



La isla posible

Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira, con la
colaboración de Pedro Mendiola Oñate, (eds.)

Índice

- [La isla posible](#)
 - Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios
Hispanoamericanos
 - [Las ínsulas de «tierra firme» de la narrativa hispanoamericana:
entre la memoria y la esperanza](#)

Fernando Ainsa
 - [El poema como isla: Islas a la deriva de José Emilio Pacheco](#)

Carmen Alemany Bay
 - [La isla en peso . Yo también pido la canonización de Virgilio
Piñera](#)

Rosario Alonso Martín
 - [«Lo que llama responde con otra voz»: Las ínsulas extrañas de
Emilio Adolfo Westphalen](#)

Gema Areta Marigó
 - [El peso de la isla en la literatura cubana actual: pervivencia](#)

conjunta de las figuras de Virgilio Piñera y José Lezama Lima

Matías Barchino

- El poeta en su isla: Guillermo Valencia

Trinidad Barrera

- Viajes sin islas: la aventura de la desventura en algunas novelas hispanoamericanas recientes

Eduardo Becerra

- Islotes de humor. Comparación de la obra de dos humoristas: Juan José Arreola y Pere Calders

María Beneyto

- Geografía del aislamiento: relatos sobre Malvinas

María Bermúdez Martínez

- Treasure Island en tres poetas hispanoamericanos: Borges, Eliseo Diego y Jorge Teillier

Niall Binns

- Isla negra de arenas blancas: la antillanía literaria puertorriqueña

Cristina Bravo Rozas

- Utopías y ficciones en la literatura argentina

Mónica Bueno

- La isla que se repite: Puerto Rico y su representación literaria

María Caballero Wangüemert

- Ficciones urbanas. La narrativa policial en la Argentina

Elisa T. Calabrese

- La ciudad imposible: Ciudad de México

Ana Belén Caravaca Hernández

- Carrió de la Vandera pregunta por San Borondón

Belén Castro Morales

- [Tabarca: la isla de los nombres perdidos](#)

Enrique Cerdán Tato

- [Esto no es una isla, sino el reino del Verbo](#)

Vicente Cervera Salinas

- [Las islas de Kyra Galván](#)

Ana Chouciño Fernández

- [Hilando otras memorias \(hebras de vida y páginas de historia en relatos de narradoras del Caribe y Venezuela\)](#)

María Julia Daroqui

- [La isla inútil](#)

Teodosio Fernández

- [El horizonte utópico en la literatura paraguaya. Del «jardín desolado» de Rafael Barrett a la «isla sin mal» de Augusto Roa Bastos](#)

Miguel Ángel Fernández Argüello

- [Gabriel García Márquez y su retorno a la utopía](#)

Guadalupe Fernández Ariza

- [Haití en Mayra Montero: un acceso mágico](#)

José Luis de la Fuente

- [Tres poetas hispanoamericanos en la inmediata posguerra española](#)

Manuel Fuentes Vázquez

- [El imaginario insular antiutópico en la poesía chilena reciente](#)

Óscar Galindo V.

- [Las islas de El mar de las lentejas](#)

Marina Gálvez Acero

- [Acerca del «Archipiélago de Soledades» y otros tópicos sobre los Contemporáneos: lo mexicano según Cuesta](#)

Rosa García Gutiérrez

- [Waslala : reescritura femenina de la utopía](#)

María Luisa Gil Iriarte

- [Memorial de Isla Negra y otras topografías del yo nerudiano](#)

Nuria Girona Fibla

- [Celebraciones del yo nerudiano](#)
- [Autobiografías canónicas y testimonios subalternos](#)
- [Los espacios cerrados en el teatro de Griselda Gambaro](#)

Rita Gnutzmann

- [Bibliografía](#)
- [La ficción como «aislamiento» en Los cuadernos de Don Rigoberto](#)

José Carlos González Boixo

- [Afinidades entre la utopía de Pedro Henríquez Ureña y la de Alfonso Reyes](#)

Eva Guerrero Guerrero

- [Paraguay: narrativa e historia de una isla sin mar](#)

Mar Langa Pizarro

- [Utopía, milenarismo y sentimiento religioso](#)

Aymar de Llano

- [«La tercera margen del río», de João Guimarães Rosa](#)

Francisco José López Alfonso

- [Unas metáforas de lo insular en el imaginario de Orígenes](#)

Noemí Luis

- [La ínsula distinta en el cosmos . Notas sobre el proyecto utópico origenista](#)

Remedios Mataix

- [Islas a la deriva, identidades flotantes: La nave de los locos de Cristina Peri Rossi](#)

Sonia Mattalía

- [Infierno contra Paraíso: la ínsula poética de Virgilio Piñera](#)

Selena Millares

- [Desde la isla al cosmos: la función del pensamiento mítico-mágico en las sociedades primitivas](#)

Gracia M^a Morales Ortiz

- [De la isla al continente. Regionalismo , cosmopolitismo , insularidad](#)

Enriqueta Morillas Ventura

- [Elena Garro y Adolfo Bioy Casares: dos islas en fuga](#)

Javier de Navascués

- [El poeta como isla: alienación en la poesía de Enrique Lihn](#)

Francisca Noguerol

- [De una isla móvil a una fija y viceversa. Los artículos de cine de Caín](#)

Carmen Ochando

- [Baudelaire y Darío: la isla en el Simbolismo](#)

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

- [Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro Sueños](#)

Juan Pascual Gay

- [El robinsonismo de la narrativa paraguaya](#)

José Vicente Peiró

- [Islas singulares: Amazonas y Jauja](#)

Rosa Pellicer

- [Abilio Estévez: la isla en la memoria](#)

María Teresa Pérez

- [Las islas son mundos aparentes. Sobre la obra poética de Reina María Rodríguez](#)

M^a Ángeles Pérez López

- [La isla interior](#)

Cristina Peri Rossi

- [Gauchos en islas penitenciarias: el hijo mayor de Martín Fierro, Juan Cuello, Hormiga Negra...](#)

Jesús Peris Llorca

- [El miedo de perder a Eurídice . La novela como isla del deseo en los mares de la intertextualidad](#)

Paul Quinn

- [Las otras ficciones fundacionales: Venezuela 1936-1941](#)

Raquel Rivas Rojas

- [Una isla para la Ciudad de los Césares](#)

José Luis Roca Martínez

- [El Inca Garcilaso y las lecciones del naufragio \(Comentarios reales , libro I, cap. VIII\)](#)

Joaquín Roses

- [Neruda: de la Isla Eros a la Isla Mito. Pasando por la Isla de la Memoria](#)

José Carlos Rovira

- [La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos](#)

Iván Rubio Cuevas

- [La parodia de la cultura insular en Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante](#)

Carmen Ruiz Barrionuevo

- [Las islas de Neruda](#)

Luis Sáinz de Medrano

- [La ciudad como isla: el espacio urbano en la obra de José Asunción Silva](#)

Álvaro Salvador

- [El cuerpo, isla de amor. Presencia de la poesía de Pedro Salinas en tres cuentos de Julio Cortázar](#)

Rosa Serra Salvat

- [La próxima , otra utopía narrada de Vicente Huidobro](#)

Paco Tovar

- [Germán Arciniegas: América como utopía](#)

Consuelo Triviño

- [Poetas peruanos insulares](#)

Helena Usandizaga

- [Exótica insular, que ni deja testar las islas que van...](#)

José Ignacio Úzquiza

- [El lugar donde estuvo el paraíso o el no lugar](#)

Eva Valcárcel

- [Entre África y América: presencia de la tradición oral en la poesía antillana](#)

Mercedes Zavala Gómez del Campo

La isla posible

***Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios
Hispanoamericanos***

[13]

La Isla posible

*Todas las islas del mar las hizo el viento,
Pero aquí, el coronado, el viento vivo, el primero,
Fundó su casa, cerró las alas. Vivió...*

Pablo Neruda

A fines de marzo de 1998 se reunió en la Isla de Tabarca (Alicante) el III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. La sede singular del encuentro fue una pequeña isla situada frente a la costa alicantina, a media hora marítima desde Santa Pola y a una hora desde Alicante, en los barquitos habituales. La islita, fortificada parcialmente en el siglo XVIII, tiene un pequeño pueblo con graves deterioros urbanos y una amenaza especulativa actual que no hace otra cosa que degradarla. Un poblamiento en el XVIII, procedente de otra isla llamada Tabarka en Túnez, dejó en la Tabarca alicantina una estela de tunecino-

genoveses que llegaron buscando aguas más tranquilas⁽¹⁾. El espacio es de un kilómetro y ochocientos por trescientos metros en sus lugares más anchos.

Nosotros, a lo largo del año 1997, estuvimos buscando en la tranquilidad de la Isla la posibilidad de reunir un Congreso que acogiera a los integrantes de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos: un centenar de personas aproximadamente que, por entonces, respondía a la casi totalidad de profesores e investigadores sobre la América Literaria que había en las universidades españolas, junto a algunos de procedencia europea y latinoamericana. [14]

En reuniones previas (con el entonces Presidente de la Asociación y con el Secretario de la misma, los profesores Teodosio Fernández y Francisco Tovar; y con Sonia Mattalía, de la Comisión Directiva), acordamos la reunión en Tabarca y el título de la convocatoria, que surgió como una broma: más de uno nos había dicho en los meses anteriores que era imposible reunir cómodamente un congreso en aquel espacio, cuya infraestructura inicial era un pequeño hotel donde no podían alojarse ni la cuarta parte de los asistentes. «La isla posible» significó, sobre todo inicialmente, eso: se alquilaron casas, restaurantes e, incluso, se obtuvo autorización del Obispado para reunir en la Iglesia -una de las raras iglesias de arquitectura militar y fortificada de la Comunidad- las sesiones plenarias, desestimándose esta posibilidad cuando nos dimos cuenta del riesgo que suponían para la supervivencia de los todavía escasos hispanoamericanistas españoles unos tejados y una estructura gravemente deteriorados. Un accidente podía hacer más daño al hispanoamericanismo español que el que le hicieran en el pasado algunos maestros y similares que no vamos a nombrar.

El motivo de «la isla posible» sirvió también para muchas cosas en aquel 1998. Al año hispanoamericanista le suponíamos innumerables redundancias: Filipinas y, sobre todo, Cuba iban a ser producto de una reflexión acompañada por Congresos varios en los que «el 98» sería el motivo dominante. Partir de las islas en las que terminó un imperio nos podía permitir abrir el motivo a todos los sueños literarios que, en la tradición hispanoamericana, se habían nutrido de islas y, a partir de ellas, podíamos abrir el congreso además a símbolos correlativos que permitieran que, quien no tuviese una isla a mano, participase metaforizando su intervención en la isla-ciudad, la isla-eros, la isla-utopía, el símbolo de la Última Thule, la isla-salvación... o cualquier transformación simbólica que fuese posible. Hubo hasta quien pretendió hablar del Padre Isla y la persecución del *Fray Gerundio* en América, pero el Comité Científico desestimó su engañosa propuesta.

El resultado de aquel encuentro es el que el lector tiene en sus manos: las más de sesenta ponencias que allí se leyeron a lo largo de tres apretados días, que fueron auspiciados por la Consellería de Cultura de la Generalitat

Valenciana, el Ministerio de Educación y Ciencia, el Ayuntamiento de Alicante, la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM), que volcó generosa contribución, la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y, por supuesto, la Universidad de Alicante, que aportó además un seguimiento por Internet de las sesiones con imágenes y extractos diarios de las mismas.

Fue una experiencia para todos y no vamos a reflexionar en esta nota introductoria sobre el conjunto de islas, obras, símbolos y metáforas que construyen en las páginas que siguen una nueva inmersión en un tema universal: Ítaca, la Atlántida, la Utopía... son símbolos mayores de nuestra cultura, entrelazada también a relatos como los de *Las afortunadas* de Herman Melville, *La isla del tesoro* de Stevenson, o el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, por citar tres ejemplos paradigmáticos. Las «islas de tierra firme» americanas son aquí un recorrido en el que era inevitable el peso de Cuba y sus escritores insulares, Puerto Rico y sus representaciones históricas y literarias, Haití, o las islas nerudianas, desde Capri a la falsa Isla Negra; junto a poetas-islas, ciudades-islas, ínsulas sagradas, o la misma revista española *Ínsula* que también cabía en la reflexión.

Ofrecemos por tanto una guía de recursos y autores sobre la insularidad en la literatura hispanoamericana, que tiene el valor de identificar un espacio desde el que es posible reflexionar sobre el argumento. Nuestra pequeña isla mediterránea fue la oferta. Si se [15] hubiera planteado la reflexión desde un lugar de la meseta castellana, o desde las cumbres del macizo central, o desde los valles pirenaicos... seguramente no habría sido lo mismo. Habría faltado ese aliento en el que la ponencia se junta con el vuelo de las gaviotas, o con la llegada de un barco a un pequeño puerto, o con un recorrido amaneciente hacia ese cementerio marino que está en una esquina de la isla. Habrían faltado aquellas sensaciones que hacen de la isla un lugar imprescindible para hablar de la literatura sobre las mismas. Aunque estas sensaciones no se reflejen en la prosa académica de un congreso, nosotros queremos pensar que, de forma indeleble, quedan en la memoria no académica de los congresistas.

Carmen Alemany Bay - Remedios Mataix Azuar - José Carlos Rovira

Primavera de 2000. [16] [17]

Las ínsulas de «tierra firme» de la narrativa hispanoamericana: entre la memoria y la esperanza

Fernando Ainsa

UNESCO

Empecemos por una pregunta elemental: ¿Qué es una isla? «Una porción de tierra rodeada de agua por todas partes», nos dice la respuesta escolar del manual de geografía. Esta simple definición es ratificada por la unívoca etimología de la palabra isla en un número significativo de lenguas. Isla proviene del término latino *ínsula*. De ahí derivan isla, islote, la *ínsula* en su forma cultista para la lengua española; la *île*, el *ilot*, la «*isle*» clásica para la lengua francesa; *island* y la metafórica «*isle*» para el inglés; la *Insel* del alemán; la *ilha* del portugués, la *isola* del italiano y la «*ischia*» del italiano meridional. Tiene idéntica etimología la *iscla* del occitano y la *illa* del catalán. También la *íscola* de Peñíscola, la «peña-isla» de la geografía valenciana.

Sin embargo, la primera acepción de la palabra isla se complica de inmediato cuando se quiere precisar cuál es la dimensión representativa de la condición insular. Aparecen entonces las variantes geográficas de los islotes, las islas situadas en ríos y lagos, las más ambiguas «islas flotantes»⁽²⁾ y los «islarios»⁽³⁾; los archipiélagos y los istmos que se prolongan y se transforman en islas. También surge la figura de la «isla-nación», como Inglaterra o Madagascar, variados y complejos archipiélagos sutilmente interconectados [18] como Japón o las «islas-ciudades» de Amsterdam y Venecia. Por último, están las islas-continente, al modo de Australia y -tal como analizaremos en este trabajo- el propio continente americano, cuya separación geográfica, gracias al corte topológico del hemisferio situado entre los océanos Atlántico y Pacífico, fuera hasta 1492 garantía de su condición «inérita» para el resto del mundo y, posteriormente, pretexto para hacer de América el espacio «insular» privilegiado de la utopía.

Esta variedad de «islas posibles», es aún mayor si tenemos en cuenta que la palabra isla tiene una segunda acepción que, no por menos recordada, es menos importante. La *ínsula* latina significa también islote urbano, esa ciudad amurallada y rodeada por el foso de agua que la «aísla», isla aislada que encarna la tautología semántica de la insularidad. Sobre esta acepción se edifica la noción de la «isla de tierra firme», sobre la que está centrada la segunda parte de este trabajo, y cuya significación literaria no dejaremos de subrayar al final del mismo.

Vayamos, pues, por partes.

El arquetipo del topos insular

Las diferencias en la dimensión geográfica de lo que puede considerarse isla -del islote a la «isla-continente»- no han sido óbice para que el arquetipo del topos insular desde tiempos inmemoriales fuera la sugerente fuente de inspiración de variadas connotaciones míticas, psicológicas y literarias. En efecto -y pese a que los viajes aéreos han indiferenciado el espacio insular y que el rito del pasaje marítimo que caracterizaba su ingreso desde la antigüedad ha perdido intensidad- el imaginario mantiene su significación simbólica, especialmente en aquellas islas que por su dimensión permiten una apropiación sensible. Porque islas-naciones como Japón o Inglaterra, por muy poderosas e influyentes que sean, no forman parte del mundo simbólico que invade nuestros sueños. En *El hombre que amaba las islas* (1928), D. H. Lawrence nos lo dice con palabras sencillas: «Una isla, si es suficientemente grande, no es mejor que un continente. En realidad debe ser bastante pequeña para sentirse como una isla y diminuta para que se adapte perfectamente a tu propia personalidad»⁽⁴⁾.

En efecto, la isla, cuando es pequeña, da la sensación de un espacio finito y descriptible que se puede percibir, recorrer y medir en forma individual, lo que permite su apropiación no sólo visual, sino personalizada. De ahí esa sensación de pertenencia y de espacio cerrado que invita a la exhaustividad, tanto por su exigüidad como por su autonomía; de ahí el sueño de la isla propia, la vocación «robinsoniana» que subyace en todo individuo.

Cada pequeña isla tiene su propio trazado, su geografía y su espacio interior y en su costa sinuosa se dibujan playas donde «el mar abraza la tierra», al decir metafórico de Lamartine en su poema *Ischia*: «el océano enamorado de esas orillas tranquilas», «apretando en sus brazos esos golfos y esas islas». Pero todas ellas tienen la peculiaridad de ser intensas y originales, rasgos que se han ido precisando desde el pensamiento y la literatura clásica hasta nuestros días, símbolos que superviven incluso en los tópicos del paraíso insular *ad usum turisti*, cuya promoción inicia en plena era victoriana la agencia [19] de viajes Thomas Cook y que subyace en la propaganda subliminal que invita a visitarlas.

El arquetipo de la isla de dimensión apropiable, cuando no su estereotipo, esconde en su perímetro los espacios de abrigo que la protegen de los temporales: bahías y ensenadas de aguas calmas, puertos cerrados sobre su propio territorio, atolones de formas anulares con sus lagunas interiores de aguas cristalinas, ensalzado como espacio paradisíaco, donde se reconoce el

«jardín del Edén», como el que nos describió Cristóbal Colón al desembarcar en las islas del Caribe.

Nada de esto es nuevo. De acuerdo a los míticos relatos cosmológicos sobre el origen de las islas que recoge el *Diccionario científico* de Trévoux de 1752, «Multitudes de islas nacientes» surgieron en los mares de la «región de las tempestades» como «osamentas y nervios de la tierra», levantando sobre «las olas irritadas» sus «cabezas negras coronadas de plantas exóticas»⁽⁵⁾. Píndaro reitera esta idea de la autogénesis de la isla al definirla como «una tierra construida por oleadas de mareas».

La Grecia de Homero, gracias a los viajes de *Ulises* entre las islas del Mediterráneo, funda el imaginario insular como símbolo y universo concentrado, microcosmos cuyo carácter secreto y replegado sobre sí mismo no sería otro que la expresión de una condición esencialmente femenina. En efecto, no sólo isla es palabra femenina y símbolo de feminidad y fertilidad en latín y en las lenguas derivadas, sino que la mayoría de las islas homéricas tienen seductores nombres de mujeres. Entre otras, la isla-refugio (la cueva de la matriz femenina) donde vive la maga Circe, la isla-hogar de Ítaca donde Penélope teje los recuerdos de su esposo ausente, las islas Lípari donde moran las sirenas que atraen a sus orillas a los navegantes, islas -en resumen- que, con sus forestas umbrías, húmedas y perfumadas nos recuerdan los secretos del cuerpo de la mujer con el cual el motivo de la isla siempre se asocia. ¿No dice, acaso, la publicidad de los perfumes Guy Laroche, que «La femme est une île, la nuit fait vibrer son parfum» y que «Fidji est son parfum», Fidji, la evocadora isla de la Polinesia?

Fundada la mitología insular en la Grecia clásica es a partir del siglo XIII cuando, en realidad, se generaliza la creencia popular de que las maravillas más espectaculares y las tierras más exóticas están en islas misteriosas y lejanas. Los mitos celtas pueblan el océano Atlántico con «islas deliciosas» como Avalón, isla vinculada a la gesta del Rey Arturo y a la leyenda del Santo Grial, con Antilia que luego daría su nombre a las Antillas del Caribe, con Brazi que lo daría a Brasil, con la Isla verde, tierra de «santos y afortunados» que recoge la tradición islámica recapitulada por Alí Ibn Fazel, con la isla No-Encontrada donde, de acuerdo con las leyendas, estaría situado el Paraíso. En la isla emblemática de la mitología celta, la isla de San Brandán, «los prados son verdaderos jardines, floridos con perenne hermosura -como en santas moradas, las flores exhalan dulces fragancias- con árboles espléndidos, preciosas flores y frutas de deliciosos perfumes»⁽⁶⁾. Un imaginario que se reconocerá en el Nuevo Mundo.

La popularidad de las islas maravillosas se generaliza con las novelas de caballería. En *Las Sergas de Esplandián*, las Amazonas que Colón creará reconocer en América, viven en la isla de Calafia, cerca del jardín del Edén.

En el océano Tenebroso, en ese «mar [20] brumoso» situado más allá de las columnas de Hércules, están también las islas de Las Siete Ciudades donde se han refugiado los obispos cristianos de Porto huyendo de la invasión árabe en España.

La isla medieval es también la isla de Montsalvat, de connotaciones espirituales y esotéricas, representada como una montaña que emerge en medio del mar y a la que ningún mortal tiene acceso. En ella se inspira Dante para crear su isla-Purgatorio. La montaña boscosa de Dante sustituye el desierto, el que fuera lugar por excelencia de la penitencia y la purga de la tradición bíblica. Pero además integra el «motivo del bosque» como espacio de iniciación y prueba que pone en boga la tradición celta y la literatura de caballería, al que le añade el topos de la isla. La isla se transforma, así, de espacio de maravilla o descubrimiento en espacio de purificación y de conversión interior. La isla del purgatorio, si bien está situada en las antípodas de Jerusalén en el medio del océano Atlántico del hemisferio austral, no es una isla oclusiva, cerrada. Por el contrario, está abierta hacia lo alto de la montaña que la corona, su cima comunica con el espacio superior del paraíso. Es una isla activa que no invita a la satisfecha pereza del Edén, sino al escalamiento y a una progresiva ascesis que transforma, purifica y «convierte» al que va remontando la espiral que la circunda.

No es extraño, entonces, que cuando en *Les Immémoriaux* de Victor Segalen se pregunte «¿qué es una isla?», se responda aludiendo a su dimensión espiritual y se la represente como un espacio rocoso defendido por acantilados y por «una cintura de plegarias». Porque estas islas espirituales son también «las islas que esperan», evocadas por el profeta Isaías en el *Antiguo Testamento* (Isaías 51, 5), las «Ínsulas extrañas» a las que alude San Juan de la Cruz y parte del peregrinaje de la novela bizantina *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Miguel de Cervantes. En esta perspectiva místico-ascética la isla El Ribat, el monasterio guerrero islámico de la Edad Media, situado en una isla, que afirma su espiritualidad gracias a esa doble lucha de preservación de su condición insular y ciudadana: por un lado interior, contra sus deseos; exterior, contra los enemigos de la fe⁽⁷⁾.

La isla puede ser también -y no hay que olvidarlo- espacio oclusivo, carceral, cuando no infernal, pervertido por la locura, negación de toda felicidad posible. Desde la mitología griega y latina el topos de la isla bienaventurada se contrapone al de la isla maldita, ámbito cerrado donde la maldad se explaya. En *La Eneida*, Virgilio sitúa en las islas Estrófagas a las Arpías, ese animal extraño que encarna las fuerzas femeninas malignas y destructoras, esos seres que continuamente segregan «inmundicias» de sus cuerpos. La isla infernal puede ser también *L'île des Hermaphrodites*, donde se condensan las corrupciones y perversiones de la corte de Enrique III a través de la sátira de Artus Tomas, la isla de Houynhnms que habitan los

horribles «yahoos» de *Los viajes de Gulliver* de Johnathan Swift, el «país de los Cafres» de *Aline et Valcour* del Marqués de Sade, la *Isla de los Pingüinos* de la alegoría de Anatole France.

Pero también hay islas reales que son espacios carcelarios con su doble protección de muros y de agua, como el presidio de Alcatraz en la bahía de San Francisco, la penitenciaría [21] de «la isla del diablo», de donde se evade «Papillon» en la Guayana francesa, la isla de Santa Elena y la isla de Elba del ciclo napoleónico. En los cosmos miniaturizados de las islas regidos por leyes dictatoriales surge, así, la «isla laboratorio» de las experiencias científicas pesadillescas de *La isla del Dr. Moreau* de H. G. Wells o se instala la cruel auto-gestión de los niños de *El señor de las moscas* de William Goldwing. En ese espacio cortado del mundo pueden surgir las ambiguas islas de sueños fabricados a la merced de las mareas oceánicas como la de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares o la pura aventura de *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, el gran explorador y narrador de «las islas de los Mares del Sur».

La dimensión paradisíaca o infernal, simbólica o espiritual de la isla no es privilegio de la cultura occidental que se proyectará en América en el momento del descubrimiento y la conquista. Puede también ser rastreada en el pensamiento oriental, donde tal vez la etimología más seductora de la palabra isla sea la de la apelación de origen sánscrito que le dan los brahmanes del sur de la India: «Langka», que deriva de «laka» que significa obtener. La isla de la doctrina hindú es, entonces, el lugar donde se obtiene y se logra la felicidad. Esa «isla esencial» es dorada y redonda y en su centro se eleva un palacio, en cuyo centro, a su vez, hay un recinto donde está el trono de la Magna Mater. La isla como centro, *omphalos* del mundo, reaparece en la noción del paraíso budista del imaginario japonés. Por ello, no es extraño que Ernst Jung, recogiendo la tradición hindú donde la isla es concebida como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la «inmensa ilógica del océano», hace de la isla el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de la conciencia y la voluntad.

Tras este rápido panorama sobre los diversos sentidos que tiene lo insular, resulta evidente que el topos de la isla está uncido al *carrousel* de la hermenéutica de temas, motivos y arquetipos de la historia del arte y la literatura y se transmite en las imágenes del imaginario colectivo con que su variada representación se asocia. La isla es, por lo tanto, espacio paradisíaco, *locus amoenus* por excelencia que ilustran mapas medievales, textos de poetas, viajeros y cronistas, pintores del arte visionario y constructores de utopías varias, desde la isla de la *Utopía* (1516) de Tomás Moro, *La città del sole* de Campanella y la *Nueva Atlántida* de Bacon. Islas del ensueño y de la memoria que condensan los arquetipos de la felicidad, islas opresivas y carcelarias, «isla-tema» verdadero hilo conductor del botín

artístico, literario y pictórico acumulado por la cartografía imaginaria y real en que se representa la constante del espacio isleño.

Las islas del Nuevo Mundo

El azar quiso que los primeros territorios del Nuevo Mundo abordados por Cristóbal Colón en 1492, buscando otra isla legendaria -Cipango- fueran también islas, islas de naturaleza edénica donde vivían «seres primitivos» en «estado puro». Colón es, pues, el símbolo paradigmático de la utopía geográfica, el expedicionario que aborda una América «inédita» y primordial y donde, al mismo tiempo que la descubre, objetiva en su territorio mitos del imaginario colectivo clásico y medieval: el Edén, el Jardín de las Hespérides, la Edad de Oro y el país de Jauja, cantado por el poema anónimo sobre la «Isla de la Chacona»: «Es el caso que un navío / del general don Fernando, / ha descubierto una isla / cuyos grandiosos espacios / o son jardines de Venus, / o son pensiles de Baco; / allí es [22] todo pasatiempos, / salud, contento y regalos / alegría y regocijos, / placeres, gozos y aplausos./ Vívese allí comunmente / lo menos seiscientos años / sin hacerse jamás viejos, / y mueren de risa al cabo»⁽⁸⁾. Esta isla de Jauja, isla pagana por excelencia del imaginario popular hispánico, será buscada no sólo en los mares, sino en la misma «tierra firme» del Nuevo Mundo. De ella quedará hasta la toponimia de la región de Jauja en el Perú.

Islas pequeñas «apropiables» a la dimensión del tópico insular forjado a través de los siglos, pero también islas a la dimensión de un continente, como la Atlántida -el «continente perdido» cuya «historia maravillosa y llena de verdad» es contada por Platón en los diálogos de *Timeo* y de *Critias*- que se cree reconocer en el Reino del Perú. Para probarlo, Pedro Sarmiento de Gamboa en la *Historia de los Incas*, publicada en Cuzco en 1572, explica cómo la tierra que «antiguamente, en la primera y segunda edad, se lee haber habido en el mundo, fue divisa en cinco partes». De esas partes se conocían Asia, África y Europa y se suponía la existencia de una cuarta -Catígara- situada en el Mar Índico y separada de Asia por el estrecho de Malaca. La quinta era la isla Atlántica, «tan famosa como grande», cuyos pobladores «de su descripción pondré», ya que «ésta es la tierra, o a lo menos parte de ella, de estas Occidentales Indias de Castilla»⁽⁹⁾. En los capítulos siguientes, Gamboa vincula la población del Perú con la del antiguo Egipto y la Grecia de la época de Ulises, quien se habría aventurado más allá del Mediterráneo en una expedición que «de isla en isla vino a dar a la tierra de Yucatán y Campeche, tierra de la Nueva España»⁽¹⁰⁾. Como pruebas de lo afirmado, entre otras, compara la vestimenta de los yucatecas, túnicas blancas y sandalias, con la de los antiguos griegos.

Isla-continente, continente aislado entre dos océanos, el Atlántico y el Pacífico, América condensa desde su ingreso al imaginario occidental el topos de «la isla posible» -título de este Congreso- en varias dimensiones. No sólo las ya evocadas, sino en otra no menos sugerente: la de las «islas de tierra firme» que encierran sus selvas y montañas inaccesibles, la de los microcosmos de sus «pueblos-isla» de una geografía humana implantada con dificultad en los claros abiertos en la selva a golpe de machete y purificados por el fuego o en esas chatas casas de adobe, prolongación terrosa del suelo polvoriento en las pampas desoladas o edificadas en el altiplano de secos pedregales, cerradas defensivamente sobre sí mismas, refugios de vida arcádica con una vocación autárquica que intenta preservar la Edad de Oro del pasado frente a la Edad de Hierro que impera en el mundo externo.

Las «ínsulas de tierra firme»

Para comprender el alcance de la original representatividad de estas «ínsulas de tierra firme» que pueden identificarse en el continente iberoamericano, hay que recordar -como señalábamos al principio- que la palabra isla tiene, más allá de la conocida acepción geográfica, «una porción de tierra rodeada de agua por todas partes», una segunda acepción: la del «islote urbano». [23]

Desde la antigua polis griega ha existido una relación profunda entre la isla y la ciudad. Los relatos de fundación, entre míticos e históricos -*Ktiseis*- sobre el poblamiento de un lugar, los ritos y cultos que lo «fundan» son idénticos en la tradición griega, tanto para una isla como para una ciudad a la que se tiende siempre a «aislar» con murallas y fosos de agua. La propia ciudad de Atenas aspira ser una isla. «Una sola desventaja tiene Atenas» -afirma Pericles en el famoso discurso que inaugura su era- ya que «si con su superioridad marítima fuera una isla podría evitar toda represalia de sus enemigos mientras tuviera el imperio del mar»⁽¹¹⁾. Al no ser una isla, Pericles propone que se «olvide la tierra y el continente y Atenas se consagre al mar y a la ciudad» (I, 143,5).

La insularidad política y simbólica de Atenas será, desde entonces, inseparable de su hegemonía marítima y asegurará su seguridad, valga la redundancia. Ambigüedad que se reitera al considerarse la península del Peloponeso como una isla, ya que Peloponeso no significa en griego otra cosa que la «isla de Pelops».

Si una isla no existe, pues, se la «fabrica» a partir de la decisión de cortar el cordón umbilical que la une al continente. Herodoto cuenta cómo los Cinidienos empezaron a construir un canal, porque querían hacer de su país

una isla. Siglos más tarde, la isla de *Utopía* de Tomás Moro es el resultado de la obra decidida por el rey Utopos de cortar el istmo de Abraxa de quince millas de largo que la une al continente. La primera utopía de la historia del género se funda, pues, en una isla que es el resultado de una voluntad de «insularidad» y no de un accidente natural de la geografía. Desde entonces las utopías tendrán por escenario privilegiado las islas y su vocación primordial será el «a(isla)miento» y la autarquía que se le adjudica como virtud de incontaminada pureza.

Es esta voluntad de aislarse en forma deliberada la que explica la insularidad de tierra firme. Aquí el espacio no es un lugar geográfico natural, geométrico, homogéneo al que se puede reconocer en la realidad, sino un particular conglomerado de simbología mítica que ha buscado autonomizarse, al mismo tiempo que ha fundado otra realidad. Es ésta la tradición mítico-literaria que Mircea Eliade tipifica como la empresa del navegante que quiere alcanzar el punto sagrado donde se encuentra el templo o el centro a partir del cual se ordena en forma cosmogónica el mundo, espíritu fundacional que resume el protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier al decir:

Fundar una ciudad. Yo fundo una ciudad. Él ha fundado una ciudad. Es posible conjeturar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad. Crear y gobernar una ciudad que no figura en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Época, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del Génesis. La primera ciudad.⁽¹²⁾

La condición de la isla de tierra firme empieza por esa ambición de la ciudad que cristaliza y resume el mundo. Todo proyecto de utopía en una isla supone esa misma vocación de poder omnisciente en los límites del espacio donde pretende edificarse el proyecto alternativo que propone. Un poder que puede ser modesto, como un Robinsón Crusoe [24] enfrentado a un mundo en el que tiene que supervivir y cuya mejor expresión literaria se da, no sólo en la obra de Daniel Defoe o en la de Michel Tournier en *Viernes o los limbos del Pacífico*, sino en la vida y en la obra de Horacio Quiroga. En la decisión voluntaria del autor de *Los desterrados* de abandonar la ciudad de Buenos Aires por la selva de las Misiones, hay un desafío consciente de asumir un destino «robinsoniano» que él mismo define como: «la aptitud de desenvolverse, con muy pocos pesos -y cuanto menos, mayor la competencia, desde luego- en un ambiente hostil» y del cual su mejor prueba son los relatos de *Los desterrados*. La regla de este desafío es la soledad del protagonista frente al medio, como la de un naufrago en una isla desierta.

La construcción de la «isla propia», edificada a golpes de machete en el centro de la selva amazónica peruana, constituye también el empeño de Fushia en *La casa verde* de Mario Vargas Llosa. Como otros Robinsones, Fushia busca el refugio en una isla selvática porque huye de «soldados y guardias». La isla, «el mejor lugar que existe», representa la imagen ideal del paraíso. Está escondida en una laguna en el centro de la *foresta*, a la que sólo puede

accederse a través de un *caño* en el que parece todo «girar en redondo», lo que implica la destrucción de las claves y los mapas que han hecho posible su acceso. Los mapas que se quemaron para cortarse del resto del mundo: «¿Te acuerdas cómo quemamos tus mapas -dijo Aquilino-. Pura basura, los que hacen mapas no saben que la Amazonia es como mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca la que nos ha tocado, Fushia»⁽¹³⁾.

Los ejemplos literarios de este tipo de espacio «insularizado» abundan en otros textos de la ficción iberoamericana: el Rumí de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, El Valle de la obra del brasileño Adonias Filho, el Comala de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, el espacio significado del *sertón* de la obra de João Guimarães Rosa, la «agria» Lancomilla y Millavoro de *Zurzulita* de Mariano Latorre. A estos centros insulares ordenadores de la narrativa y del mundo, pueden añadirse la Santa María de la obra de Juan Carlos Onetti, Chimá en la de Manuel Zapata Olivella, Areguá en la de Gabriel Casaccia. Pero tal vez, el más emblemático y recurrido por la crítica sea el pueblo de Macondo de la obra de Gabriel García Márquez.

Cuando José Arcadio Buendía grita: «¡Carajo! ¡Macondo está rodeado de agua por todas partes!», la imagen del pueblo-isla brota naturalmente de las páginas de *Cien años de soledad*. No se trata de que José Arcadio reconstruya arbitrariamente un mapa, «exagerando de mala fe las dificultades de comunicación, como para castigarse a sí mismo por la absoluta falta de sentido con que eligió el lugar», sino que la representación de la isla nace *versus* la del continente. Para percibir el alcance de esta antinomia, hay que recordar que:

Para los primeros navegantes, continentes eran sólo aquellas tierras del *orbis terrarum*: Europa y el Mediterráneo. Continente tenía entonces una acepción cultural e histórica, no geográfica. El Macondo insular no pertenece, pues, a Occidente; no es parte del mundo europeo, sino un lugar aislado, incapacitado de alcanzar el progreso que viene del Norte, donde hay tranvías, correo y máquinas.⁽¹⁴⁾ [25]

La fundación de Macondo es casi religiosa, como corresponde a la magia que se desprende de las revelaciones en los sueños sobre islas. Al modo del *Génesis*, es decir, una vez creado y bautizado el contorno, la gran empresa en procura del Paraíso perdido, el fervor edénico, la búsqueda del oro o de la Edad de Oro y los sueños del camino hacia la utopía parecen detenerse y concentrarse en la posible realidad de un pueblo donde todas esas metas ya se han alcanzado. Macondo es el universo como síntesis, donde se da una particular concentración de la visión narrativa que se traduce en modos de intensificación sutilmente diversificados. Como en toda isla, los límites de Macondo son precisos y están bien definidos. Fuera del poblado se siente la presencia de lo incomprensible o peligroso para la vida comunitaria instaurada. La naturaleza circundante se percibe como un espacio enemigo y

hostil, como un océano de peligrosas aguas rodeando los acantilados de una isla. Sin embargo, instintivamente, y como sucede con todo isleño, los habitantes de Macondo sienten que gracias a la incomunicación en que viven se protegen las notas más específicas de su identidad. La ciénaga resulta una garantía para la preservación de la Arcadia. Los mensajeros que finalmente las cruzan serán los asesinos de la inocencia, los mercaderes de la Edad de Hierro, quienes imponen los parámetros de otra identidad, en principio más moderna, pero en todo caso más cruel. Macondo se disuelve en la historia, más allá de la geografía que lo vio nacer como isla y del mito en que se condensó, aunque literariamente estará en el origen de los numerosos Macondos o *maconditos*, como se los ha bautizado irónicamente, que han emergido en la geografía insular de la literatura iberoamericana contemporánea.

En la medida de su aislamiento, estos «pueblos-isla» de la geografía continental -que tan bien refleja la narrativa- preservan una armonía y felicidad primordial e incontaminada. De ahí su vulnerabilidad, ya que la incomunicación y el aislamiento son cada vez más difíciles de mantener. La condición de isla de tierra firme se pierde cuando los senderos se ensanchan y se transforman en caminos y luego en carreteras que traen, sobre los puentes tendidos entre sus «orillas» incomunicadas, formas de la temida civilización. Y también cuando los postes del telégrafo, del teléfono, las ondas de radio y televisión y las más recientes del «internet» hacen caer todo posible aislamiento para sumergir toda «isla posible» en el magma de la globalización.

Por ello, la isla de «tierra firme» de la narrativa iberoamericana es espacio privilegiado de la nostalgia y la memoria. Anacrónica, arcaizante y pre-moderna, protectora de un pasado idealizado, el topos insular se sitúa a la defensiva y teme el futuro. En ningún caso apuesta al «principio Esperanza», tan caro a Ernst Bloch, para quien el Nuevo Mundo había sido la encarnación de la utopía geográfica, el depositario del futuro.

Ésta sería otra isla posible que vale la pena imaginar: la isla del porvenir. ¿La reflejará algún día la narrativa? Sólo cabe esperarlo. Mientras tanto, el topos de la isla seguirá concitando esa ambigua atracción que atraviesa incólume los siglos. La prueba la tenemos aquí, en esta pequeña isla de Tabarca, espacio de maravilla que hubiera hecho las delicias de D. H. Lawrence y que, sin lugar a dudas, hace la nuestra. [26] [27]

El poema como isla: *Islas a la deriva* de José Emilio Pacheco

Carmen Alemany Bay

Universidad de Alicante

En mayo de 1976, el mexicano José Emilio Pacheco publica su poemario *Islas a la deriva*, escrito entre 1973 y 1975. Esta primera edición consta de siete partes, en lugar de las cinco que aparecerán en *Tarde o temprano*⁽¹⁵⁾; pero las dos partes retiradas de las *Islas*, «Dieciséis poemas de Constantino Cavafis» y «Lectura de la antología griega» no desaparecen, sino que derivan hacia su propia autonomía y ganan en extensión. Pacheco dedicará a sus traducciones, bajo el título de «Aproximaciones (1958-1978)», un amplio capítulo en *Tarde o temprano*⁽¹⁶⁾.

Islas a la deriva se publica, debemos recordarlo, después de dos obras, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) e *Irás y no volverás* (1973), que han sido consideradas [28] por el propio autor y por la crítica como los primeros libros de madurez dentro de la trayectoria poética del escritor mexicano. *Islas a la deriva* supone una gran novedad respecto a la escritura de *No me preguntes...*, a excepción de la ampliación de motivos poéticos y la profundización de los ya tratados en su obra anterior; pero también es cierto que la proliferación de «artes poéticas» de las que hizo gala el autor, a través de numerosas composiciones en *No me preguntes...* e *Irás y no volverás*, han desaparecido al menos de forma explícita en los poemas de *Islas a la deriva*. Que Pacheco, conocido ya entre los poetas coloquiales hispanoamericanos por ser un agudo e inteligente observador del hecho poético, haya dejado de exponer su opinión de qué es para él la poesía a través de sus propios versos, como ocurre en *Islas a la deriva*, no significará sin embargo que su poética haya dejado de avanzar, revelándose esta vez por «aproximaciones»; a través de traducciones espléndidas y muy significativas.

En el rastreo de los versos que componen sus *Islas a la deriva* -y salvo de forma muy matizada y con una derivación que poco tiene que ver con lo poético, en algún poema como «*Traduttore, traditore*»-, no hallamos composiciones donde de forma clara y palpable se refleje la ratificación o bien otra interpretación sobre lo que es la poesía para el propio poeta, es decir «artes poéticas». Sin embargo, la clave de esta aparente carencia se encuentra disimuladamente, o mejor dicho metafóricamente pura, en el título del libro en cuestión. El posible secreto del título se desvela en un verso del escritor guatemalteco-mexicano Luis Cardoza y Aragón que encabeza el poemario de Pacheco y que reza así: «Islas de sílabas a la deriva...». A partir de esta referencia el título cobra una nueva significación, claramente metapoética, que tendrá implicaciones en las composiciones que integran el volumen, tanto en sus poemas como en las traducciones, decisivas éstas para sostener nuestra

argumentación, como se verá. Por este motivo, nos centraremos precisamente en indagar qué sentido y qué consecuencias tiene *Islas a la deriva* en la interpretación de lo poético dentro de la obra del escritor mexicano.

Nuestro autor, de alguna forma, nos está ofreciendo una visión mucho más general y simbólica de la poesía. Por su interés, detengámonos en este punto. Pero para entender su novedad e importancia en la trayectoria del poeta, revisemos su visión sobre lo poético -tanto la función de la poesía como la del poeta- en obras anteriores.

José Emilio Pacheco, desde el intelectualismo y el sentido filosófico de sus primeros poemarios, *Los elementos de la noche* (1963) o *El reposo del fuego* (1966), pasa a un tipo de poesía en la que el coloquialismo irrumpe de forma necesaria en sus versos creando poemarios como *No me preguntes cómo pasa el tiempo* e *Irás y no volverás*, donde al igual que en los poetas coloquiales el yo poético tiende a la disgregación y su lenguaje propende más a la narratividad. En las dos últimas obras citadas serán frecuentes los poemas que el escritor mexicano dedique a la reflexión metapoética, dándonos una visión modernizada del papel de la poesía en el mundo contemporáneo.

El autor de *Islas a la deriva* intentaba en estas obras anteriores buscar el valor intrínseco del hecho poético, sin restar ironía ni sentido del humor a sus «artes poéticas», y llegó a la conclusión de que la poesía es fidedignamente efímera y de que, a pesar de los espejismos con que los poetas pretenden dotarla, el escritor se encuentra ante la imposibilidad de enriquecerla mucho más: el verdadero valor de la poesía está en el ahora, en el presente; por tanto, el cuestionamiento de la figura del poeta queda intrínsecamente unido al de la propia poesía. Como indica Mario Benedetti: [29]

Hay asimismo en Pacheco un recurrente cuestionamiento de su función como poeta y aun de la condición básica, insustituible de la poesía. Y todo ello expresado con tal sinceridad, que no despierta en el lector ni siquiera la mínima sospecha de que acaso se trata de una hábil máscara autocrítica.⁽¹⁷⁾

En *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, además de denunciar las continuas agresiones contra el mundo, el poeta se convierte en un cirujano de la poesía que disecciona a través de múltiples «artes poéticas»: «Crítica de la poesía», «Dichterliebe», «Job 18, 2», «Disertación sobre la consonancia», «Conversación romana» o «Legítima defensa», composición ésta que forma parte de un «Apéndice: Cancionero apócrifo». Estas propuestas conforman por sí solas lo que Oviedo ha denominado «una urgencia por definir el oficio de poeta»⁽¹⁸⁾, y que Luis Antonio de Villena analiza desde la siguiente óptica:

«Crítica de la poesía» es un poema sobre la mecánica de la escritura poética («Se borra lo anterior, se escribe luego:») y también una reflexión sobre la maravilla y absurdo -según el punto de mira- del propio hecho poético. Metapoesía pura (aunque sin las sutilísimas teorizaciones en que el género, frecuentemente, ha caído entre nosotros), o

sea, un poema sobre la poesía [...] Otro más «Dichterliebe», continúa los pasos del inicialmente comentado [...] Pero creo que el más original entre los metapoemas de Pacheco es el titulado «Disertación sobre la consonancia».⁽¹⁹⁾

Del conjunto de poemas enunciados nos encontramos con que el autor reivindica y, al mismo tiempo, declara explícitamente una ruptura con la poética anterior, hecho bastante común en la reflexión metapoética de los escritores coloquiales, lo que implica darle una nueva significación a la poesía, tal como subraya en «Disertación sobre la consonancia».

Además, José Emilio Pacheco diseña una propuesta estética a través de la desmitificación del hecho poético: «debe plantearse a la asamblea una redefinición / que amplíe los límites (si aún existen los límites)»⁽²⁰⁾, y mediante un canto en el que se critica la [30] ortodoxia poética, el autor concibe la poesía como un abanico infinito de posibilidades y protesta airadamente contra quienes cierran las puertas a la palabra. Porque el autor afirma que éstos no son buenos tiempos para la poesía: «Quizá no es tiempo ahora: / nuestra época / nos dejó hablando solos» (pág. 76), como se admite en «Crítica de la poesía» y reincide en «Dichterliebe»: «La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento. / [...] / la supervivencia amenazada de un arte / que nadie lee pero que al parecer / todos detestan» (pág. 77). En su poema «Conversación romana», Pacheco ironiza sobre la poesía alegando que

Acaso nuestros versos duren tanto
como un modelo Ford 69
-y muchísimo menos que el Volkswagen (pág. 90).

Mención aparte merece la composición «Legítima defensa», incluida en el apartado «Cancionero apócrifo» de *No me preguntes...* Establezco la diferenciación porque el autor en esta última parte del poemario disgrega aún más su yo poético mediante la invención de autores apócrifos: Julián Hernández y Fernando Tejada. En el poema atribuido a Julián Hernández, nos encontramos con una relación de epigramas donde el autor insiste en la aceleración a que están sometidos los modelos literarios: «Todo poema es un ser vivo: / envejece» (pág. 104).

Las manifestaciones sobre la rapidez con que cambia la poesía se multiplican, de modo que en su siguiente libro, *Irás y no volverás*, las encontraremos en composiciones como «Al terminar la clase», «Una cartita rosa a Amado Nervo» o «Manifiesto», poema este último donde Pacheco, tomando como puntos de referencia textos de los cubanos José Zacarías Tallet y Roberto Fernández Retamar, nos dirá:

Todos somos poetas
de transición

La poesía jamás
se queda inmóvil (pág. 144).

Aseveración que enfatiza lo que ha venido expresando en su poemario anterior. Pero además, en *Irás y no volverás*, su visión sobre la poesía se amplía a través de una reflexión directa entre ésta y la realidad, como se lee en «A quien pueda interesar». Reaparecen las máscaras -Julián Hernández y Fernando Tejada-, y el autor relativiza mucho más la presencia del *yo* poético al afirmar que el poema tiene que volverse anónimo, colectivo y, por supuesto, perecedero: «La poesía no es de nadie: / se hace entre todos», dirá Pacheco en estos versos variando el famoso pensamiento de Lautréamont.

A partir de poemas como «The dream is over (II)», donde manifiesta la dificultad de incluir más novedades en la poesía, o de «El autor declara su anonimato», donde toma una postura resignada ante la imposibilidad de luchar contra otros libros como el *Kamasutra* o revistas como el *Reader's Digest*, en «Birds in the night» Pacheco plantea la misión del poeta en una sociedad que lo desprecia y le resta la importancia que merece: «En la poesía no hay final feliz -nos dice en «Lives of the poets»- / Los poetas acaban / viviendo su locura» (págs. 141-142). Una visión pesimista que se redondea con algunos versos de «Escrito con tinta roja»: «La poesía es la sombra de la memoria / pero será materia del olvido» (pág. 149). [31]

Sin duda, estos poemarios, *No me preguntes...* e *Irás y no volverás*, como hemos anunciado, son claves para la búsqueda de lo poético y para su definición como autor. Además, fueron escritos en una década en la que la poesía coloquial adquiriría su mayor esplendor y significación, y los escritores que participaron en esta corriente, como es el caso del escritor mexicano, se apresuraron a escribir «artes poéticas» en las que se dejara patente su nueva concepción de lo poético. Fue ésta una época de versos que deseaban tener el valor de manifiestos; pero, con la llegada de una nueva década, y también del cuestionamiento de la poesía coloquial, los poetas toman nuevos rumbos para expresar, desde un punto de vista menos dramático con menos *pathos* y a pesar de lo desmitificador de la obra, una visión más personal, y también más universal, más ética, de lo poético. Éste es el caso de José Emilio Pacheco y sus *Islas a la deriva*, que, pensamos, abre una nueva etapa en su concepción de lo poético.

Llegados a este punto, y consideradas ya las «artes poéticas» anteriores a *Islas a la deriva*, retomamos lo que hay de metapoético en esta obra. En el mismo título, como ya hemos avanzado al comienzo de este texto, mediante una metáfora pura, el autor mexicano nos formula un arte poética de significación mucho más global que en sus libros anteriores; y si se quiere más centrada en la tradición literario-poética. En cierto modo podría decirse que Pacheco ha encontrado una tradición en la que su misma concepción del

hecho poético como efímero, anónimo y psicológicamente límite se siente «traducida».

Ahora los poemas, para José Emilio Pacheco, son como *islas*; pero esta percepción tiene por lo menos dos niveles. Un primer nivel sería el de imagen visual; entendiendo que el poema es una isla de sílabas en una página, y cada poema es una isla en el mar textual. Precisamente, y teniendo en cuenta lo que acabamos de exponer, si examinamos las composiciones de *Islas a la deriva*⁽²¹⁾ comprobaremos que la libre disposición de los versos, tal como enfatizaron los vanguardistas en sus obras, es un denominador común en estos poemas; baste recordar las siguientes composiciones: «Horas altas», «El mar sigue adelante» o «Las perfecciones naturales», en que el autor dispone los versos, exentos de puntuación, en forma de oleaje; las estrofas -a modo caligramático- sugieren olas en la página, como ha señalado Luis Antonio de Villena. Con ello, no estamos manifestando que en poemarios anteriores José Emilio Pacheco no se sirviese de este recurso, nada más lejos de la realidad; pero sí afirmamos que de forma intencionada -y repetitiva- las composiciones de este libro adquieren diversas formas, caprichosas hechuras, como cualquier isla que por los designios marinos va configurando sus contornos recortados y arbitrarios.

Pero hay un segundo nivel, más complejo, simbólico, diverso y novedoso en el significado del título.

Si admitimos que los poemas son como islas, entendemos que estos están expuestos a los designios no ya del autor, sino del mar. Esto se hace evidente cuando, con un oxímoron, Pacheco añade el término *a la deriva*, dándonos a entender que los poemas [32] están ausentes de dirección, de destino o de propósito fijo, sólo a merced de las circunstancias, como extrañas islas. Las composiciones -entiéndase la poesía- al ir a la deriva pierden todo destino, pueden destruirse o desaparecer, y no pueden evitar el naufragio, en otras palabras, nadie las gobierna. Por tanto, el poeta y su obra se arriesgan a no dejar ninguna huella, a eclipsarse; o bien, aceptar lo inesperado, a que el mar, en su eterna mutación -por otra parte, tema continuo en la poesía de Pacheco-, le cambie sus formas. El poema está sometido a múltiples cambios; la poesía vive modificándose. Ilustrativo de lo que estamos apuntando es el siguiente texto de José Emilio Pacheco en el prólogo a su recopilación *Tarde o temprano*:

Respecto a lo que escribimos pueden tomarse dos actitudes y no existe un terreno de conciliación entre ambas: se cree que cada página es sagrada y no debe alterarse jamás; o bien se piensa en la poesía no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse. No acepto la idea de «texto definitivo». Mientras viva seguiré corrigiéndome (pág. 10).

El oxímoron del título, islas a la deriva, corrige la imagen de la isla quieta, puramente caligramática, pues efectivamente una isla por sí misma no va a la deriva, sólo quien viaja puede ir a la deriva; pero también implica algo como un barco, un viaje sin rumbo, pero hecho de sílabas.

Sin duda, esas *islas a la deriva* son la objetivación de otra imagen, la del poeta mismo, que al igual que un marinero con su barca a la deriva, se encuentra desorientado, abandonado, y no le queda otro remedio que aceptar los designios de su propio destino, dejarse llevar por la marea, no por el vacío, sino fuera de todo rumbo, mientras ve derivar a lo lejos las islas/los poemas. En cierto modo los dos niveles de significación que hemos señalado confluyen en esta interpretación del título como un simple hipálage, es decir, que es el poeta el que las deja a la deriva. La imagen, marina y poética, como se sabe, tiene sus raíces en los orígenes de la lírica, en el mundo órfico y homérico, y que el petrarquismo tomará como paradigma, creando toda una tradición poética que aún no ha llegado a su fin. José Emilio Pacheco, al pensar en sus *islas a la deriva*, se sitúa en un lugar avanzado de esta tradición ya universal; en el tópico del barco y marinero a la deriva que leyó y tradujo de los poetas finiseculares: Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire. Traducciones - «aproximaciones»- que Pacheco realizó en la década de los 60, antes de la publicación de *Islas a la deriva*.

Es necesario recordar aquí que «José Emilio Pacheco -como apunta Luis Antonio de Villena⁽²²⁾- elige sus traducciones por afinidad. Poetas (y sobre todo *poemas*) traducidos, lo son en función de su cercanía al mundo del que los traduce. Podríamos decir que son los poemas que Pacheco hubiera querido escribir, y que -en consecuencia- *rehace*. Se trata de lírica de su propia cuerda»⁽²³⁾.

Rimbaud, al igual que José Emilio Pacheco, se veía a sí mismo -y es necesario sacar aquí a colación a Lezama Lima y su *tratado* «La calle Rimbaud»-, «como el perenne desembarcado [33] en las islas», y después de anotar esta frase, el poeta origenista señalará: «como si hablase con el timonel de guardia nocturna: *tiene que ser el fin del mundo si avanzamos*. O el principio, añadimos, de la poesía»⁽²⁴⁾. El enigmático Lezama nos lleva a esta enigmática imagen de lo poético: poetas que no abandonan sus naves en medio del mar, barcos que son como islas a la deriva, marineros-poetas resignados a que sus versos sean engullidos por el mar. En definitiva, especulaciones sobre lo poético que se resumen en los siguientes versos que tomamos de una traducción, bastante fiel, de «Le bateau ivre», y que rezan así:

Y yo, barco perdido en la maraña de las algas,
lanzado por el huracán contra el éter sin pájaros,
y a quien los monitores y veleros del Hansa

no hubiesen salvado el armazón, embriagado de agua⁽²⁵⁾

Obligado en este caso es remitirnos a la traducción de los citados versos por José Emilio Pacheco:

Y yo, barco lanzado hacia el éter vacío
por tormentas que agitan cabellos de ensenadas,
no vi en el horizonte otras velas odiadas,⁽²⁶⁾
ebrio entre tantas aguas en mi casco sombrío (pág. 289)

Si bien Pacheco intenta mantener la rima consonante que aparece en la versión original de Rimbaud, hay algunos cambios lo suficientemente sugerentes para ser comentados. Claramente, el verso «no vi en el horizonte otras velas odiadas» no aparece en el poema de Rimbaud, quien escribió «a quien los monitores y veleros del Hansa / no hubieran salvado el armazón». El escritor mexicano ha obviado un aspecto circunstancial y muy delimitado en el tiempo y en la historia («monitores y veleros del Hansa»), para sustituirlo por una realidad al mismo tiempo subjetiva y universal: «no vi en el horizonte otras velas odiadas / ebrio de tantas aguas en mi casco sombrío». Cambios subjetivos que enfatizan la soledad, el deleite de ir a la deriva, teniendo asumido que ese barco ebrio (título que le da Pacheco al poema de Rimbaud) en el que se deja llevar el poeta, el poema, no va a llegar a ningún puerto.

Junto a esta composición de Rimbaud, se encuentra otra de Stéphan Mallarmé, «Brisa marina», traducida por la misma época, en la que también se refuerza la imagen del poeta en permanente naufragio, e incluso manifiesta el deseo de sentirse permanentemente en ese estado, variando de algún modo la versión original. Elijo algunos versos: [34]

Porque ni esos jardines que copió la mirada
retienen a mi pecho, náufrago en mar incierta.
[...]
Más subiré a la nave: quiero huir de mi hastío
[...]
E ignoro si las velas como dobles presagios
incitarán del viento su avidez de naufragios (pág. 286)⁽²⁷⁾

En esta misma línea, aunque ya en menor grado de intensidad, se encuentra otra traducción de algunos versos de «La cabellera» de Charles Baudelaire, donde nuevamente, por parte de Pacheco, hay un proceso de subjetivación basado en la experiencia poética del *yo*, tomando como axioma la relación identificativa entre el mar y el poeta. Donde Baudelaire escribió:

Tú contienes, mar de ébano, un deslumbrante sueño
de velas, de remeros, de gallardetes y de mástiles⁽²⁸⁾

Pacheco propone la siguiente «aproximación»:

Naveguen, mar de ébano, *mis sueños* las visiones
de mástiles, remeros, negras embarcaciones (pág. 291)

La conclusión es bien obvia, aunque Pacheco en sus poemas tiende a la desaparición o disgregación de la primera persona, en las traducciones, al menos en las que tratan del tópico de *islas a la deriva* el poeta se integra, se traduce, en la imagen del poeta ansioso de naufragios.

Después de este cotejo, nos queda añadir que el autor, antes de *Islas a la deriva*, a través de traducciones recoge la extensa y sólida tradición literaria que mostró la función del poeta como viajero en el mar. Pacheco ha revitalizado el tópico siguiendo de cerca a Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire a través de algunas composiciones. En *Islas a la deriva* se ve una poética en marcha, una deriva que le lleva de la poética anterior hasta *Tarde o temprano* al compás de lecturas y traducciones en las que sobre el tema continuo, aunque intermitente del viaje en el mar, va a someter a la voz poética a una esencialidad no del *pathos*, como todavía se puede observar en Rimbaud, Mallarmé o Baudelaire, sino mucho más ética como observamos en la poesía de los autores griegos clásicos, que Pacheco incluye en su primera edición de *Islas a la deriva*, y también en la voz de Cavafis. La obra, pues, se publica entre dos etapas de ejercicios de traducción, señalando ya el [35] rumbo de la nueva poética. Creemos que, paradójicamente, *Islas a la deriva* refleja una transformación en la poética consciente del autor, siendo el resultado no sólo de su poesía anterior sino de la influencia de otro trabajo poético tan imprescindible como el de la escritura: la asimilación, mediante traducciones muy notables de otras escrituras. El autor ha encontrado, siguiendo el ejemplo de otras voces poéticas decisivas, desde Rimbaud a Cavafis, la vieja imagen de la poesía como cuaderno de bitácora de la condición humana. José Emilio Pacheco en sus «aproximaciones» le quita el *pathos* a Rimbaud, poeta embriagado en el mar, y le da un contenido ético que encontrará en otros poetas que también hablan del mar. El poeta mexicano, por tanto, se instala en una tradición para perder la autoría, a través de otros viajes simbólicos desde los poetas griegos clásicos hasta el ya mencionado Constantino Cavafis. La tradición del viaje por el mar desconocido se hizo lírica en la poesía francesa de finales de siglo, pero también en Stevenson y en la tradición que aquí no nos interesa de los poetas venecianos en *Viaje a Citera*.

Resumiendo, y volviendo a sus composiciones de *Islas a la deriva*, podemos afirmar que metafóricamente son como hojas caídas en un inmenso follaje y, consecuentemente, anónimas, como el mismo autor lo expresa en el poema «Las islas», de *Islas a la deriva*:

por todas partes
las infinitas hojas caídas
(La isla y yo éramos
hojas también
y nunca lo supimos) (pág. 173)

Ratificación de un anonimato sin duda ficticio que le llevará, a partir de *Islas a la deriva*, a prescindir prácticamente de reflexiones metapoéticas, como podemos comprobar en poemarios posteriores, si no es de la mano, nuevamente, de la traducción. En su libro *Miro a la tierra. Poemas 1983-1986* nos encontramos con dos textos -nuevamente «aproximaciones», es decir, traducciones- que el escritor titula «Dos imitaciones de Vlademir Holan» con los siguientes títulos: «¿Qué es la poesía?» y «La verdad del infierno», donde a través de la traducción Pacheco suscribe que «sólo escribe quien carece de todo», y en el segundo poema que «Al poeta no se le perdona, / ni siquiera su muerte»⁽²⁹⁾.

Creación y traducción⁽³⁰⁾ se combinan en la poesía de Pacheco con el convencimiento de que la Poesía en estos días ya ha perdido su significado histórico. Pero el poeta asume, sin medida ni melancolía, esta situación y está plenamente convencido, como lo hace con la utilización de máscaras -entiéndase heterónimos, traducciones reinterpretadas, etc.-, [36] de que la deriva del *yo* hacia otras voces hace del poeta un nuevo juglar que, tomando textos de otros autores, de otros géneros, crea espacios textuales lúdicos a través de los cuales el lector perciba la presencia de otras voces fundidas en una⁽³¹⁾.

Para el autor de *Islas a la deriva* el futuro de la poesía en el mundo contemporáneo no es otro que el que tuvo gran parte de la poesía en sus orígenes, es decir, la anonimidad⁽³²⁾; y, como consecuencia, multiplicidad de variantes en la obra. Asimismo, el convencimiento de que el autor contemporáneo no tiene otro porvenir que el de la soledad creadora en una isla a la deriva, y como producto de esta experiencia nacerán versos que tendrán un idéntico destino. [37]

△▽

La isla en peso. Yo también pido la canonización de Virgilio Piñera

Rosario Alonso Martín

Es una desnuda certeza, una profecía oscura, definitiva la que sirve de prólogo del libro de poemas *La vida entera*. Una declaración descarnada que tiene la misma sentenciosa y dolorosa sinceridad con la que se enfrentaba a la vida y a su obra el escritor cubano Virgilio Piñera:

[...] Si bien no estimo que este libro sea peso muerto en mi obra de escritor, no obstante quiero dejar sentado que siempre me consideré un poeta ocasional. Con este juicio no hago sino adelantarme al de mis posibles lectores.

¿Qué justifica esta edición de mis «poesías»? Pues hacer en vida lo que muerto no podría hacer: ordenar. Dejemos nuestra casa en orden antes de cerrar, por última vez, sus puertas.⁽³³⁾

Ordenar supuso seleccionar algunos de sus poemas escritos entre 1941 y 1967 publicados en diversas revistas donde Piñera tuvo un papel destacado como *Poeta, Orígenes, Ciclón, Casa de las Américas, Lunes de Revolución, La Gaceta de Cuba, Unión...* y formar con ellos un corpus definitivo antes de cerrar, inexorablemente, la casa de la palabra poética, ese género al que el dramaturgo, el novelista, el cuentista y el crítico dedicara tan breve y apasionado espacio.

¿Cómo podemos entender esta declaración del polémico «pájaro de talento amargo» como le llamara Eloísa Lezama Lima a quien tantas máscaras atribuía -con su regocijado consentimiento- la intelectualidad habanera? ¿Intuía dolorosamente su muerte física acaecida [38] diez años después de la publicación en 1969 de *La vida entera*? ¿Vaticinaba el ignominioso silencio al que el aparato político iba a condenarle a él como a tantos otros? Los años sesenta fueron una paradoja piñeriana que empujó a muchos intelectuales cubanos al exilio y condenó a quienes permanecieron en la isla a una existencia de parias, reducidos a modestas traducciones, reclusos en remotas bibliotecas, desaparecida su obra, imposible la publicación, anatémica su existencia... abocados a la dolorosa insularidad del silencio y del desprecio.

Los últimos años de la vida de Piñera estuvieron marcados por este castigo, los posteriores también. Era un ilustre desconocido cuya reivindicación pedían a gritos los autores del exilio, baste recordar el grito de Severo Sarduy, «Pido la canonización de Virgilio Piñera», o la palabra de Guillermo Cabrera Infante. Una reivindicación acorde con la obra y la personalidad de quien fue fundador y partícipe del Grupo Orígenes, colaborador y traductor en casi todas las revistas literarias cubanas, acerado crítico instigador de feroces polémicas, narrador y, finalmente, el mejor y más prolífico dramaturgo de la literatura cubana contemporánea. Jamás un personaje inofensivo, la suya era una trayectoria vital libre, plena de individualismo y singularidad que rozaba la provocación y concitaba la maledicencia. El duende burlón, maléfico, implacable, irónico, mordaz, era en verdad un pájaro solitario de talento amargo descrito siempre con los adjetivos de la genialidad y la displicencia ante el insurrecto, dueño de una voz «múltiple, indagadora y chirriante»⁽³⁴⁾,

como la describiera Fernández Retamar reflexionando sobre la revista *Orígenes*, esa *summa* de individualidades.

Sí, la conflictiva personalidad de Piñera chirriaba con su inconformismo, su homosexualidad y sus acusadas maneras, pero también le convertía en un referente único, enervante y esencial que remitía a un autor dedicado en cuerpo y alma a su obra, ético y esforzado siempre. Es el dueño de una voz contenida que transmuta el hecho cotidiano en parábola trágica, en una vuelta de tuerca de un absurdo que esconde tras el humorismo mordaz, el choteo criollo, la tragedia mortal. El autor que explica el mundo en clave alegórica en *La carne de René*⁽³⁵⁾, el que reviste de lucidez el desconcierto existencial en *Pequeñas maniobras*⁽³⁶⁾, el que narra la obra teatral y teatraliza el relato con un lenguaje de claridad cortante y despiadada. Piñera escribió treinta obras de teatro donde «se realiza un inteligente diálogo sobre la condición humana»⁽³⁷⁾. Si el diálogo es la primera fase de la sabiduría platónica, Piñera sabía manejar los resortes de una indagación que supo anticiparse al teatro del absurdo o al teatro de la crueldad. El suyo era un mundo inabarcable de recursos para ahondar aún más en el tema de la angustia existencial, en la inutilidad y el absurdo de la vivencia humana, una obsesión que recorre el diálogo de Piñera con sus lectores, espectadores, sus hermanos, sus semejantes.

Un diálogo que Piñera alentó en su vida personal, en su narrativa, en su teatro y en su poesía. Las opciones que hacen sufrir a Lezama por ser excluyentes, según la maléfica [39] ironía piñeriana, fueron en él un rasgo característico, manejaba con igual virtuosismo el arte de la conversación, el de la narración y el de la poesía:

En el conversador estaba implicado el poeta y el novelista; en el novelista el poeta y el conversador; en el poeta el conversador y el novelista. No tres personas distintas, pero un solo dios verdadero, sino tres personas indistintas y un solo dios verdadero. Este Dios era la Forma que había que adoptar para expresarse en el juego de las dificultades y a través de ellas acceder a la futuridad.⁽³⁸⁾

Estas palabras dirigidas a Lezama podían aplicarse a un escritor como Piñera que se prueba constantemente en la polifonía de sus voces. ¿Cómo entender entonces su extrema humildad hacia el género poético? No se trata de una *captatio benevolentiae* dirigida a un lector que ve en Piñera únicamente al dramaturgo y al narrador, hay una cierta agresividad en sus afirmaciones, por ejemplo, reconoce haber destruido poemas y dejado alguno a la voracidad de sus biógrafos... un sarcasmo inútil puesto que nombró albacea literario a su íntimo amigo y excelente escritor Antón Arrufat, quien jamás se comportaría vorazmente con los despojos del poeta. Insistimos en que se autodenomina poeta ocasional e incluso, entrecomilla la palabra «poesías» al dirigirse a los textos que leerán sus «futuros lectores» -esta vez el entrecomillado es nuestro-. ¿Cómo un hombre de reconocido prestigio,

reconocida vanidad, crítico literario, conoedor y estudioso de la poesía cubana, traductor de poesía extranjera hace gala de tantas reticencias? Ironía grandilocuente o respeto absoluto a un género desnudo, íntimo y esencial.

Las narraciones y obras teatrales de Piñera están llenas de claves personales, claves que se desnudan en la poesía, un crisol donde concentrar sus posibilidades expresivas tan fascinantes como endemoniadas, sus reflexiones acerca de la propia poesía y su capacidad para indagar el mundo que le rodea indagándose a su vez. Se acerca al género con la reverencia de quien escribe sobre poesía y se expresa en otros géneros con absoluta libertad, dueño de una capacidad infinita de trabajar el lenguaje: la poesía será para él un espacio donde desnudarse definitivamente y articular un discurso que buscaba y admiraba en otros poetas. Un discurso cerrado en el que se identificará por completo sólo con el título *La vida entera*, que concentrará su obra en toda su poesía. Las preocupaciones de Piñera se sintetizan en un libro que forma un todo pleno de coherencia significativa, porque el autor no creía en los *recueils* de poesía, en la acumulación de las antologías, para él un libro de poemas debía articularse firmemente en torno a una idea central:

Un libro es algo más que la suma de sus partes. La lectura de un verdadero libro y no de una colección o recopilación de poemas de un mismo autor deja en el lector al menos dos impresiones. Una fácil de expresar: la emoción aislada de cada poema. Y otra un tanto más difícil: la sospecha de que detrás de ese conjunto orgánico de poesía hay algo más. [...] Ese algo podía definirse, tal vez torpemente, como unidad de visión. [40] Y a medida que conocemos mejor los poemas, descubrimos más su presencia. Lo que al principio parecía un grupo de poemas hermosos, revela luego su trabazón espiritual: el libro como totalidad expresiva». ⁽³⁹⁾

Investigador y divulgador de la poesía cubana, Piñera aplica sobre Avellaneda, Juan Clemente Zenea, Milanés o Ballagas su teoría de la «concentración expresiva». Para él, el mejor ejemplo de poeta concentrado es Julián del Casal, con quien tantos puntos en común tiene Piñera. Ambos tienen una visión trágica de la existencia humana marcada por la muerte y la inutilidad que articula toda su obra, «La Vida, la insoportable, la implacable Vida», según Casal, será la piedra angular del edificio poético de estos dos autores, baste un ejemplo significativo:

Porque en mi alma desolada siento
el hastío glacial de la existencia
y el horror infinito de la muerte. ⁽⁴⁰⁾

Utilizando la misma estructura métrica del soneto, escribiría Piñera:

Mientras moría imaginé mi imagen
de turbios ojos y erizados pelos
contemplando el supremo desconsuelo
la muerte disfrazada con mi imagen.

Así me iba muriendo, con hartazgo
de flores y gusanos. Expirando
encima de mi boca desbocada;

ordenando mi escoria, mi contraria
colocando mis huesos en la nada
y vomitando mi imagen funeraria.⁽⁴¹⁾

Podríamos extendernos largamente acerca del conceptismo feroz de ambos sonetos quevedescos. Pero baste el ejemplo para señalar una característica de Piñera, sus teorías críticas acerca de la poesía desarrolladas en el estudio de otros autores, se aplican a sí mismo y a su propia obra. Las opciones de Lezama son opciones de Piñera, la concentración de Casal es la concentración significativa de Piñera. Expresa poéticamente aquello sobre lo que teoriza en otros, de ahí el deseo de orden, concentración y recopilación que rige *La vida entera*.

La vida entera es una unidad tripartita que sólo se resiente levemente con la inclusión del largo poema «La isla en Peso», un texto que por sí mismo constituye un hallazgo [41] aparte. Aun así, «La isla en Peso» compendia en sus versículos todos los elementos de los restantes poemas, contiene y atesora el peso específico de cada uno de estos textos. Textos ordenados cronológicamente que se inician con «Las furias», que contiene según Cintio Vitier «...los versos más fúnebres y sombríos que se hayan escrito jamás en Cuba»⁽⁴²⁾, son poemas herméticos y elaborados que configuran un mundo de símbolos animales y mitológicos con los que nombrar la muerte y el dolor de la existencia: «Todo es triste». Hermetismo que comparte con los poemas de la segunda parte «El oro de los días» en la que la mirada del poeta discurre por un entorno poblado por seres imposibles descritos con humor, ironía, distorsión cubista y complejas imágenes surrealistas. Es una descripción de la isla toda que se resume en «La Isla en peso» y que sin abandonar el diálogo consigo mismo, constituye un diálogo con el interlocutor que nos recuerda al Piñera narrador y teatral siempre atento a la segunda persona:

Como el interlocutor existía para Virgilio Piñera, en sus novelas se conversa, y en sus piezas teatrales, también. Sus artículos y ensayos parecen escritos con el interlocutor delante. Sus narraciones se dirigen a este lector invisible, aunque presente en la conciencia del autor. Lo mencionan. Lo comprometen. Intenta polemizar con él. Y a fin de hacerse oír, le gritan advertencias y premoniciones. En su poesía aparecen varias voces. Y en toda su obra vibra el nerviosismo, se oyen la fluencia y los repentes humorísticos, y se siente el aire encantador de la improvisación: elementos inherentes a la gracia y el sabor de las conversaciones.⁽⁴³⁾

Su talento de conversador se agudiza en la tercera parte del libro titulada «Un bamboleo frenético», sólo el título indica música, sensualidad, sexo, rapidez, y choteo habanero: «Mi socio», «¿Qué fue de tus piernas?», «Tú ves,

yo no lloro». El coloquialismo ha sustituido al soneto perfecto y al versículo infinito, el verso acorta sus sílabas, se llena de ritmo y se puebla de mujeres descritas con la pincelada expresionista del narrador y dramaturgo que fue Piñera. Ya no existe la simbólica y mítica Flora, trasunto cruel, paupérrimo y caribeño como lo era Electra Garrigó, es el turno de la tísica fotogénica María Viván o la Santa Rosa Cagí para quien Virgilio Piñera pedirá la canonización como para él habría de pedirla el joven escritor Severo Sarduy. La voz de estos poemas es irónica, insolente, tropical e irracional. El lenguaje busca la jerigonza cubana, la cubanía esencial de música y sensualidad, la mezcla atroz de la belleza y la fealdad que retrata un pueblo sincrético e insular, el pueblo que habita la isla en peso.

Publicado en forma de cuaderno en 1943, «La isla en Peso» consta de 347 versículos donde se suceden las imágenes en un collage delirante, en una yuxtaposición alucinada de metáforas surrealistas con las que el poeta intenta describir la isla en toda su extensión. La isla es una entidad compleja y embriagadora, marcada obsesivamente por su insularidad, por el agua y el peso que se hunde en esa misma agua. Sentado en un café, el poeta contempla a la bestia que se despereza en los momentos cruciales del día: la madrugada, el mediodía, el crepúsculo y la noche. Caracterizada temporalmente, la isla [42] muestra su furiosa individualidad, su historia y su entidad mítica ante los ojos de un poeta que describe empujado por el arrebató en el que gritará, preguntará retóricamente, clamará, imprecará e invocará a este pueblo marcado por la circunstancia de estar rodeado de agua por todas partes. Es la visión submarina del ahogado, la óptica distorsionada del habitante anfibio de un pueblo que no lleva el cielo en la masa de la sangre, que no es trascendente, sino terrenal, material, sensual.

La descripción se inicia en una madrugada donde se dan cita todos los elementos identificadores de la sincrética cultura y vida cotidiana cubanas: la santería, la música, el baile, el sexo, el carácter de ciudad portuaria, la nocturna actividad misérrima de sus gentes y el recuerdo -la eterna miseria que es el acto de recordar- de la llegada de los conquistadores. Cuba es un país joven y Piñera le increpa en uno de esos accesos de paroxismo que llenarán el poema interrumpiendo la letanía de imágenes surrealistas, de escenas cubistas que forman el tapiz colorista que es la Isla en Peso, cuadro de Wilfredo Lam: «¡País mío tan joven, no sabes definir!». Como en el comienzo de los tiempos, no hay nombre para nombrar una realidad donde se amontonan los antiguos pobladores de la isla, el sexo, el cuerpo, la música, la fruta y la inexistencia de animales salvajes... un mundo alejado de los caballos símbolo de los conquistadores. La falta de raíz, de historia propia le hace repetir: «Cavo esta tierra para encontrar ídolos y hacerme una historia». Cuba es un país joven sin memoria que sólo puede recurrir al mito de la conquista como recuerdo colectivo de una violación. Y que se enfrenta a la claustrofobia atroz de la

insularidad: «¡Nadie puede salir! ¡Nadie puede salir!», un lugar agónico donde cada habitante se come cada partícula de la isla.

Piñera siempre relató un mundo atroz devorado por sus habitantes, un mundo absurdo y caótico del que no se puede salir. La isla es su más adecuada imagen, un lugar cerrado sobre sí mismo que ni siquiera puede recurrir a su propio pasado y que vive horadando la superficie de este animal que es la isla. La forma reptiliana de la isla es una fuente de imágenes significativas, su superficie es la lectura fragmentaria de la identidad nacional, una identidad no abstracta, sino palpable, viva, la pura piel, la sola materia, el peso de la carne y de la tierra.

Confusamente, irremediablemente, el pueblo escapa de su propia piel, la piel vegetal del caimán que se despereza a las doce del día. Nocturnos, los habitantes de la isla se mueren de luz: «¡Pueblo mío tan joven, no sabes ordenar!», «¡Pueblo mío divinamente retórico, no sabes relatar!». La isla sin historia recibe la savia negra de los santeros, la sonrisa cartesiana del europeo, pero no sabe relatar ni relatarse, la cultura cubana no es propia, sino adquirida, no es pura, sino mestiza.

El crepúsculo marca el nacimiento de una nueva noche, es la hora del ángelus y el poeta traza una letanía vegetal, latina y botánica: «Una poesía vegetal no codificada». Es la hora que inicia la noche marcada por el olfato, el calor y los sentidos desatados. El día ha pasado sobre la isla con su caudal de espumas y su barroca imaginaria de metáforas, de complejas reflexiones acerca de la entidad de un pueblo sin orígenes. La isla está marcada únicamente por su propia insularidad, por su carácter de mundo cerrado, por su claustrofobia triunfal, por su individualismo, por su propio peso. La isla, como Piñera, está marcada por su propia identidad, por su visión literaria de un mundo en perpetua voracidad, por la angustia de isla que es lugar, tiempo, una forma de pensar y un estado poético. [43]

Arrufat señalaba una certera cualidad de la escritura piñeriana: «Invertía mediante la farsa sus más entrañables y graves aspiraciones»⁽⁴⁴⁾. Hay farsa y parodia en sus versos, dolor y lucidez, pues Piñera concebía el poema como un acto de conocimiento. Su reverencia ante el género poético provoca esa humildad agresiva que exhibe el prólogo de *La vida entera*. Con «La isla en Peso» levanta el mito de la insularidad para un pueblo que no sabe nombrar, con el resto de los textos constituye esa coherencia significativa que Piñera buscaba en Casal. La poesía desnuda y agudiza la percepción del mundo y de sí mismo que tenía Virgilio Piñera, conforma un todo desquiciado, desgarrador, cerrado y concentrado que termina con el desolador poema titulado «Testamento»:

me niego a que me hagan estatua;
si en la vida he sido carne,
en la muerte no quiero ser mármol.

Como soy de un lugar
de demonios y de ángeles
en ángel y en demonio muerto
seguiré por estas calles...

En tal eternidad verá
los nuevos demonios y ángeles
con ellos conversaré
en un lenguaje cifrado.

Y todos entenderán
el yo no lloro, mi hermano...
Así fui, así viví,
así soñé. Pasé el trance (pág. 146).

La última invocación descubre la absoluta sinceridad de un escritor que eligió el género de la poesía para darse entero, para descubrirse impúdico. Deseó hacer de su poesía un todo armónico que le contuviera por completo, a él y a su obra, personalidad y escritura fundidas en una vida entera. Así es su poesía, así fue, así vivió, así soñó, cubano e isla, desesperadamente humano, y ante esta vida ejemplar cifrada humildemente en sus «poesías», yo pido la canonización de Virgilio Piñera. [44] [45]

△▽

«Lo que llama responde con otra voz»: *Las ínsulas extrañas* de Emilio Adolfo Westphalen

Gema Areta Marigó

Universidad de Sevilla

En febrero de 1933 el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen publica con 21 años *Las ínsulas extrañas*, poemas escritos entre 1931-1932, cuya belleza inquietante venía avalada por aquel verso del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz que tanto le gustaba. La imagen elegida (como él mismo comentó) era la que entonces equivalía a sus poemas, la adecuada «cuando he

escrito sobre poesía», porque hay «una relación extraña en que la experiencia de lo vivido se transforma en el poema. Porque no se parecen...»⁽⁴⁵⁾.

Aunque atraído por la poesía de San Juan de la Cruz, «la más hermosa y enigmática poesía jamás escrita en español»⁽⁴⁶⁾, fue aquella prosa «(nítida abierta deleitosa)» de las mejores de los Siglos de Oro la que provocó la simulación del título. Westphalen confiesa que en «una época tuve la ingenuidad de creer que podía hacer algo parecido a lo que había hecho San Juan de la Cruz con sus comentarios. Pero esas 'declaraciones' de San Juan son muy buena literatura, pero también una manera de convertir la poesía en teología. Él era un buen teólogo y exégeta bíblico; tuvo la capacidad de hacer de una cosa irracional como es la poesía una explicación racional sobre bases teológicas»⁽⁴⁷⁾.

Frente a un título tan marcado, connotado (que provocó un constante equívoco crítico, con gran desconcierto Westphalen repetirá hasta la saciedad que no es un místico, que no tiene la visión inefable de un ser Todopoderoso), los poemas no llevan ningún [46] nombre. Para Westphalen aquella *línea o cita epigramática en el interior con el nombre del Santo* responde a la necesidad de identificar una serie o una colección de poemas a través del título, mientras que en general, dice, «los poemas no los necesitan. Los que uno pone en ocasiones al releerlos -luego que han adquirido forma propia- son una réplica consciente a lo expresado involuntariamente -una manera personal de ponerlos en duda- o -con más frecuencia- un intento pobre o fallido de resumir o describir el contenido. Por ello los he evitado en lo posible»⁽⁴⁸⁾.

Si *escribir sobre poesía* y hacer un poema estarían por lo tanto en la raíz de las primeras declaraciones de Westphalen, en segundo lugar hay algo que tiene que ver con el acento de la juventud angustiada, una «pasión tumultuosa», «vivas luchas y tempestades», como le comentaba en una dedicatoria a Eugenio d'Ors⁽⁴⁹⁾. De los trastornos y complejos de la adolescencia (junto a un precario tono vital) nace el radicalismo estético de *Las ínsulas extrañas*, que se encuentra sin embargo muy suavizado por ese aprendizaje de la fragilidad lírica a través de la poesía de José María Eguren, su mayor influencia: «todo lo que he hecho es como hijo de Eguren. Si tengo un padre literario, ese es Eguren...»⁽⁵⁰⁾.

Pero junto a este protectorado literario en su famoso ensayo *Poetas en la Lima de los años treinta* reconoce siempre la otra voz: Eguren y Vallejo (su caos primigenio, su tensión afectiva), Martín Adán (con su oreja de poeta) y Xavier Abril (espíritu abierto a todas las tendencias, gran importador de material literario), además de un largo listado que incluiría a Carlos Oquendo, Enrique Bustamante y Ballivián⁽⁵¹⁾, junto a Gilberto Owen y Juan Larrea (que coincidieron por esos días en Lima); las lecturas en traducciones de Valéry,

Eliot, Wallace Stevens, Emily Dickinson, Withman; además «de la frecuentación continua de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Góngora, quien por entonces había sido reivindicado»⁽⁵²⁾.

Aquel hartazgo de poesía se convirtió en un determinado momento en práctica, en aquel *uso de la palabra*⁽⁵³⁾ que tanto le obsesionaba y que llegaba a vertebrar de forma simple toda su estructura lírica: poesía-poema-poeta. El autor de 1933 fue Emilio Adolfo von Westphalen (en 1935 será sólo Westphalen), un descendiente de familias de emigrantes (de sus cuatro abuelos sólo su abuela paterna había nacido en el Perú), que padecía la hostilidad de una Lima cuyos hábitos marca el oncenio de Augusto Leguía.

De hecho, como señalaba André Coyné, cuando César Moro volvió al Perú a fines de 1933 «fue el único que lo recibió y estuvo dispuesto a compartir tanto sus entusiasmos como su repulsa hacia el medio *tristemente idiota* de su ciudad natal. Ambos entonces se esforzaron por sacudir un *orden pernicioso y vicioso*, con la esperanza de que su [47] misma *desesperanza* contribuyese a *derribar los muros de la bestialidad humana* y a abrir las puertas *del mundo implacable del sueño*»⁽⁵⁴⁾. Recordemos que José Carlos Mariátegui muere en 1930, César Vallejo no regresará jamás después de publicar *Trilce* (1922), José María Eguren es un poeta en la sombra, Martín Adán inicia por esos años esa marginalidad vital y literaria que lo aleja del proceso poético lineal peruano «de su dinámica de grupos y cambios generacionales»⁽⁵⁵⁾, y Xavier Abril regresa a Europa en 1930, residiendo en Francia y España hasta 1936. La guerra civil española provocará, después del importante destierro intelectual de Leguía, una segunda generación de emigrantes.

La poesía de Westphalen también se levanta contra esa solitaria y horrible Lima⁽⁵⁶⁾ que tanto espantó a César Moro, quien a través de sus *anteojos de azufre* veía que la «Poesía no existe, pues, en el Perú sino como fenómeno enteramente individual, ignorado; o como existe en todas partes *a pesar de...* un poco más, un poco menos que en todas partes; en la aparición furtiva de ciertos rostros, inconfundibles señales de fuego; en algunos encuentros; en 1934, en la devastación patética de los jardines de la Exposición (no en su utilización capitalista); al capricho, al azar de cada embriaguez... La nostalgia del crimen es poética. Para mejor decirlo, la sola poesía entre nosotros está en la producción borrascosa y esporádica: textos, objetos, cuadros de los alienados, en el Hospital Larco Herrera. Luego por libertar, como la que sin sospecharse a sí misma cruzamos en la calle»⁽⁵⁷⁾.

Frente a los que se marchan (como Oquendo de Amat), hace tiempo que se fueron (Alberto Hidalgo en 1920 a Buenos Aires), o simplemente viven un exilio interior, el regreso de César Moro a su tierra (y su estancia hasta 1938 rumbo a México) fue el de un poeta «disconforme, exigente y quejoso de una realidad que no concordaba en absoluto con el esplendor de su imaginación o

el rigor de sus principios morales»⁽⁵⁸⁾. En César Moro encontrará Westphalen el interlocutor más válido para hablar sobre poesía, sobre la poesía de *Las ínsulas extrañas*. Con él y Manuel Moreno Jimeno editaría Westphalen un boletín en favor de la República Española, que acarreó persecución policial a sus autores.

El encuentro con César Moro, cuando tenía ya escrito su segundo poemario *Abolición de la muerte* (1935), fue en primer lugar el de una brillante coincidencia con los principales presupuestos de la poética surrealista, de hecho su poema «Mundo mágico» fue publicado en inglés en la revista *Front* (La Haya, núm. 1, diciembre de 1930), aunque no fue recogido hasta la edición de *Otra imagen deleznable* (1980) donde junto a sus dos poemarios del 33 y 35, reunía en la sección «Belleza de una espada clavada en la lengua» 17 poemas sueltos publicados en revistas entre 1930 y 1978. Entre ellos destacan algunos [48] poemas breves, que para Westphalen son una vía complementaria al largo flujo de sus series anteriores. Un texto de Westphalen de 1931 sobre «La poesía de Xavier Abril» y publicado como prólogo en *Difícil trabajo. Antología personal (1926-1930)*⁽⁵⁹⁾ -Madrid, Plutarco, 1935-, pone especial énfasis en la defensa de la penosa búsqueda de disciplina por los superrealistas, frente a lo ininteligible la necesidad de explicarse todo, la cristalización de la imagen y su absurdo, siguiendo la línea que va del sueño a la creación como su más exigente y absorbente método.

Utilizando las palabras de Xavier Abril, en esa suerte de arte poética que incluyó en *Descubrimiento del alba* (1937), diríamos que también para Westphalen «la poesía es una dificultad que se vence a fuerza de perforarse el hueso íntimo, de quemarse diariamente la sangre, incluso de perderse uno mismo más allá de toda intención y de todo límite [...] La poesía es un duelo a muerte [...]»⁽⁶⁰⁾. Y lo es fundamentalmente contra la otra voz del poeta: el poema, o mejor expresado la voz que se había encarnado en el poema (no necesariamente identificable con la suya propia).

Para Westphalen el poema será la única explicación y justificación de la actividad poética, entendiendo cada poema como un ente aparte. A partir de aquí los nueve poemas de *Las ínsulas extrañas* se tejen como una maravillosa y deslumbrante tela donde, como señala Américo Ferrari, se produce la «conjunción privilegiada entre un extraordinario don verbal asistido de un trabajo asiduo de la lengua, y una experiencia vital directa radicalmente asumida, cuya autenticidad no deja lugar a dudas»⁽⁶¹⁾.

Cada poema es en realidad una vida en pedazos, un renacer, un volver a empezar a partir del silencio, «reflejos de espejismos disueltos a la cercanía»⁽⁶²⁾. Se sabe, dirá Westphalen, que «un poema es un objeto hecho de palabras y dotado de determinada carga afectiva (de intensidad variable)»⁽⁶³⁾, los suyos son fundamentalmente letras de amor, cuyo simulacro poético

permite el recuerdo de la experiencia pasada. El pretérito marca entonces el tiempo de una memoria, el largo camino de un regreso que se cuenta en sonidos entrechocados, el sueño de una imagen difuminada que toma cuerpo en extrañas figuras, donde las palabras se declaran a sus resonancias.

«Lo que llama responde con otra voz», el desaliento convertido en aliento, la desesperanza en esperanza, la sin memoria en memoria, lo inmóvil en móvil, la niña en mujer anunciada, el silencio en poesía. «Por temor de mostrar tanta belleza» el decir se enreda en una palabra que se repliega sobre su propia dispersión, porque a Westphalen le «atrae [49] la operación de dar cuerpo y materia, aunque volátil, a las palabras del poema»⁽⁶⁴⁾ donde la levedad hierde porque el maravilloso final siempre resulta ser un más allá.

En el último poema de la serie Westphalen declara, una vez más, por dónde discurre el ejercicio poético y si es posible ordenar y contar este tipo de conocimiento: la sabiduría esencial de un Verbo a través del amante, entender clara y puramente esa abundancia. Con una mecánica intertextual que permite la entrada de palabras aisladas del *Cántico espiritual* (también paráfrasis del texto, elipsis e isocolon, entre muchas otras figuras) Westphalen deslumbra - se deslumbra- por una mezcla donde se conjugan las repeticiones, supresiones o correspondencias, pero sobre todo por el sentir lento de una misma matriz espiritual, una lengua de siglos con la que el poeta se defiende tenazmente a cedernos su secreto, «su propensión a anular la revelación apenas hecha, a borrar huellas comprometedoras, a tomar falsas identidades que baraja impunemente con otras muchas auténticas, a jugar inacabablemente con ironía agresiva y naturalidad portentosa a la mezcla y trueque de todas la plurivalencias de su personalidad»⁽⁶⁵⁾.

Las ínsulas extrañas forman parte de ese dilema indiscutible que para Westphalen es la poesía, objeto de una rigurosa *descifración* al tiempo que *miradero* desconcertante y efímero. El rigor de una preceptiva (la de San Juan de la Cruz) se enriquece con una imaginación que refuerza y recarga de significados múltiples la delicada, severa y ambigua estructura nominal.

Quedándome sospechando

Si es cierto que te fuiste o que regresaste
Una madrugada dorada daba a la comba
Saltando tú montes y espesuras
Collados desiertos mares horizontes
Crecían en cada vuelta
Aparecías luego chiquitita
Y tu voz vaciada en dedales alcanzaba a llenar
un mar.⁽⁶⁶⁾ [50] [51]

El peso de la isla en la literatura cubana actual: pervivencia conjunta de las figuras de Virgilio Piñera y José Lezama Lima

Matías Barchino

Universidad de Castilla-La Mancha

El escritor cubano Virgilio Piñera publicó en 1943 una *plquette* de quince páginas titulada *La isla en peso*, que contenía un único y extenso poema con ese mismo título. La figura de Virgilio Piñera, a menudo unida al recuerdo de su poema, no ha dejado de pesar -se nos permitirá el juego- sobre una forma de entender lo cubano en muchos escritores de la isla hasta hoy, cuando Piñera, desde su desaparición en 1979, se ha convertido en un maestro y ejemplo de dignidad literaria, humana y civil ante las difíciles situaciones por las que muchos escritores cubanos han pasado en las últimas décadas. Desde entonces el poema, que empieza con los inolvidables versos «La maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa del café / Si yo no pensara que el agua me rodea como un cáncer, habría podido dormir a pierna suelta», se ha convertido en un símbolo, casi en un tópico, de una forma de ver la isla, radical y rebelde como la del propio Piñera. Las últimas menciones que hemos visto de este poema son las que aparecen en las recientes obras de dos escritores cubanos de las últimas generaciones, las memorias de Eliseo Alberto, tituladas *Informe contra mí mismo*, y en la novela de Abilio Estévez, *Tuyo es el reino*. En la evocación que hace Estévez, discípulo confeso de Piñera, de los viejos versos y de la figura del viejo maestro, cuya función es básica en la novela, está el origen de este trabajo.

Lo que resulta curioso es que junto al recuerdo de Piñera por parte de los jóvenes escritores, suele aparecer la figura paralela y antitética a la vez de José Lezama Lima. Ambos se han unido en el tiempo, generando conjuntamente la tradición principal que rige la nueva literatura cubana en la que ambos ejercen un papel de fundadores, pese a sus notables diferencias estéticas. Piñera y Lezama se recordarán siempre unidos, lo que resulta [52] en cierta medida paradójico si tenemos en cuenta las históricas rivalidades de ambos escritores. De hecho, *La isla en peso*, fue escrito y publicado por Piñera dentro de una polémica literaria que le enfrentaba en aquel momento a Lezama Lima y su grupo literario. El pequeño libro suscitó desde su aparición una lectura polémica entre sus contemporáneos ya que el año anterior, Piñera había roto ruidosamente con el grupo poético de Lezama Lima, generado alrededor de la revista *Orígenes*, y había fundado su propia revista, llamada *Poeta*, a la que en los años cincuenta sucederá *Ciclón*, dirigida por José Rodríguez Feo, otro

disidente de *Orígenes*. Por lo tanto, el poema se leyó más que como expresión de un conflicto personal del propio Piñera con respecto a la isla, como una interpretación cultural de lo cubano que se opone radicalmente a la que en esos momentos defendía el grupo de Lezama. Más exactamente, fue interpretado como una respuesta directa a las imágenes de la isla que Lezama había trazado en otro conocido poema, «Noche insular: jardines invisibles», publicado en 1941 en el libro *Enemigo rumor*. Como el mismo Lezama comentó, su poema era una proyección de su interés por «buscar las raíces de los cubanos en sus manifestaciones estelares y telúricas, en la tierra y en lo estelar [...] buscando esos símbolos nuestros, esas extrañas pulsaciones del aire, de las interrogaciones, de las insinuaciones, de lo secreto, de las pausas que nos rodean» (Lezama Lima, 1992: 118). Isla contra isla, visión insular contra visión insular, *La isla en peso* sería una réplica a la idea de lo cubano que propone Lezama en «Noche insular». Ambos poemas contrastan radicalmente en algunos aspectos, sobre todo en la pesadumbre del sentimiento de la isla de Piñera, llena de ruido y falta de armonía, frente a la invisibilidad, el silencio de las pulsaciones del aire que encuentra Lezama en su noche insular. Piñera recuerda irónicamente las palabras que definían tradicionalmente la cubanidad criolla: el aguacero, la siesta, el cañaveral, el tabaco; y llega a parodiar los términos cultistas y las imágenes cerradas que caracterizan la poesía de Lezama.

Prueba de esta lectura conflictiva son las críticas que le dedicó Cintio Vitier, uno de los miembros más destacados de *Orígenes*, en sus diversos acercamientos a la obra poética de Piñera. En su antología *Diez poetas cubanos 1937-1947*, publicada por la editorial de *Orígenes* en 1948, que recoge nueve composiciones y una nota biográfica, se refiere a *La isla en peso* como una fracasada «experiencia pseudo-nativista». En enero de 1955 Piñera presentó una provocadora conferencia en el Lyceum de La Habana titulada «Cuba y la literatura», que luego publicó la revista *Ciclón*, en la que expresaba sus opiniones radicales sobre el panorama de la literatura de la isla, dominado en ese momento por Lezama y su grupo, que tildaba de inexistente. Poco después, en 1957, Cintio Vitier respondió con un curso también ofrecido en el mismo lugar, titulado *Lo cubano en la poesía*, que luego se divulgó como libro, en el que pretendía contradecir las palabras de Piñera en el sentido de la inexistencia de una literatura cubana, mostrando una trayectoria coherente de la poesía de la isla desde sus orígenes hasta su generación. Por supuesto, Vitier incluyó a Piñera entre los poetas cubanos destacados, pero su visión no carece de malas intenciones, incluso sugiere en nota a pie de página un plagio de François Villon por parte de Piñera en su famoso poema «Vida de Flora». En realidad, *La isla en peso* hacía añicos el esquema progresivo y teleológico de la poesía cubana trazado por Vitier, por lo que sobre ese poema descargará toda su crítica, usando todo tipo de argumentos: [53]

individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas. La vieja mirada de autoexotismo, regresiva siempre en nuestra poesía, prolifera aquí con el apoyo de un resentimiento cultural que no existió nunca en las dignas trasmutaciones de lo cubano. Trópico de inocencia pervertida, *huit clos* insular radicalmente agnóstico, tierra sin infierno ni paraíso, en el sitio de la cultura se entronizan los rituales mágicos, y en lugar del conocimiento, el acto sexual (Vitier 1970: 480).

Aunque Vitier, que considera que el testimonio de la isla en el poema «está falseado», hace una interpretación malintencionada, el poema es notable y plantea una vivencia antitética de la realidad cubana, convocando alguno de los mitos más constantes de la insularidad. La isla es un lugar odiado y amado a la vez, que proyecta el mito del paraíso para los europeos y llega a ser una cárcel para sus habitantes. El poema propende a la ambigüedad y la cita que lo abre es, en este sentido, muy significativa respecto al carácter antitético de la posición de Piñera: «Uno dice: '-...alaba o maldice?'; Otro contesta '-...Eso no importa.'». Piñera contempla una realidad polimórfica que no es fácil de someter a un esquema como el que traza Vitier. Una isla de la que se realizan distintas lecturas y en la que se presentan variadas visiones culturales y, sobre todo, una nación nueva que todavía no ha encontrado su literatura, por lo que aún no tiene un rostro reconocible. «Pueblo mío -escribe Piñera- tan joven, no sabes ordenar / Pueblo mío divinamente retórico, no sabes relatar. / Como la luz o la infancia aún no tienes rostro.» Esta inexistencia poética choca directamente con la tesis dominante entre los miembros de *Orígenes* que expuso Vitier y que se puede sintetizar en que lo cubano consiste en una interiorización progresiva del paisaje insular hasta llegar de una forma teleológica a la construcción de una sobrenaturaleza poética reveladora, cuyo exponente más desarrollado en ese momento sería la obra de Lezama Lima (González Echevarría 1993: 35-36). Esta visión de lo cubano está identificada con lo tradicional criollo, que es la ascendencia mayoritaria de los miembros de *Orígenes*, y no reconoce como expresión de la cubanidad otras herencias culturales presentes en la isla, especialmente la negra y la mulata, que Vitier identifica con lo haitiano o antillano. Esta confrontación de perspectivas, leída como una disidencia, determinará, entre otras razones, el enfrentamiento entre Piñera y Lezama.

A finales de los años 50, sin embargo, el panorama cubano está próximo a cambiar. Los enfrentamientos entre escuelas poéticas sobre perspectivas culturales se van a acallar en gran medida con el triunfo de la Revolución. Pasadas las euforias revolucionarias en las que casi todos los intelectuales participaron, la evolución de la política cultural en Cuba va a determinar el fin de las hostilidades poéticas, ante la existencia del problema mucho más grave de la supervivencia intelectual y personal ante la presión política. Ocurre que, pasados unos años, el asunto de definición poética de la cubanidad, que había determinado rechazos y disputas intelectuales enconadas entre Piñera y Lezama, incluso episodios de cierta violencia, se minimiza hasta apenas

quedar como una anécdota, como un choque personal de dos escritores amados y considerados como maestros por las nuevas generaciones. Casi todos los jóvenes, pese a la admiración que profesan a Lezama, que se incrementó tras publicación de *Paradiso* en 1966, van a estar más cerca de la visión multicultural de la isla que propone Piñera. Es el caso de Severo Sarduy, que escribe [54] su novela *De donde son los cantantes*, como una contestación estética a las ideas de Lezama y Vitier, y también es el caso de Reinaldo Arenas, quien evocará en *Antes que anochezca* su admiración personal y literaria por Piñera y el conflicto de éste con Vitier. «No participaba de la típica hipocresía literaria al estilo de Vitier, donde la realidad siempre se ve envuelta como en una suerte de nebulosa violeta. Virgilio veía la Isla en su terrible claridad desoladora; su poema, 'La Isla en peso', es una de las obras maestras de nuestra literatura», escribirá en sus memorias (1992: 106). La visión de la isla de Arenas y de Piñera, envueltos ambos en una persecución sexual y política, será coincidente, como se lee en el homenaje que Arenas dedicó a Piñera tras su muerte, titulado «La isla en peso con todas sus cucarachas», cuyo título recuerda precisamente el viejo poema (Arenas 1986).

Lo interesante es que con la distancia del tiempo y los acontecimientos políticos, las figuras estelares de Lezama y Piñera, separados varios años intelectual y personalmente, se unifican por encima de sus diferencias originales e incluso por encima de sus respectivas y fuertes personalidades. La autoridad literaria de Lezama es absoluta entre los escritores más jóvenes y su obra poética y narrativa es tan ambiciosa que su misma presencia influye incluso en los que no comparten su visión de la isla. La publicación de *Paradiso* aglutinó muchas de las opiniones previamente discordantes, pese a que Lezama no varió en esta obra su visión esencialmente poética de la realidad. Como es sabido, Lezama Lima plantea su novela como conclusión y síntesis de su poesía: «Paralelo al sistema poético comenzaron a surgir los capítulos de *Paradiso*. La poesía y la novela tenían para mí la misma raíz. El mundo se relacionaba y resistía como un inmenso poema» (Lezama Lima 1992: 711). Por otro lado, el libro es también fruto de una pulsión autobiográfica, de un intento de rescatar del olvido algunos aspectos de su historia personal y familiar. Lezama afirma: «Tuve siempre fe en que yo sería el relator, que ese era mi destino» (Lezama Lima 1992: 574). De alguna forma, y para sorpresa de muchos, la versión criolla y transcendente de la isla había encontrado en Lezama uno de los narradores que reivindicaba el poema de Piñera. La novela es tan poderosa que funda definitivamente la literatura cubana contemporánea y resultará difícil no rendirse ante ella, hasta para los que antes habían sido enemigos literarios. No podrá seguir diciendo Piñera desde entonces que Cuba no tiene un rostro literario reconocible y es él mismo, antes que Julio Cortázar, quien da la bienvenida elogiosamente a *Paradiso*. Con ello acaban los viejos enfrentamientos y se funda una curiosa y entrañable sociedad entre ambos, unidos ante al acoso del gobierno de Cuba.

Fruto de ella será el poema que en 1972 Lezama dedicará a Piñera, titulado «Virgilio Piñera cumple 60 años».

A partir de este momento, las figuras de Lezama y Piñera, como las de «el flaco y el gordo» que se fagocitan en la obra teatral de este último, van a persistir unidas en el recuerdo de los jóvenes escritores cubanos, ambos en calidad de maestros indiscutibles. Una de las visiones más entrañables de esta comunidad es la imagen crepuscular que traza Reinaldo Arenas en su autobiografía, en la que ambos esperan juntos cada día en la sala de Trocadero 162, la casa de Lezama, a que María Luisa Bautista, su mujer, les sirva un improbable té a las nueve de la noche. Arenas comenta sobre esta costumbre cotidiana: «La reunión de aquellos tres personajes, en aquella casa ya un poco destartalada, que a veces se inundaba, tenía un carácter simbólico; era el fin de una época, de un estilo de vida, de una manera de ver la realidad y superarla mediante la creación artística y una [55] fidelidad a la obra de arte por encima de cualquier circunstancia. Y, además, era como una especie de conspiración secreta el juntarse y brindarse apoyo que para ambos era imprescindible» (Arenas 1992: 112). La presión del régimen cubano sobre todo lo que resultara discordante -y la presencia de ambos al parecer lo era en grado sumo-, la persecución despiadada contra los homosexuales y contra la independencia de pensamiento que ellos ostentaban, acabó con cualquier recuerdo de las viejas disputas poéticas. El enemigo, en este caso, estaba en otro frente, y ambos se mantuvieron en el campo de la resistencia moral e intelectual. Así los vieron los escritores que estaban surgiendo en los años 60.

Otra visión representativa de los dos escritores unidos para la eternidad es la que dibuja magistralmente Guillermo Cabrera Infante en su doble biografía de ambos titulada irónicamente «Tema del héroe y la heroína», recordando el cuento de Borges, «Tema del traidor y del héroe», la primera de sus *Vidas para leerlas*. Cabrera traza las trayectorias de ambos escritores, sus peleas y sus diferencias estéticas y su final reconciliación. La biografía pareada comienza señalando justamente su divergencia original y su paralelismo esencial en vocación intelectual y ejemplo moral: «No hay vidas más disímiles (y a la vez más similares) que las de José Lezama Lima y Virgilio Piñera» (Cabrera Infante 1998: 13). Y prosigue, antes de pasar a contar muchas de sus anécdotas biográficas: «Era inevitable que Lezama y Virgilio se encontraran en comunidad, era también previsible que se separaran con violencia. Virgilio era pendenciero, Lezama sólido, pero los dos eran vulnerables en más de un sentido» (Cabrera Infante 1998: 15). Al valorar sus obras poéticas, Cabrera recuerda los episodios en torno a *La isla en peso* -que considera el poema más notable de Piñera- y la censura de Vitier. Pero sobre todo, lo que Cabrera destaca de ambos es su extraña valentía y su valor intelectual ante el poder político que los acosó hasta el final de sus vidas. Cabrera concluye hablando de la muerte de Virgilio, para confirmar lo que

estamos señalando, «su muerte para siempre lo reúne con Lezama» (Cabrera Infante 1998: 58).

Esta integridad hace que pervivan juntas sus figuras en el recuerdo de los que llegaron a conocerlos en aquellas duras circunstancias. Sus diferencias poéticas y personales en torno a la isla y la vida se han borrado ante la imagen conciliadora de estos dos maestros dispares, apoyándose mutuamente en sus penalidades. El problema de los jóvenes escritores de los 60 es cómo conciliar en su obra actitudes estéticas tan diversas. ¿Cómo declararse heredero de Lezama, por ejemplo, sin compartir sus presupuestos culturales sobre Cuba? Severo Sarduy exploró los caminos que seguir en este caso en un texto que revela su actitud de rebeldía y de respeto ante el maestro, titulado precisamente «Un heredero». Allí escribe que Lezama es, en el espacio literario cubano, el antecesor cuya obra invita a ser recobrada. «Pero -se pregunta Sarduy-, cómo suscitar ese regreso, cómo lograr que el antecesor, sin renunciar a su función de precursor, de guía, nos vuelva a ser familiar, contemporáneo? ¿Cómo devolver hasta nosotros la vasta ficción de *Paradiso* para reactivarla en nuestro presente y anclarla de nuevo en la realidad de nuestro tiempo de aflicción?» (Sarduy 1992: 590). Para Sarduy, que recuerda las ideas de Vitier, Lezama ha construido la identidad de la isla, liberándola de estereotipos y mitologías arcaicas o europeas: «Lezama es el descifrador de la *noche insular*, de los jeroglíficos nocturnos, garabatos incandescentes en el aire denso del archipiélago, que, como *animitas* o cocuyos, pueblan e imantan las islas a la deriva» (Sarduy 1992: 596). Pero si está claro que Lezama [56] es el antecesor, el problema ahora está en cómo convertirse en heredero. Su primera respuesta es coherente con su labor novelística: «Quizá, *descifrando a contracorriente*, haciendo con la lectura que su palabra advenga para que el porvenir se convierta en presente, en presencia. Heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que se escapa a la glosa y a la imitación» (Sarduy 1992: 596). De esta forma ha concebido Sarduy su herencia de Lezama y así lo ha practicado en su novela *Maitreya*, donde recupera un personaje secundario y marginal de *Paradiso*, el chino Luis Leng, y lo convierte en protagonista de la novela. Pero hay otra forma más importante de heredar al maestro, que es asumir su doble dimensión pasional que le condenó al ostracismo y apoderarse hasta de su agonía vital, lo que también le lleva a una posición marginal: «Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su *pasión*, en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación, y padecimiento, agonía. Saber que el descifrador, precisamente porque impugna y perturba el código establecido, está condenado a la indiferencia, o a algo que es peor que la franca agresión y el ataque frontal: la sorna» (Sarduy 1992: 597).

Por este doble sistema de herencia que concibe Sarduy, tanto Lezama como Piñera -aunque no sólo ellos- se convierten en antecesores para muchos de los escritores cubanos posteriores que han tomado de ellos su afán de

resistencia estética y moral, refundando con su solo recuerdo una forma de la literatura cubana actual, tanto en el interior como en el exilio, que quiere sobrevivir por encima de las censuras y presiones políticas a la que está sometida. Me referiré a dos escritores cubanos con publicaciones recientes, Eliseo Alberto y Abilio Estévez.

Eliseo Alberto, en sus dolorosas memorias tituladas *Informe contra mí mismo*, aparecidas en 1997, traza un panorama desolador de las condiciones culturales de vida de los que han permanecido escribiendo dentro de la isla a pesar de todo. La denuncia de la cobardía del Consejo Nacional de Cultura, que negó a Lezama Lima y acorraló a Piñera, está presente inevitablemente en su informe (Alberto 1997: 84). Para Alberto ambos aparecen también en paralelo, como figuras resistentes y aisladas en un ambiente hostil. Lezama surge relacionado con una imagen insular, «prisionero entre las cuatro paredes de su isla Trocadero, rodeado de habanas y de habanos por todas partes» (Alberto 1997: 86), finalmente liberado con su muerte, desde la que sigue ejerciendo una influencia regeneradora sobre las generaciones más jóvenes: «La Muerte, en verdad, llenó de vida a Lezama. Muchachas de fin de siglo, poetas sin miedo, diletantes a la moda, novias felices y pretendientes tristes, sacerdotes, santeros y presos políticos se acercan a los libros de Lezama con distintas intenciones pero con idéntica devoción. Todos le dicen, desde su entierro, El Maestro, no sin cierto temblor de metal de la voz. Lo citan. Lo recuerdan, lo sueñan o lo resucitan a imagen y semejanza de sus ilusiones perdidas» (Alberto 1997: 88). La evocación de Virgilio Piñera en las memorias se ilustra con una anécdota que muestra la persistencia en el recuerdo de sus contemporáneos de los versos de *La isla en peso*. Su primera imagen de Piñera es la de una tarde de lluvia en que acompañaba a su padre Eliseo Diego a un librería de La Habana, de pronto apareció Piñera, flaco y empapado. Diego le ofreció su pañuelo y le saludó, recordando jocosamente los versos de su viejo poema: [57]

-Virgilio, ¿quién desdeña ahogarse en la indefinible llamarada del flamboyán?

Virgilio sonrió, feliz porque mi padre había recordado unos versos de *La Isla en peso*.

-Ay, Eliseo, cómo llueve, viejito, no hay derecho -respondió el recién llegado, y completó su poema con voz de falsete: -Ahora no pasa un tigre sino su descripción (Alberto 1997: 157)

El recuerdo se completa con alguna otra anécdota de su actitud sexual irreverente ante las autoridades y con una valoración de la presencia de Piñera en la poesía y en la cultura cubana, en la que también se recuerdan los versos de *La isla en peso*:

Virgilio nos dijo: «Esta noche he llorado al conocer a una anciana / que ha vivido ciento ocho años rodeada de aguas por todas partes. Hay que morder / hay que gritar / hay que arañar / He dado las últimas instrucciones. / El perfume de la piña puede detener a un pájaro». Virgilio es raíz, no rama, de la cultura cubana. Nadie, antes que él, había

visto el tacón jorobado en los pies de Flora ni una tormenta en el lomo de un caballo ni esos muertos de la patria en el negro penacho de una palma. Nadie hasta Virgilio había vomitado su propia imagen funeraria ni se había atrevido a pedir, para sí, un poco más, otro poco más, de escarnio (Alberto 1992: 157).

Eliseo Alberto reconoce en Piñera, en su obra y en su actitud vital, la calidad de maestro que señala nuevos caminos en la literatura cubana actual y de clásico, lo que lo convierte en uno de los antecesores, junto a Lezama y otros poetas de su generación: «Virgilio, el nuestro, es un clásico americano de pies a cabeza, porque su vida (complicada y pública, apasionante y secreta) funda para nosotros una tradición, nutre un nuevo árbol: el árbol magnífico de un ahorcado» (Alberto 1997: 157-8). En adelante, Eliseo Alberto construirá un cuerpo imaginario con la poesía cubana, en el que Lezama y Carpentier serían los hemisferios del cerebro, el imaginativo y el histórico; Eliseo Diego, la mirada; Guillén, el músculo, el movimiento; Fina García Marruz, el corazón; Cintio Vitier, los pulmones limpios; Emilio Ballagas, la piel sensible al miedo y a la herida; Dulce María Loynaz, la fuga interior, la sombra; Virgilio Piñera, «el intestino nervioso, colon violado, hígado oculto tras el ombligo, nocturno riñón golpeado, indigesto, censurado o maltratado por los alcoholes y las envidias de los otros cuerpos políticos de la patria. Pero Virgilio ya está a salvo. De todos y de todo, menos de su propia descripción, de su literatura. Él nos dijo: «Todavía puede esta gente salvarse del cielo, pues al compás de los himnos las doncellas agitan diestramente los falos de los hombres» (Alberto 1997: 158-159).

La persistencia de la figura de Virgilio Piñera en la actual literatura cubana, unida ya irremediabilmente a la de Lezama y la de sus respectivas visiones de entender la isla, no tan antagónicas finalmente, la encontramos también en la reciente novela de Abilio Estévez, *Tuyo es el reino*. En este caso el ámbito narrativo se remite simbólica y físicamente a una isla, o mejor dicho, a una propiedad arbolada en Marianao, cerca de La Habana, que se llama precisamente «La Isla», en la que coexisten diversos personajes que viven «aislados» en este espacio que parece tener vida propia. La novela de Estévez es un texto complejo y apasionante que desarrolla distintas vertientes del mito insular. La Isla de la novela aparece como un ámbito paradisíaco, aunque lleno de misterios, miedos e incertidumbres, [58] ya que está representando la infancia de uno de los protagonistas que se convertirá en narrador, el joven Sebastián. Tocado por el veneno de la literatura, Sebastián tratará de reinventar su isla con palabras, como un intento lleno de limitaciones y en última instancia inútil pero indispensable. El final de La Isla, arrasada por un incendio, al mismo tiempo que los barbudos de Fidel entran en La Habana, tiene el valor simbólico de aniquilación y restauración de todos los fuegos sagrados. Una conquista y una pérdida, ya que significa el final de la ingenuidad y la clausura del paraíso, que sólo pervivirá en forma de isla de la memoria⁽⁶⁷⁾.

La persistencia de Piñera, junto a la de Lezama, en la obra de Estévez -y no sólo en esta novela, también en su producción dramática- es evidente desde la dedicatoria: «Para Virgilio Piñera *in memoriam*, porque el reino continúa siendo suyo». Pero es al final, en el epílogo de novela titulado «La vida perdurable» donde es más patente y se efectúa por medio de una fusión mítica al estilo dantesco, como una alegoría de la pasión literaria. Es una digresión metanarrativa donde se revelan algunos misterios sobre la naturaleza de la ficción que estamos leyendo y el narrador indaga en los secretos de su propia escritura. El esfuerzo de ponerse a escribir por una obligación misteriosa contrasta con la vida real que se adivina tras la ventana, que invita a dejar la labor. Una frase de Lezama Lima -«lo importante es el flechazo, no el blanco»- lo devuelve de nuevo al ejercicio narrativo. El recuerdo persistente de la pasión de Lezama, en el doble sentido del que hablaba Severo Sarduy, le obliga a escribir de nuevo y convierte al narrador en uno de los herederos:

Pienso en él, en ese escritor inmenso, gordo, gordísimo, encerrado en la casa de Trocadero 162, en pleno corazón de la ciudad más pestilente, horrenda y gritona del planeta, sin poder desplazarse más que de la sala al comedor, apoyado en María Luisa (aun vivo él, ya ella se había convertido en la viuda perfecta), oyendo por música las pingas y cojones de los vecinos, atrapado entre libros polvorientos, paredes húmedas, ahogado, hundido en el sillón, escribiendo en un papelito, escribiendo con terquedad, con el seguro paso del mulo en el abismo (Estévez 1997: 328).

Pero inmediatamente surge la evocación de Piñera, unida a la de Lezama para el narrador por su pasión por la escritura y por su marginalidad vital:

Pienso en Virgilio Piñera, borrado de los diccionarios, de las antologías, de los recuentos críticos, en el apartamentico de la esquina de 27 y N, con aquel asfixiante olor dulzón que mezcla el gas con la borra de café, levantado desde las cuatro de la mañana, machacando, machacando sobre la máquina de escribir los versos de *¿Un pico o una pala?*, su última pieza teatral, en verso y prosa (inconclusa), levantándose a cada rato para saborear una cucharada de leche condensada, o escuchar mil veces *la Apassionata* (en música, o se es Beethoven o nadie), y leer en francés y alta voz una página del *Diario íntimo* de los hermanos Goncourt, de las cartas de Madame de Sevigné, de las Memorias de Casanova, y Proust (otra vez Proust, Proust sin cansancio en desayuno, almuerzo y comida, Proust). Ahora recuerdo, cierta noche exclamó para siempre (él sabía que para siempre). Entre Marcel Proust y yo habrá las distancias que tú quieras, [59] pero a los dos nos iguala la pasión con que nos sentamos a escribir (Estévez, 1997: 329).

El narrador, concentrado de nuevo en su labor por su recuerdo y ejemplo, se adentra en una suerte de viaje dantesco a los infiernos de la literatura. El peregrinaje del joven narrador se llena de visiones alegóricas y en un momento determinado aparece un guía, una encarnación de Sherezada, el narrador eterno, el que salva la vida gracias a sus relatos, que finalmente se hace llamar Maestro. Sebastián ha encontrado como Dante, a su Virgilio que le guiará por los infiernos de la literatura, donde contemplarán las almas sufrientes de los que han padecido por ella, muertos, suicidas, asesinados, torturados por la pasión que se convierte en una necesidad vital. De pronto, el guía lee en unos papeles los ya familiares versos de Piñera:

Lo escuché leer, sin énfasis aunque con énfasis, cansado el acento y al propio tiempo de extraordinaria vivacidad: «La maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa del café. Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer, hubiera podido dormir a pierna suelta. Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas para nadar, doce personas morían en un cuarto por compresión...» Y era el poder de ir entrando en la Isla casi por primera vez, sentir la compresión del mar, el encierro que cualquier isla provoca, la posibilidad de reconocerla, desvelar sus misterios, asistir a la llegada del día, de la luz que se hace invisible y borra los colores, a la neblina de la luz, «todo un pueblo puede morir de luz como puede morir de peste...» (Estévez 1997: 332).

El Maestro ha introducido a Sebastián en el ámbito sagrado de su propia palabra, usando los versos del poema de Piñera que para el joven son una revelación sobre el poder de los signos para construir el mundo, la isla que representan e incluso la posibilidad de contemplar el paraíso. En adelante, el narrador revela la raigambre textual de su propia naturaleza al descubrir que su figura ha sido construida sobre las entrañas del propio Piñera. Se produce un efecto de fusión mítica como la que se opera entre Virgilio y Dante en la *Comedia*, que ha servido de modelo al proceso: «Yo mismo, ¿quién soy? ¡Tu personaje!, si vamos a ser honestos, estoy siendo construido con entrañas tuyas, y también con entrañas de ese gran escritor, Virgilio Piñera, a quien tanto quisiste y a quien tanto debes y deberás siempre, el escritor maldito, bendito contigo (¡ah, tenías que encontrar el modo de unirme a él!), y también estoy siendo construido con muchas otras entrañas, por supuesto, el personaje se hace con cuerpos y almas de tantos cadáveres que se van saqueando por el camino» (Estévez 1997: 342). De esta forma el antecesor, Piñera, se ha unido simbólicamente con el heredero, el narrador Sebastián, sin duda también con el propio Estévez. La persistencia de Piñera, del peso de su isla, como lo hemos llamado, se hace evidente en esta novela que pone en conexión aspectos aparentemente distantes de la literatura cubana, obsesionada por trazar el mito insular, al mismo tiempo que lo pone en cuestión continuamente. Sus versos se han reencontrado en este ejercicio alegórico de transmisión poética establecida entre antecesores y herederos, a través de las generaciones de la literatura cubana que han reescrito la figura de la isla, esa «maldita circunstancia del agua por todas partes» que, como en la novela de Estévez, a veces se [60] asemeja al paraíso y otras al infierno. Ocurre entonces que un poema como *La isla en peso*, inicialmente inserto en una polémica cultural, se ha convertido en una especie de fórmula mágica, que sirve para conectar a las distintas generaciones en una tradición literaria y moral, que ha unido para siempre en el recuerdo a Virgilio Piñera y José Lezama Lima, y los ha hecho persistir juntos como antecesores y fundadores de la literatura cubana actual.

Referencias bibliográficas

ALBERTO, Eliseo, *Informe contra mí mismo*. Madrid, Alfaguara, 1997.

ARENAS, Reinaldo, «La isla en peso con todas sus cucarachas», *Necesidad de libertad. Mariel, testimonios de un intelectual disidente*. México, Kosmos, 1986, págs. 115-131.

—, *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets, 1992.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Vidas para leerlas*. Madrid, Alfaguara, 1998.

ESTÉVEZ, Abilio, *Tuyo es el reino*. Barcelona, Tusquets, 1997.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, «Introducción» a su edición de Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*. Madrid, Cátedra, 1993.

LEZAMA LIMA, José, *Paradiso*. Ed. de Cintio Vitier. Madrid, CSIC, 1992.

PIÑERA, Virgilio, *La isla en peso. Un poema*. La Habana, 1943.

SARDUY, Severo, «Un heredero», recogido en Lezama Lima 1992: 590-596.

VITIER, Cintio, *Diez poetas cubanos 1937-1947*. La Habana, Orígenes, 1948.

—, *Lo cubano en la poesía*. La Habana, 1970. [61]

△▽

El poeta en su isla: Guillermo Valencia

Trinidad Barrera

Universidad de Sevilla

No ha sido muy generosa la crítica con la figura y la obra del poeta colombiano Guillermo Valencia (1873-1947), quizás no le haya favorecido su leyenda de «aristocrático y señorial en sus gustos y estilo de vida», como lo calificó José Olivio Jiménez⁽⁶⁸⁾, pero sobre todo ha prevalecido una mirada sesgada que insistía más que sobre los valores de su obra en la actitud

personal y cívica: sus servicios parlamentarios (llegó a ser varias veces miembro de la Cámara de Representantes y del Senado), su participación en la carrera diplomática como primer secretario de la Legación de Colombia en Francia, Suiza y Alemania, sus puestos administrativos: secretario de Educación en el departamento de Cundinamarca y jefe civil y militar del Cauca, y cómo olvidar que fue en dos ocasiones candidato a la Presidencia de la República por el partido conservador. Su carrera política corrió paralela a una actividad literaria e intelectual pausada pero continua, pero desgraciadamente la primera ensombreció la segunda. Y sin embargo su papel, en cierto modo, es heredero del que ejerciera el intelectual decimonónico, las letras y la vida pública no tenían por qué estar divorciadas, así lo entendieron Bello, Echeverría, Sarmiento y tantos otros.

Hombre de fuerte formación clásica y humanista, su cultura y su saber se dejan notar fuertemente en su poesía, como también se dejan notar sus raíces ancestrales ligadas indisolublemente a una región, el Cauca; a una ciudad, la de su nacimiento, Popayán, y a una hacienda donde solía residir cuando estaba en su país, Belalcázar. Allí, en Belalcázar, en medio del vergel de la región del Cauca, tejió su torre de marfil modernista, su aislamiento paradisíaco, el espacio idóneo para la escritura, la isla dentro de la isla, pues si Popayán es una de las ciudades colombianas más tradicionalmente hispana, un oasis en el sur, la hacienda es el centro de ese reducto aislado y señorial que significaba su lugar de nacimiento. [62]

Pese a lo dicho nadie le discute su papel principal de representante del modernismo en Colombia, no sólo los libros sino las antologías del movimiento publicadas en España cuentan con él (J. Olivio Jiménez, Iván Schulman, Pere Gimferrer, Fernández Molina⁽⁶⁹⁾, etc.), como contrapartida escasea la bibliografía crítica sobre su obra poética y los escasos estudios publicados adolecen de falta de una mirada serena que abandone los tópicos repetidos, su consideración del mejor poeta parnasiano de América, su espíritu francés, o más bien los analice debidamente para calibrar lo que pueda haber de verdad o falsedad en los mismos.

Dada la brevedad de este trabajo me voy a limitar a plantear algunas cuestiones previas que, en mi opinión, deben hacerse para abordar el estudio de su obra sin prejuicios ni tabúes.

No fue Guillermo Valencia un poeta prolífico, es una de las opiniones más extendidas, sin embargo no parece esa la impresión si vemos las llamadas *Obras poéticas completas* publicadas por la Editorial Aguilar⁽⁷⁰⁾. Más de ochocientas páginas que reúnen los dos libros publicados en vida del autor, *Ritos y Catay* y otro tanto en número de poemas y traducciones bajo el epígrafe de *Otras poesías y Versiones*. Efectivamente si nos atenemos a lo que ve la luz como libro antes de su muerte, su producción podría calificarse de

reducida, sólo dos libros donde está contenida la doble dirección que practicó siempre, la creación original y las versiones, donde alcanza, en mi opinión, una altura muy superior en su tiempo.

Baldomero Sanín Cano, su amigo y secretario, trabajó con empeño en la obra del popayanés pero la suerte no acompañó nunca este intento de reunir su obra completa, la primera edición de Aguilar fue un fracaso debido sobre todo a las erratas vertidas y las iras despertadas por ello en la propia Colombia hasta el punto de que los editores se vieron en la necesidad de acompañar la segunda edición con una larga nota exculpatoria, donde aparte de la corrección de erratas se habla de que «se han agregado algunas composiciones menores, se han suprimido otras»⁽⁷¹⁾. Cuestionemos pues que sean completas, digamos casi completas y ese casi debería haber permitido una mayor exigencia crítica. Si se reconoce que ha habido supresiones, quizás tendrían que haberse suprimido algunas más, en definitiva lo que quiero decir es que se podría haber realizado una labor de purga o poda en aquellas composiciones que sólo pueden interesar para la prehistoria de una edición crítica.

Si nos referimos a sus libros, tendríamos que hacer también algunas puntualizaciones. *Ritos* se publica por primera vez bajo el sello de la editorial Samper de Bogotá en 1899, con una máscara alusiva en su portada que remite al título del libro. Está dedicado a su hermano Antonio y viene precedida por una carta dirigida a D. Juan Manuel Abelló, fechada en Bogotá en 1898, año en el que el Maestro marchó a Europa.

En la misiva Valencia reconoce que sus poesías habían sido publicadas en varios periódicos de la época -una de las dificultades para su recopilación-, pero lo interesante [63] es que reflexiona aquí sobre la dificultad de la poesía en lengua castellana haciendo un breve ensayo sobre los escollos del «buen uso de la rima». Un escueto tratado de poética que pone de relieve un Valencia ignorado por sus críticos, su labor de reflexión crítica sobre la dificultad del idioma castellano si se le compara con el francés o con el alemán, todo un fragmento de teoría de la literatura que le lleva a decir: «En idiomas como el francés, donde casi no existe el prosaísmo, bien pudo el refinamiento de Flaubert esquivar la repetición de la misma palabra en un espacio de cincuenta líneas». Flaubert, Víctor Hugo, Heredia son citados como ejemplos, lo que evidencia cuando menos al buen lector de poesía francesa -no se olvide que de estos tres franceses, entre otros, realizará versiones en *Ritos*-.

Al idioma alemán le reconoce su cualidad germinante que añora para su idioma, pero frente a esas carencias proclama directamente: «ha sido necesaria penosísima gestación para que el genio de un Rubén Darío rete a las Academias habidas y por haber y haga encaje con nuestras palabras de seis pies y enseñe a los anarquistas del Arte cómo puede realizarse este hermoso

pensamiento del crítico danés: hay que tener el valor de tener talento». Reconocimiento directo al genio dariano al lado de unas palabras finales que bien podrían relacionarse con la poética del silencio reciente; «la belleza no se realiza por adición sino por sustracción y que tal vez el arte supremo es el silencio supremo...».

Son cuarenta y nueve composiciones, de las cuales diecinueve son versiones libres de poetas admirados. Cuando se publica la segunda y definitiva edición de *Ritos* aparecerán todas ellas y algunas más, excepto una de las versiones: «A un poeta muerto» de Leconte de Lisle, un bello soneto en alejandrinos que nos recuerda «Lo fatal» de Darío en sus versos finales:

yo te envidio en el fondo de tu lóbrega estancia,
libre ya de la vida, libre de la ignorancia,
del baldón de la mente, del horror de ser hombre!...

¿Por qué suprimió esta única versión en la siguiente edición? Probablemente porque no le satisfacía. Sólo en otra ocasión traduce a Lisle, es un poema fechado en 1920 y recogido en OPC, «El fin del hombre».

En 1914 se publica en Londres la segunda edición de *Ritos*. Se le ha añadido a la anterior catorce poemas y veintinueve versiones nuevas. El libro viene prologado por quien se ocuparía de la edición de sus poesías en el futuro, Baldomero Sanín Cano.

Bajo el título de «El poeta» escribe un corto ensayo sobre los valores poéticos del Maestro y comienza aludiendo a la polémica que para siempre acompañaría su nombre, el incidente parlamentario del 96. De entrada Sanín Cano nos apunta que no fue aquél una figura cómoda en su país por motivos extrapoéticos. Relata su viaje a Europa en el 98 y su regreso a la patria para refugiarse en su isla popayaneja, impulsado por la lectura de Maurice Barrès y sus «desplantados». Popayán es su cuna y allí se reinstala y desde allí escribe y participa en la vida pública. El conocedor de Europa y sus literaturas tiene como contrapunto al cosmopolitismo viajero, el reposo de la provincia, la quietud inmóvil de la bonanza provinciana. De su obra señala Sanín Cano el carácter alejandrino de su poesía. Y a la definición del «alejandrino» y su plasmación en el espíritu de Valencia dedica sus reflexiones sobre los poemas contenidos en el libro, de los que destaca algunos de [64] los que más tarde se harían célebres y repetidos por los antólogos, «Cigüeñas blancas», «Los camellos», «San Antonio y el centauro» o «Palemón el estilista».

Al hablar de sus versiones resalta un rasgo que quiero hacer notar, Valencia no sólo traduce poesías sino que traslada al verso, cuando lo cree oportuno, la prosa, es el caso de su versión titulada «Los caballos de Herodes» que resulta ser la puesta en verso de un fragmento del cuento de Flaubert

«Hérodias» (*Tres contes*, 1877). Lo mismo ocurre con Peter Altenberg, su versión «Oíd» es un fragmento sacado de una larga prosa perteneciente a su libro *Wie ich es sehe*, sección «Revolutionär». El poema en prosa de Oscar Wilde «El artista» pasa en su versión al verso. Precisamente una de las tareas más urgentes para restaurar su obra con firmes pilares es el análisis de los escritores, poetas o no, que elige para traducir, esa galería de «raros» y «consagrados» que van del genio de Victor Hugo a las excentricidades de Stefan George, Peter Altenberg o Augusto de Armas, uno de los raros de Darío.

El gusto e interés por la traducción lleva a Guillermo Valencia en 1929, desde el retiro de Belalcázar, a la publicación de *Catay*, personalísimas versiones de poetas chinos (Li-Tai-Po, Tu-Fu, Wang-Hei) que realizó a partir de la traducción de estos por el escritor francés Franz Toussaint en su libro *La flûte de jade* (1879). Como «una traducción en segundo grado» las calificó en el prólogo a su libro. Si las tendencias sincréticas del modernismo - romanticismo, parnasianismo, simbolismo- hallan cabal expresión en su primer libro, en este segundo, publicado en una década de explosión vanguardista, se acerca en su elección a un orientalismo muy distinto al que practicara con «San Antonio y el centauro» o «Palemón el estilista». Su estética está ahora más próxima a las formas breves que tuvo en José Juan Tablada y sus hai-ku una cabal expresión. Sin embargo, con cierta dosis de ironía y consciente de los derroteros de los «ismos», dice Valencia en el prólogo: «Inútil sugerir que este trabajillo no va destinado a cubistas, ultraístas, dadaístas ni futuristas, como que los más antiguos autores de estos versos vivieron entre los siglos VIII y XIII antes de nuestra Era... Este libro sería más bien el libro preterista por excelencia»⁽⁷²⁾.

Aparte de la importancia que la presencia china va a tener para la poesía moderna, los niveles de pulimiento expresivo y captación del espíritu oriental hacen de este libro una joya de la traducción que habría que juzgar bajo los presupuestos que Octavio Paz ha defendido en algunos de sus ensayos, traducción y creación como operaciones gemelas⁽⁷³⁾.

No ha servido de mucho el espaldarazo que le diera Darío en una de sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires ni tampoco que la encuesta de *El espectador* de Bogotá en 1941 lo proclamase por amplia mayoría el poeta más popular de Colombia. Urge por tanto una revisión pausada de su obra que analice cabalmente ambos libros y despeje, en la medida de lo posible, los fantasmas de una actividad política⁽⁷⁴⁾ que no ensombreció su obra poética al menos hasta los niveles que algunas torpes miopías han querido apreciar. [65] Supo asimilar la estética modernista en sus más puras manifestaciones, pero el tiempo le permitió también conocer las explosiones de la primera vanguardia, su obra reflejó el tiempo que le tocó vivir así como su persona, con independencia del signo ideológico de sus preferencias, vivió

apasionada y comprometidamente la vida política de su país, Colombia, marcado desde siempre por la violencia política. [66] [67]

△▽

Viajes sin islas: la aventura de la desventura en algunas novelas hispanoamericanas recientes

Eduardo Becerra

Universidad Autónoma de Madrid

*por el gaviero que fui, casi niño, mirando hacia las islas que nunca
aparecían*

Álvaro Mutis

La noción de la isla como paradigma utópico no necesita, por su antigüedad, de muchas precisiones. Tampoco las necesita el hecho de cómo diversos factores facilitaron, desde el mismo momento de la irrupción de América en la escena universal, una mirada hacia esas nuevas tierras cargada de vislumbres quiméricos, que hicieron de la insularidad mítica la condición frecuentemente asignada a esos territorios. La línea que va desde la Atlántida platónica hasta la Utopía de Tomás Moro dibuja un proceso en el que el Nuevo Mundo pasó de ser prefiguración fabulosa a convertirse en espacio real que prometía el cumplimiento de viejos sueños humanos.

Las letras hispanoamericanas se vieron afectadas desde sus orígenes, con las crónicas, por el rango fabuloso y la calidad imaginativa de esta contemplación. Desde aquel momento, la literatura de Hispanoamérica ha insistido en ofrecer representaciones arquetípicas del continente. Ello ha sido especialmente notorio en la época contemporánea, lo que indica la pervivencia hasta tiempos muy recientes de un acusado sesgo utópico en las elaboraciones mentales e imágenes simbólicas con las que la literatura, y sobre todo la narrativa, ha tratado de revelar la claves esenciales de una definición de lo americano. Y es que lo que se ha ocultado detrás de tal proceder no ha sido otra cosa que la pregunta sobre la identidad propia. Así lo vio Fernando Ainsa en dos interesantes estudios, íntimamente ligados, sobre narrativa latinoamericana: *Los buscadores de la utopía* [68] (1977) e *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986). En ambos trabajos la noción *designificación novelesca del espacio americano* constituye el eje articulador tal vez más importante. En las líneas que siguen, tras unas breves

consideraciones sobre el funcionamiento de tal concepto en el pasado, trataré de seguir la evolución de este concepto en algunas novelas de fechas más recientes a las utilizadas por Ainsa para ilustrar sus reflexiones.

La literatura hispanoamericana ha constituido en buena medida un largo proceso de apropiación territorial que exploraba en una geografía diversa y singular. A partir de la emancipación, los programas americanistas de Bello y los románticos vieron en los elementos autóctonos de su realidad -con la naturaleza en primer plano- instrumentos especialmente aptos para la consecución de la emancipación mental y el logro de la expresión propia. Continuando con este proceso de «bautismo primordial» de su geografía, Fernando Ainsa⁽⁷⁵⁾ apunta que, con la llegada de la modernidad, la narrativa comenzó a indagar, superando todo realismo simplista, en el espacio americano desde una percepción de la realidad en la que ésta es vista como metáfora y arquetipo de reductos secretos, más esenciales y totalizadores, de ahí que en los relatos empiecen a abundar ámbitos novelescos con pretensiones simbólicas de alcance global. La imaginación volvía a cobrar así un papel fundamental para el desentrañamiento del ser de América y en estas imágenes arquetípicas, que han sido siempre pilares básicos de las identidades culturales de civilizaciones, pueblos y sociedades, los resabios utópicos mostraron considerable vigencia.

Como es lógico, la isla, en su condición de espacio ideal, se convirtió en una presencia habitual en la trayectoria de la narrativa hispanoamericana de nuestro siglo. *La reina de Rapa-Nui* (1914), del chileno Pedro Prado, es uno de los primeros ejemplos de esta visión de la insularidad. En esta obra, la Isla de Pascua sirve de marco a las peripecias de un viajero modernista hastiado de la civilización en un lugar misterioso donde perviven rastros de antiguas civilizaciones míticas. Adolfo Bioy Casares, por su parte, hará de la isla, en *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945), el campo de prueba para la demostración de los límites inciertos que separan la realidad y la fantasía, la vida y la muerte y el sueño y la vigilia, hasta llegar a cuestionar nuestra imagen familiar y común de lo real. La isla surge en su visión paradisíaca en *Tierra de nadie* (1941), de Juan Carlos Onetti, *El camino de El Dorado* (1947), de Arturo Uslar Pietri, y en *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa, y mucho más en *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, construcción de una utopía poética, de un territorio mítico que, finalmente, no es otro que el de la propia novela. Además, otros ámbitos novelescos han sido perfilados con características -como su carácter arcádico y su aislamiento- muy próximas a las que suelen ser típicas de las ínsulas utópicas. Son los definidos por el propio Ainsa como pueblos-isla: el Macondo de García Márquez, al que en un momento de *Cien años de soledad* (1967) José Arcadio Buendía descubre rodeado de agua; la comunidad de Rumí de Ciro Alegría, en *El mundo es ancho y ajeno* (1941), y también la Santa Mónica de los Venados de *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier. [69]

La novela de Carpentier señala con especial claridad los aspectos principales y la meta final de estas búsquedas. El recorrido del protagonista por la geografía americana, convertido en viaje a través de las edades del tiempo, construye un argumento muy similar al del viaje del héroe del relato de aventuras, en cuyo final, tras la superación de diversas pruebas, le espera la recompensa y la restauración de un orden antes perdido. El punto de llegada del camino es aquí un territorio arcádico, capaz de garantizar una existencia plenaria en la que la vida humana y la cósmica discurrirían en perfecta armonía. A pesar de la ausencia de final feliz, la geografía novelesca de *Los pasos perdidos* estampa una imagen de América en la que prevalece con toda su fuerza su condición de tierra promisoría.

La aventura del protagonista de la novela se erige en emblema de la aventura que una parte fundamental de la narrativa hispanoamericana de nuestro siglo emprende. Si utilizo el término *aventura* es porque considero que contemplar estas búsquedas como una gigantesca novela de aventuras puede conducirnos a conclusiones nada desdeñables. En un interesante trabajo José María Bardavío⁽⁷⁶⁾ relaciona la decadencia de este género en los tiempos recientes con lo que él llama la «crisis o pérdida del espacio ignoto», consecuencia de los avances científicos y el desarrollo de los medios de comunicación. En otras páginas, al comentar *Viaje al centro de la tierra* (1864), de Julio Verne, Bardavío ve en esa novela uno de los modelos paradigmáticos de la aventura: el proceso según el cual la inmersión del héroe en lo desconocido conlleva inevitablemente el intento de reconquistar un centro ordenador del mundo, perdido precisamente por esa intromisión en lo ignoto. Este proceso de *búsqueda de un centro en medio de un territorio incógnito* constituye, en mi opinión, uno de los grandes relatos de una parcela fundamental de la narrativa hispanoamericana contemporánea, pues la visión de América como espacio desconocido ha conservado una vigencia indiscutible en este campo.

Si volvemos a las palabras de Ainsa se nos revela una de las claves básicas de este recorrido: «En Iberoamérica -señala- [...] la búsqueda de la identidad parece haber sido más importante que su definición. La tensión entre el 'querer ser' y el 'poder ser' se ha dado y sigue dándose con particular intensidad»⁽⁷⁷⁾. Sin alejarnos del tema, quizás sea bueno traer aquí la distinción que lleva a cabo Bardavío entre dos tipos de relatos de aventuras: el intrascendente, caracterizado por la apoteosis de la acción, y el trascendente, que, según el autor, se define «por una soldadura racional, personal, interna e indisoluble entre la voluntad y la aventura, de forma que cualquier acto se impregne de la huella de esa alianza físico-moral. Tal decisión supone por un lado la multiplicación de lo problemático y al mismo tiempo la instauración de un ideal. Desde ese momento no importa tanto vencer, sino no desfallecer, no traicionar el pacto interior. La decisión contiene ya el final, porque el final ya no importa. Interesa *ser* en lugar de *conseguir* o alcanzar»⁽⁷⁸⁾. El ser, el

encuentro con el propio rostro, aparece entonces como meta final de la aventura trascendente; pero si aplicamos tal categoría a los relatos hispanoamericanos que han narrado la búsqueda de una identidad a través de los espacios propios del continente, hay que matizar que en ellos sí importa el final y no es posible separar el ser del conseguir o el alcanzar: la meta [70] definitiva es conseguir para ser o, más exactamente, *conseguir ser*. América como enigma, como mundo oculto necesitado de su revelación: he aquí el ideal, idéntico al señalado por Bardavío como marca de la aventura trascendente, que puede ser aplicado a las letras hispanoamericanas. A menudo las crónicas de Indias relataron las aventuras extraordinarias de hombres enfrentados a un inmenso espacio desconocido; bien entrado el siglo XX -en concreto en 1979-, Alejo Carpentier⁽⁷⁹⁾ defendió la necesidad de que los novelistas latinoamericanos se convirtieran en los cronistas de Indias de la época contemporánea: son éstas las dos orillas, separadas por una distancia de siglos, del marco de la experiencia aventurera emprendida por una parte esencial de la literatura de Hispanoamérica hasta fechas muy recientes.

La imagen de América como isla ignota, a cuyo encuentro se aventura el escritor hispanoamericano de la mano de sus personajes, corresponde a un amplio período de la narrativa contemporánea en el que abundaron las reinterpretaciones míticas, y a veces utópicas, de su espacio. Es hora de seguir el rastro de esta aventura sin dejar de estar atentos a los significados que surgen de nuevos espacios novelescos. Para ello, me serviré de algunas narraciones de autores bastante representativos de las últimas décadas: son Gonzalo Contreras, Osvaldo Soriano, Luis Sepúlveda y Álvaro Mutis.

En *La ciudad anterior* (1991), del primero de ellos, un vendedor de armas por catálogo, del que muy pronto sabremos que su vida pasada ha quedado definitivamente enterrada en una tumba cavada por él mismo, se baja de un autobús que, como leemos en las primeras líneas, «le deja a uno siempre al borde del camino»⁽⁸⁰⁾. Al emprender viaje, en «una noche nada hospitalaria y más bien indiferente», el camino quedará tragado de inmediato por la oscuridad. El destino es una ciudad dominada por un «tedio secular» y en cuyos habitantes el protagonista verá multiplicada su propia soledad. A pesar de todo, el protagonista decide quedarse por una razón bien simple: «Ya nadie me esperaba en otra parte [...]. No había percibido cómo el mundo se había deshabitado y cómo ya nada tenía que ir a buscar lejos de ahí. No tuve que indagar demasiado en el alivio que sentí al saber que el viaje había terminado y que había llegado a esa ciudad para quedarme, porque en ese momento supe cuánto más peligrosa y fatigante era la simple idea de partir. ¿En qué momento me había quedado a este lado de la línea? ¿Ya no valía la pena preguntárselo?» (pág. 140). Se aprecia en esta reflexión cómo la llegada al punto de destino no es resultado de una voluntad que intenta imponerse a los obstáculos que surgen en el camino, es más bien un detenerse sin metas consecuencia de la inexistencia de otro lugar adonde ir y que además se revela

imposible, pues el final de la novela nos descubrirá que tampoco esa ciudad, habitada por fantasmas, señalará el fin del viaje. La significación del espacio novelesco de *La ciudad anterior* no se agota por su condición inhóspita y desolada. El relato está salpicado de referencias explícitas a un contexto histórico que coincide con la dictadura pinochetista, a doce años del golpe de 1973. Frente a esta situación, se va subrayando la imagen de un territorio que se encuentra en los márgenes de la realidad, en un Chile interior que, como el protagonista al bajarse del autobús en el inicio de la novela, vive en la cuneta de la historia. [71]

En la novela -de revelador título- *Una sombra ya pronto serás* (1990), de Osvaldo Soriano, nos topamos también en la primera página con un personaje perdido: «Antes de que oscureciera -leemos- miré el mapa porque no tenía idea de dónde estaba. Hice un recorrido absurdo, dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico»⁽⁸¹⁾; ante esta situación, emprende el camino desde una actitud muy significativa: «Ahora no sabía dónde iba pero al menos quería entender mi manera de viajar» (pág. 10). También de forma parecida a *La ciudad anterior*, se nos revela una trastienda histórica muy precisa cuando Zárate, el protagonista, explica su regreso a Argentina: «Yo estuve en Italia trabajando en la Olivetti. Me iba bien pero cuando se fueron los milicos pegué la vuelta. Me pareció que valía la pena volver» (pág. 173). El argumento será en buena medida un largo desmentido a tales expectativas. El paso de una novela a otra nos permite ver cómo, para algunos, ni siquiera el fin de las dictaduras del cono sur significó la posibilidad del regreso de la esperanza. En la obra de Soriano tres personajes, Zárate, un hombre cansado de llevarse puesto; Coluccini, el gordo italiano que repite hasta la saciedad que la aventura acabó, y Lem, un aventurero perdido y perdedor, emprenden un viaje delirante por el interior argentino. En esta travesía por lugares que no aparecen en los mapas, los tres se encontrarán siempre extraviados, de ahí que vuelvan a menudo al punto de partida en un movimiento circular sin dirección alguna. Tampoco aquí se percibe meta alguna, pues como dice Lem: «Dios nos tira por ahí y si no nos gusta el lugar empezamos a buscar otro» (pág. 99). Lo que queda es un puro mantenerse, la convicción de vivir un naufragio tragicómico sin expectativas y exento de cualquier tipo de trascendencia: «Allí, agachado entre los pastos -reflexiona el protagonista-, tuve la sensación de que ya no existíamos para nadie, ni siquiera para nosotros mismos [...]. Lo que nos atraía era mirar nuestra propia sombra derrumbada y quizá pronto íbamos a confundirnos con ella» (pág. 226). Según se acerca el final, confirmando tales augurios y en medio de un «apocalipsis de pacotilla», vemos a Zárate «buscando alguna respuesta en [un] horizonte vacío» (pág. 229). Aunque a la conclusión de la novela el mismo Zárate intuya que tal vez, sin saberlo, estén llegando a alguna parte, el destino final nos ofrece otro viaje tras el cual no se percibe un nuevo horizonte ahora habitado.

No es necesario profundizar mucho más en ambas obras para percibir un significado distinto de las aventuras narradas y de los espacios novelescos contruidos respecto a relatos de épocas pasadas. En esta América el futuro que se entrevió va a ser mucho más desgarrador de lo profetizado. El viaje hacia el corazón de ese mundo nos lleva ahora hacia la periferia de la historia, hacia una tierra de nadie en la que el futuro ya no es el tiempo de la esperanza sino el de la espera. Por parecidos derroteros se mueve Luis Sepúlveda en *Patagonia Express* (1995), que comienza con estas palabras: «El pasaje a ninguna parte fue un regalo de mi abuelo»⁽⁸²⁾. El itinerario del personaje, el propio autor, abarcará un recorrido de ida y vuelta que comprende la experiencia de las cárceles y las torturas de la dictadura de Pinochet, el exilio y el regreso a un Chile que mantiene intacto su sabor aventurero e indómito, ubicado en los confines del mundo, el Chile patagónico [72] y de la Tierra de Fuego: de nuevo un lugar alejado de la Historia en mayúsculas. En las obras de Sepúlveda, Soriano y Contreras la mirada hostil hacia la historia no es, como en décadas anteriores, el resultado de una actitud que busca superar su contingencia para lograr una síntesis superadora de rango arquetípico que encarne la imagen de una América intemporal; es más bien consecuencia de una conciencia lúcida que ve ahora la representación emblemática de lo americano en rincones olvidados de su geografía desde los que el devenir histórico se ve a larga distancia y desde la cuneta.

Los espacios narrativos de estas tres novelas construyen lugares de tierra adentro, donde no, el mar no existe ni, por tanto, las islas son posibles. Sin embargo, si nos centramos ahora en las peripecias de un navegante, vamos a observar que no son muy diferentes los sentidos de los espacios novelescos que perfilan las narraciones de Álvaro Mutis contenidas en su saga *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993). En estos relatos, la geografía novelesca es no un lugar sino un discurrir, el que trazan los viajes y aventuras del Gaviero: reo de «incurable trashumancia», «rehén de la nada» y «viejo lobo de la aventura, de los esquinzos de la vida». Curiosamente, la mayoría de las narraciones de la saga nos relatan experiencias de Maqroll en tierra adentro, mundo que le es extraño y en el que, como afirma el personaje al analizar una de tales aventuras, trata con ellas de «hallar en tierra así fuera una pequeña parcela de lo que el mar me proporciona siempre». Y concluye: «Ahora sé que era inútil y que perdía el tiempo. Entonces no lo sabía. Mala suerte»⁽⁸³⁾. Las aventuras terrestres del Gaviero acabarán siendo siempre tragadas por la nostalgia del mar; espacio de plenitud donde el horizonte inalcanzable es la lección más perfecta que el hombre puede recibir. En contacto con el mar, Maqroll siente que vuelve a ser él mismo, «sin patria ni ley, entregado a lo que digan los antiguos dados que ruedan para solaz de los dioses y ludibrio de los hombres» (II, pág. 161). Ahora bien, el mar tampoco constituye un punto de llegada; es el lugar del vivir en un perpetuo error, eterno viaje que supone un intento de «despejar la insípida madeja del tiempo» (I, pág. 56). Instalado en el «rechazo de lo que pudiera significar un

compromiso duradero, una obligada permanencia en no importa qué lugar de la tierra» (I, pág. 74), Maqroll el Gaviero acepta con lucidez, desde el comienzo de su singladura, que en su viaje el premio no es otro que la aventura misma, un camino de «signos estériles» cuyo final sólo esta en la muerte ineludible.

Así, pues, ni siquiera en el mar de Mutis y Maqroll es posible hallar islas: «Pensaba que tal vez no hubiera, en verdad, lugar para él en el mundo. No existía el país en donde terminar sus pasos» (I, pág. 299); estas palabras de El Gaviero son eco de las que leemos en *Patagonia Express*, cuando una mujer le dice a Sepúlveda: «En otro tiempo fue tan fácil llegar al país de la felicidad. No estaba en ningún mapa, pero todos sabíamos llegar. Había unicornios y bosques de marihuana. Tenemos la frontera extraviada» (pág. 43); extravía que se revela también en Coluccini y Zárate, cuando, en *Una sombra ya pronto serás*, durante una delirante partida de truco, tratan, al no tener nada, de encontrar una ilusión o un recuerdo que apostar; el italiano le dice a Zárate: «Ponga algo mejor. Tiene que ser un buen recuerdo... Un viaje en barco o una isla perdida, qué sé yo» (pág. 150). Por mucho que hurgue en su memoria nada de eso encontrará Zárate. Si recordamos las palabras [73] de Ainsa citadas más arriba, en las que definía la búsqueda de la identidad hispanoamericana en su narrativa como una tensión entre el «querer ser» y el «poder ser», ha de constatarse que, al menos en estas novelas, tal tensión decide resolverse en un simple ser lo que se pueda.

Parece que las islas y otras tierras promisorias son ámbitos cada vez más escasos en el panorama de la narrativa más reciente, son, sí, Atlántidas sumergidas pero ahora imposibles de reflotar. Cuando aparecen, se alejan bastante de antiguos valores utópicos, más típicos de épocas ya traspasadas. Así ocurre en *La fragata de las máscaras* (1996), del uruguayo Tomás de Mattos, donde las islas constituyen espacios degradados y letales y la tierra prometida señala a un lugar de imposible retorno; más claro es el caso de *Tuyo es el reino* (1997), del cubano Abilio Estévez, novela en la que la isla, que es Cuba y es más cosas, resulta finalmente el escenario de un apocalipsis de ambiguos sentidos. Tal vez estos dos ejemplos tan recientes indiquen la continuidad y mayor amplitud de una aventura novelesca que, como la de la narrativa hispanoamericana de los últimos años, parece haber escogido derroteros distintos a los de un pasado no muy lejano.

△

Islotes de humor. Comparación de la obra de dos humoristas: Juan José Arreola y Pere Calders

María Beneyto

El humorista ve el mundo, aunque no propiamente desnudo, por lo menos en camisa...

Pirandello

El concepto de «humor» es un término semánticamente ampliado y enriquecido a lo largo de los siglos que circula en ámbitos muy diversos. Podemos hablar del humor gráfico, del humor en los cómics, del humor «de situación», como lo llaman los críticos teatrales, o del humor en Cervantes, en Molière, en Ramón Gómez de la Serna, o en el de tantos otros literatos que lo han utilizado en un tipo de escritura a la que se ha acabado llamando «irónica» o «humorística», según los casos. De la escritura humorística queremos ocuparnos en este artículo, para lo cual hemos elegido al escritor mexicano Juan José Arreola y al catalán Pere Calders. El límite entre lo irónico y lo humorístico es muy sutil, por eso me gustaría concretar hoy el segundo perfil, que según mi opinión es un constituyente del primero. Y he elegido a estos dos autores porque aunque ambos utilizan el humor, al primero le incluyo entre los ironistas y al segundo entre los humoristas, sus diferencias en el uso del recurso humorístico nos ayudarán a definir el concepto. Antes debo aclarar que para mí el humor literario es un componente fundamental del «discurso irónico»⁽⁸⁴⁾. [76]

Mi interés por el humor y la ironía es debido a la importancia que le concedo dentro del estudio de la literatura contemporánea. Desde Kafka, Proust, Musil, Thomas Mann o Joyce, la narrativa de ficción dejó de ser una lección completa para ser un enigma. Lo que importaría a partir de entonces sería captar el hecho humano fuera del artificio del relato, sin interpretaciones de antemano. Se perseguía una fluidez de los acontecimientos del relato, inspirada en la ambigüedad de los sentimientos realmente vividos, lejos del «análisis psicológico» tradicional -al que, sin embargo, tan a menudo se vuelve-, lleno de convencionalismos novelescos. El relato irónico huye de esos convencionalismos y por esa razón me interesa por encima de otros. El escritor irónico o humorista expresa emociones, hace anotaciones de acontecimientos excepcionales fascinantes o ilógicos. Evoca, en lugar de contar. Desde la intención irónica se llega a la farsa, a lo fantástico y a lo poético. Y ese es el objetivo que me parece más interesante en un escritor: encantar, asombrar, no describir, ni explicar, ni informar o convertir su escritura en verborrea autoanalítica. Hoy, con la sobredosis de «información» que nos rodea, una literatura «informativa» o «sociológica» no aporta nada, en cambio hay mucha. El escritor debe ser un captador de enigmas, un pescador de lo insólito. A principios de siglo hubo una larga lista de ellos pero con las guerras fueron desapareciendo. Hoy, leer esta literatura sigue siendo más provocador para nuestros corazones y para nuestras mentes que la mayoría de

los gestos amables y memorísticos de mucha literatura contemporánea. Por todo ello, quiero subrayar la importancia de esta literatura irónica y/o humorística y la de autores como Calders o Arreola que representan islotes solitarios en el archipiélago de la buena literatura.

El secreto del recurso humorístico reside en la sutil mezcla de elementos lingüísticos y literarios que bien combinados dan como resultado un fuerte estímulo para el placer y para la inteligencia, tanto como lo puede ser un perfume. Su complejidad y su riqueza dificultan su definición -tan difícil de analizar como la composición química de un perfume, como diría Koestler⁽⁸⁵⁾-. A pesar de ello, quiero acercarme un poco más al recurso.

El humor como recurso retórico

A principios de siglo, Louis Cazamian comenzaba su carrera de investigador con un artículo titulado «Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour»; en los años cincuenta, en cambio, escribiría un gran libro sobre el humor inglés⁽⁸⁶⁾, tampoco entonces se empeñó en definir el término. Otro crítico inglés, E. B. White, en los 60, nos dice: «El humor puede ser disecado como una rana, pero lo esencial muere en el proceso, y sus entrañas se opondrán a todo aquello que no sea el puro sentido científico»⁽⁸⁷⁾. Hasta aquí, la teoría y la crítica literarias no se habían atrevido a describir este fenómeno más que de un modo especulativo y cercano a la filosofía -tomando opiniones de Schlegel, Schopenhauer, Bergson o Freud- y más cerca de «lo literario» estaban las opiniones sobre el humor de CH. Baudelaire o de Macedonio Fernández. En España, en 1931, Ramón Gómez de la Serna había dicho sobre el humor, en su libro *Ismos*: «Casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida». Wenceslao [77] Fernández Flórez escribía en 1945, el libro, *El humor en la literatura española*, cuya profundidad teórica no es mucha, pero donde dice que «el humor es, sencillamente, una posición ante la vida». Hasta aquí, no encontramos ningún trabajo que intente analizar el fenómeno. Más tarde, en los ochenta y en los noventa, los estudios de semiótica han hecho aproximaciones que han ayudado a esclarecer algo más la noción -pienso en Rafael Núñez Ramos y en Violette Morin-. En un trabajo anterior a éste, hablo del humor como de un recurso retórico que apoya el texto irónico, así como también lo hacen la paradoja, el absurdo, lo grotesco o la alegoría⁽⁸⁸⁾. (Sobre la ironía como tropo, como «modalidad» o «figuración», se ha escrito mucho en las últimas décadas; sobre el humor mucho menos, aunque a veces los estudios sobre la ironía lo muestran como uno de sus principales instrumentos).

La dificultad de definir el humor es semejante a la de cualquier otra idea retórico-estética, surgida de una sutil mezcla de elementos, cuya identificación siempre resulta un tanto frustrante y cuya definición, por completa que sea, deja lagunas de nuestro conocimiento sin llenar. Además, como idea está expuesta al examen y a la revisión de la evolución de los tiempos. Lo más claro que podemos decir es que la carga mayor de los efectos que actúan en el uso del humor descansa en el lenguaje, en los múltiples juegos lingüísticos que el ser humano ha sido capaz de crear y recrear: equívocos, indefiniciones semánticas, términos cambiados de registro, enigmas, chistes, facecias, caricaturas verbales, comparaciones jocosas, parodias, hipérbolos, calambures, trueques, deformaciones, etimologías humorísticas, extranjerismos que se ponen de moda, dislocaciones de nombres propios, etc...; juegos de agudeza tan viejos como el ser humano. En el siglo XVII, Gracián ya pudo hacer un largo inventario de la gracia y del ingenio verbal castellano. Por tanto, se puede decir que el humor depende en gran medida del dominio que un autor posea de su lengua, casi una prisión para el humorista. Antes de continuar, me gustaría aclarar que al hablar de «humor» descarto el término «cómico», más tarde quedará claro por qué.

Ruptura del orden: la incongruencia

Ya hemos afirmado que el humor es la expresión personal de un humorista, por tanto la posición del mismo no surgirá de una situación objetiva, ni se manifestará de manera directa y conceptual. Por eso nos fijaremos en su lenguaje como objetivación artística, distanciada en sus actos lingüísticos y desdoblada en la creación de unos personajes «humorísticos», ambos expresados con intención de romper el orden previsible de los acontecimientos.

Esta ruptura la percibe el lector porque suele estar presentada en una situación con aparente orden, o con orden esperable. Al acto lingüístico y literario resultante lo vamos a llamar *incongruencia*. Otros lo han llamado *Función de disyunción*⁽⁸⁹⁾. [78]

La risa surge ante la visión de dos o más circunstancias inconsecuentes, inadecuadas o incongruentes, que consideramos unidas al reconocerlas en un conjunto más complejo, o que adquieren algún tipo de relación mutua a partir de alguna peculiar manera en que el pensamiento toma conciencia de ellas. El humor resultante depende del enlace de disparidades y de la colisión de diferentes esferas mentales de asociación, en la imposición en un contexto de algo que pertenece a otro.

La esencia del humor radica en la yuxtaposición de dos mundos que contrastan, o en el desmenuzamiento de uno de ellos a causa de la intrusión del otro.

Según la teoría de la comunicación, la respuesta imprevista es más informativa y significativa, ya que el mensaje se refiere no a lo que se dice sino a lo que se podría decir. La información depende de la capacidad de selección en la elección de un mensaje, según esto, cuanto más probable es la aparición de un signo menos información proporciona. Cuando nos comunicamos, lo hacemos gracias a un código, el código reduce las posibilidades de selección, la probabilidad de ocurrencia de los signos y, en definitiva, la información. Dado que el humor rompe con ese código convencional, su resultado será más significativo. Aquí interviene la disposición del lector.

Algunas de estas desviaciones las detectamos en el texto narrativo por medio de:

-La incongruencia visual en la descripción de un personaje, de algún aspecto que resulte fuera de tono o exagerado. Caricaturas, descripciones exageradas, personajes muy ingenuos, simples o que van extrañamente vestidos, frustrando las expectativas del lector.

-La incongruencia conceptual en la yuxtaposición de ideas incompatibles: ruptura del orden habitual de los acontecimientos. La ironía es un ejemplo de esta ruptura del orden lógico de las ideas.

- Las irregularidades lingüísticas y la inadecuación de las palabras. Algunos juegos de palabras, despropósitos o palabras inventadas son tan originales y convenientes que suponen auténticos hallazgos.

-La combinación de dos de los tipos anteriores, por ejemplo, el tono de una narración unido a su significado crea una incongruencia conceptual y junto a según qué descripción, puede crear una incongruencia visual.

-Alternativamente, intervienen los juegos de palabras provocando risas o lamentos: un efecto fonético en estos casos une los dos extremos de un pensamiento incompatible.

-Las comparaciones y las metáforas insólitas pueden provocar diversión o aparente rechazo.

-Finalmente, la yuxtaposición de elementos fantásticos en escenarios realistas supone un recurso con mucho juego para el texto humorístico.

Aplicación y comparación de estos recursos humorísticos en la obra de dos autores: el catalán Pere Calders y el mexicano J.J. Arreola

Considero que Pere Calders es un autor sobre todo humorista y que Juan José Arreola es un autor que mezcla muchos registros, entre los cuales sobresalen el irónico y el humorístico, en ese orden. Utilizaré los elementos de desviación que acabo de exponer. [79]

El *elemento fantástico* aparece como una manifestación física, ante la cual el humor surge de la sorpresa visual. En Calders⁽⁹⁰⁾ encontramos un marciano hablando con un recolector de champiñones, en «El millor amic»; un árbol en un comedor de una familia de la burguesía media, en «L'arbre domèstic»; un cohete espacial en el jardín de una casa respetable de Barcelona en «Demà a les tres de la matinada»; un comprador envuelto por un helecho que acaba de adquirir en «L'Hereva Helix» entre muchos otros. En Arreola cuesta un poco más encontrar estos elementos casi de *comic*, utilizados para provocar la risa momentánea y casi gratuita. A pesar de ello, podemos encontrar un aparato capaz de desintegrar un camello y hacerlo que pase en chorro de electrones por el ojo de una aguja, en «En verdad os digo»; un ratón recién nacido, que surge del parto de las montañas, en lugar de los volcanes y los ríos, según cuenta un mago-charlatán en «Parturient montes»; unos ángeles leen poemas de un adversario muerto a un poeta que siente ser presa de inspiración desde la desaparición de su enemigo, en «El condenado»; un mar de miel situado en la luna, en el cuento «Luna de miel».

Los ejemplos de Arreola son fantásticos pero nunca gratuitos, siempre están inmersos en cuentos metafóricos, alegóricos o simbólicos; y aunque en un primer momento causan risa, enseguida se nota su intención irónica, más pretenciosa y más compleja, expresada en un lenguaje más encubierto, más oscuro, con referencias intertextuales, que encontramos en la cita que precede al cuento, dentro del mismo o en el título. Las referencias culturales de los cuentos de Arreola son ambiciosas; se presenta como un autor culturalista de ámbito universal, que quiere abarcar en su obra desde Quevedo a Papini y de éste a Borges, sin olvidarse de la cultura popular y tradicional de su país. Calders muestra sus fuentes, pero las hace mucho más suyas, acota su terreno, mostrando una posición más concreta ante la propia literatura, la del humorista. Ésta es la primera diferencia entre el humorista Calders y el ironista Arreola, en la medida en que el primero ofrece un punto de vista más particular, más personalista, y el segundo es más universalista. El primero ofrece unas imágenes casi domésticas y muy concretas; las del segundo son universales y abstractas. Cada uno exigirá un dominio diferente para el lector,

con la dificultad añadida de que ésta no es una división absoluta, ni Calders es un humorista puro, ni Arreola es un ironista puro.

Las *Incongruencias visuales son fugaces* y por ello son *poco* importantes para el conjunto del relato; sirven para realzar el valor lúdico del pasaje, por ejemplo, la apariencia de algunos personajes, las actividades que realizan, las descripciones de extraños objetos, la aparición puntual de animales antropomórficos o de ingenios mecánicos. A menudo, Calders hace referencia a la excentricidad de algún personaje o a alguna situación absurda de manera pasajera, intentando conseguir un efecto inmediato para la lectura más que para el sentido último del relato. Así sucede con el paracaidista con bicicleta plegable que aparece fugazmente en «Fet d'armes»; con el ángel guardián de «La consciència visitadora social»; el anillo que lleva el tío Oleguer en la nariz, que tiembla cuando se enfada, en «La sociedad consumida». En Arreola, las excentricidades están al [80] servicio del cuento: el mago-charlatán de «Parturient montes» o el convoy de carromatos pintados con mujeres de veinticuatro quilates, rubias y circasianas de «Parábola del trueque» están al servicio de un valor simbólico sobre la credulidad ingenua del hombre o las difíciles relaciones entre los hombres y las mujeres. La incongruencia visual en Calders es intrascendente, aunque no inoperante. En el cuento de Arreola tenemos presente todo el tiempo el carromato de las rubias circasianas, más que como una sorpresa como una amenaza que dura todo el tiempo del relato.

El *comportamiento absurdo de alguna acción inexplicable* o algunos *momentos absurdos puntuales*, inconexos y gratuitos con lo fantástico, aparecen con la crisis de optimismo que sufre el protagonista de «El geni magiar» de Calders, que lo lleva a clasificar las ciudades por los olores; o el narrador que quiere hacer retratos con anestesia en «Coses aparentment intrascendents». Estas reacciones parece que no vienen a cuento por lo inesperado del hecho. Son inexplicables. Uno de los casos más inexplicables de momento absurdo en Arreola es el que se cuenta en «El Guardagujas», sobre un tren que no está obligado a pasar por los pueblos de su destino, en cuyas estaciones algunos rieles existen, aunque a veces estén señalados en el suelo con dos rayas de gis, pero en este caso, todo el cuento persigue el absurdo, no se trata de un momento fugaz. Sin duda, el lector sonreirá ante la situación ilógica de las secuencias del relato, pero el tono del personaje T., el viajante, es triste y en algún momento desesperado; el humor paródico de algunas de las escenas se diluye en la visión irónica de un país que tiene fama por sus ferrocarriles. Lo mismo sucede en el ambiente de «Los bienes ajenos» donde la lógica de la sociedad cambia de signo y las personas entregan a sus ladrones sus bienes al ser sorprendidos «infraganti en delito de propiedad». No existe la fugacidad en estos relatos, pero sí humor, porque la incongruencia de ambos absurdos se produce en una situación que el lector

reconoce. Aunque el texto no lo diga, el receptor percibe los contenidos que no se expresan y así aparece el humor en medio del absurdo.

En los dos autores encontramos *animales con atribuciones humanas*: un perro y un loro que hablan son los protagonistas de «Un gos és com un rei» y «Els catalans pel món» respectivamente; o el perro de «La revolta del terrat» y la vaca de «El problema de la India». En el caso de Calders son personajes anecdóticos, secundarios, podríamos decir que pasaban por allí. Arreola explota el recurso mucho más, y llega a tener un libro cuyo título es *Bestiario*, con el que intenta desarrollar un modelo narrativo clásico, emparentado con la fábula medieval. Escribe sus relatos con protagonistas animales y con un propósito irónico, cuyo texto termina casi siempre con unas palabras de carácter gnómico, a modo de moraleja. Por supuesto más próximas a las *Fábulas* de Luis Goytisolo o algo más lejanas pero también irónicas como las de Campoamor o Príncipe, y bastante alejadas de las fábulas moralizadoras de Samaniego o a las didáctico-satíricas de Iriarte. Quizás es el libro donde Arreola llega a ser más grotesco, su intención irónica es radical y crítica, pero no desaparece el humor. Su idea de que «Toda belleza es formal» la lleva a sus últimas consecuencias simbólicas. Llama al ser humano «ese prójimo desmerecido y chancleta» [...] «maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre»; y con tremenda ironía invita en el texto llamado «Prólogo» de *Bestiario* a aquello de «Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal»⁽⁹¹⁾. La presencia [81] de los animales en los cuentos de Calders es amable, sólo les atribuye características humanas a los animales. En Arreola, los animales representan modelos de conductas humanas, incluso, alguna vez, toma a un personaje y hace una caricatura brutal hasta bestializarlo, como sucede en «El rinoceronte», donde el protagonista, Joshua, es un glotón que absorbe colérico sus livianos manjares y a quien dibuja como un rinoceronte con pantuflas y con un gran cuerpo informe bajo la bata.

Los ingenios mecánicos también están presentes en las dos obras. Los dos autores revelan su preocupación por el abuso tecnológico y por los insólitos autómatas que es capaz de crear. Y parodian situaciones con las que critican la inadecuación entre la avanzada tecnología y el paisaje humano y familiar donde aparecen. En muchos casos, el humor surge de la naturaleza del ingenio. Por ejemplo, en «Pista fantasmal» de Calders, una máquina ofrece cigarrillos al narrador; en «Zero a Malthus», el tío Martí compra un sofá-cama-librería-armario automático que se abre como una flor cuando se aprieta un botón; en «Demà a les tres de la matinada» el lanzamiento de un cohete espacial caotiza la vida cotidiana de Octavi. Calders demuestra su maestría en la descripción de estos ingenios. Fue un dibujante profesional, durante mucho tiempo vivió -casi sus treinta años de exilio en México- gracias al mundo gráfico, a sus dibujos en revistas y a sus dibujos comerciales para la publicidad; las descripciones de sus dibujos eran agudas, concisas y sencillas,

y ese oficio lo trasladó a la literatura; por una parte, con sus dibujos mecánicos inventó ingenios fantásticos, por otra, buscó en las palabras la misma precisión que exigía el mundo gráfico. Mostrando, además, en sus relatos, el desequilibrio entre esta exactitud y minuciosidad y la compleja vida real. Algo parecido sucede con Arreola, acostumbrado al mundo artesanal en el que vive toda su familia en Zapotlán y que heredó especialmente de su tío Genaro, relojero y orfebre, de quien deriva su fascinación por los mecanismos de los relojes, de las escopetas, de los coches o de cualquier otro objeto mecánico, como el de la imprenta, donde él mismo trabajó cuando era aún muy joven⁽⁹²⁾. Estos datos revelan la importancia que da a la observación minuciosa de los objetos -es conocida su fascinación por los sombreros, las plumas estilográficas o las telas-. Todo ello influye en su trabajo descriptivo con el que lima el lenguaje y crea sus delirantes ingenios mecánicos, como el que nos muestra en «Baby H. P.», «una estructura de metal muy resistente y ligera que se adapta con perfección al delicado cuerpo infantil, mediante cómodos cinturones, pulseras y broches. Las ramificaciones de este esqueleto suplementario recogen cada uno de los movimientos del niño, haciéndolos converger en una botellita de Leyden que puede colocarse en la espalda o en el pecho».

La creación de estos aparatos mecánicos es quizás uno de los puntos convergentes de los dos autores, donde confluyen sendos intereses por lo artesanal y la influencia de una infancia humilde rodeada de un ambiente sencillo e inteligente que se burla de la complejidad artificiosa. Un ambiente popular, por otra parte, de donde ellos destilaron la sabiduría de la risa, al modo gogoliano, cada uno a su manera. Los dos autores demuestran gran regocijo al remarcar las rarezas visuales que ofrece la vida, y la enriquecen de matices a la hora de describir la realidad. [82]

La incongruencia conceptual aparece en las reacciones de los personajes ante la fantasía, las bromas, los chistes y la ironía. Este recurso necesita la participación del lector más que los anteriores, debido a la interpolación y a la extrapolación de la información que contiene el texto. Estamos hablando ya de ironía, un grado superior de sutileza del humor. El humor irónico. Los protagonistas se comportan de una manera tan disparatada que provocan mucha risa: en «El desert», el protagonista, l'Espol, plantea un dilema a sus amigos: la vida se le escapaba y él la ha guardado en su puño, lo ha envuelto y lo ha inutilizado, y a partir de aquí la vida le cambia; ante esto sus amigos reaccionan con absoluta normalidad, sin sorpresa y con solidaridad, mostrándole una falta de imaginación y una superficialidad absolutas. En «Vinc per donar fe», un hombre de buena fe pero tonto es incapaz de ver la gravedad de su decisión de clavar un puñal en el corazón de una prima suya, su grado de ingenuidad es desmesurado. Siguiendo con Calders, en las narraciones mexicanas enfrenta la manera de ver el mundo entre los europeos y los americanos; en «Fortuna lleu», el amigo asesinado de Trinidad Romero

«descansa en paz» en los cimientos de un edificio en construcción, porque han sido bendecidos por un sacerdote; en «La verge de les vies», Xebo Canabal pierde el trabajo porque según dice ella: «si sin ser culpable te has visto metido en un lío tan tremendo, el día que hagas alguna nos hundirías a todos»⁽⁹³⁾. Estos comportamientos incomprensibles están en relatos de Arreola como en «El guardagujas», donde la mayoría de los viajeros esperan los trenes que no llegan, sin rechistar, acomodándose a las situaciones más imposibles. En «Parturient montes», un charlatán abrumado y sin salida, debido al acoso del público que le amenazaba, le coaccionaba y hasta le sobornaba para que continuara contando mentiras, decide acabar con su prestigio de narrador, sacando un ratón, como un prestidigitador, para finalizar con aquella mentira legendaria del parto de los montes; a pesar de todo, su público sigue aclamándole. El protagonista de «Una reputación» empieza siendo cortés una mañana en el autobús, cediendo su sitio, y acaba sintiéndose, al final del día y sin haber podido bajar del autobús, un héroe sin empleo.

Para algunos personajes la fantasía la mueve el materialismo, así sucede en «L'any de la meva gràcia», «Els nens voladors», «El millor amic» y «Un trau a l'infinit» de Calders. En todos ellos sólo la astucia del negocio y del dinero mueve el ingenio y el mundo. También Arreola lo cuenta en «En verdad os digo», donde Arpad Niklaus, desprendido de un grupo de sabios mortíferos, deriva sus investigaciones a un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos; o el estudiante de Minnesota en «De balística», que busca el éxito de su tesis sin tener que avergonzarse con los fracasos por los que ha pasado su ilustre profesor Burns, quien le ha llenado la cabeza con tantas cosas inútiles. Algo tiene de niño agresor y cínico, como los que encontramos frecuentemente en relatos de Calders como en «Demà a les tres de la matinada» o en «Quieta nit», donde el espíritu de contradicción de los niños vence, tras una disputa casi dialéctica, la buena voluntad de un Papá Noël que llega con regalos y tiene que volverse con ellos, porque su escopeta no supera el último modelo que quiere el niño.

La incongruencia conceptual de estos textos combina la fórmula básica del chiste normal con el chiste de locos. En «Reportatge del monument de Sonilles» una larga explicación sobre cómo el narrador ha llegado a Sonilles, nos deja perplejos ante la expectativa [83] de saber por qué ha ido hasta allí. Un chiste con clímax final es el que nos cuenta el poeta que escapa de Europa del Este y va hacia el Oeste, en *Ronda Naval sota la boira*, es herido mortalmente, continúa su camino sangrando, se contagia del tifus, llega a un país neutral... y antes de morir, alguien le pregunta por qué había desertado y responde que no quería morir sin ver un teléfono automático. Los chistes abiertos a interpretación llenan los relatos de Calders y de Arreola. Éste, en relatos como «Un pacto con el diablo», «El converso» o «El silencio de Dios», trata el tema de sus relaciones con lo divino y en todos ellos una

situación absurda no tiene más respuesta que la humorada, aunque a veces es una broma siniestra, como en «Un pacto con el diablo».

El chiste siempre lleva implícito un juego de ideas, el pretexto es alguna creencia sobre la que el autor plantea alguna de sus imperfecciones. En este sentido, Arreola plantea directamente el problema metafísico: Dios, la religión, la muerte, la materia del ser... Calders crea imágenes más distanciadas; por ejemplo, en «Refinaments d'ultramar», no entra en disquisiciones importantes aparentemente, los comentarios finales son sutiles ironías sobre el exótico «gourmet» tropical que es el Shilayo. «L'espiral» habla sobre la destrucción de la Tierra, pero la crítica nunca es directa y flagrante, escarnece el absurdo de las sociedades totalitarias con sutileza, alabando el complicado procedimiento que protege el Botón Rojo. Las ironías, en los dos autores, están repartidas a lo largo de toda la historia, disimulando siempre el objeto de crítica; es un mecanismo que provoca sonrisas entrecortadas, en lugar de risas abiertas.

La mayoría de las veces la sonrisa que provoca Calders es más tierna y comprensiva que la que provoca Arreola, quien puede acercarse a la risa con un poco de amargura, en cuyo caso, provoca una sonrisa un poco más maliciosa.

El lenguaje que utilizan los dos narradores contiene un valor humorístico de gran efectividad. Calders prefiere el uso combinado de elementos visuales o conceptuales con los lingüísticos, e incluso predominan los primeros, Arreola escoge siempre la palabra cincelada. En ambos casos, la prolijidad y el rigor son *prodigiosos miligramos*.

Decía Jacob Bronowski que: «La autorreferencia, como la autoconsciencia, es realmente la gloria de la mente humana. Es lo peculiar del funcionamiento de nuestro lenguaje»⁽⁹⁴⁾. Y, precisamente, como resultado de esa autoconsciencia, el lenguaje contemporáneo ha descubierto la ambigüedad, la incertidumbre, el mundo de los sueños y los exotismos, el vértigo de lo imposible y del sin sentido. Para cuya expresión nuestros dos narradores han escogido el lenguaje del humor, el del absurdo, el lenguaje irónico, en definitiva. Pero el primer golpe de efecto lo da la risa que provoca el lenguaje humorístico en la habilidad de una palabra o de una frase cuando cambia el sentido de muchos de sus textos. A veces es difícil delimitar hasta qué punto la misma palabra constituye la incongruencia, o hasta qué punto es responsable el significado más profundo o las asociaciones implícitas. En ambos autores encontramos una buena lista de posibilidades: palabras extrañas inapropiadas en su contexto; frases que pueden sorprender al lector por su precisión, oportunidad u originalidad y que establecen un puente hacia otro significado y la invención de palabras que llenan vacíos del lenguaje convencional. [84]

La irregularidad lingüística multiplica las sorpresas con los contrastes, las antítesis, las hipérboles o las palabras no esperadas. Por ejemplo, en «El pas del temps en el Museu Sentimental» una anciana soltera escribe un «inevitable» diario; en «L'hereu Helix», el narrador lleva una «arrogante» corbata; en «Mort a data fixa» el narrador se hace «el propósito» de casarse con su prometida «*in articulo mortis*». Arreola hace que Paloma, hija de un pastor de la iglesia prudente y vegetariano, protagonista de «El rinoceronte», logre que «un tigre», su marido, se vuelva vegetariano y prudente; en «El prodigioso miligramo», cuando el fiscal pide la sentencia de muerte para la hormiga épica, llega el informe de un célebre alienista, que puso «en claro» su «desequilibrio mental», antítesis que a su vez constituye un juego de palabras de los muchos que hay en este relato sutil.

La incongruencia está en el uso de palabras que no corresponden a su contexto, por ejemplo, en «El geni magiar» hace referencia a una hermosa joven de las que «bien administradas por un poeta dan un rendimiento extraordinario»; en «Zero a Malthus», el tío Valentín es declarado «de utilidad pública»; en *Ronda naval sota la boira*, el barco «Panorámic» se convierte en un símbolo de algo terrible, dado que supone «una manera de morir sin tener la situación civil arreglada». Para Arreola, la hormiga del «Prodigioso miligramo» es esa criatura habitualmente censurada por la sutileza de sus cargas, cuyo camino de pequeños fragmentos de hoja de lechuga forma una delgada y confusa crestería de diminuto verdor, un lenguaje almibarado para una crítica social.

La invención de conceptos y de palabras se da en «Reportatge del dia repetit», donde a un martes que dura tres días consecutivos se le llama «primarts», «domarts», «trimarts», y continúa inventando hasta «tetramarts», «pentamarts», «hexamarts», «Festamarts». En *Ronda naval sota la boira*, un personaje propone un cambio para el do, re, mi, fa, sol... que nombra como «Rosamunda, Senorina, Fruitosa, Febronia, Melitina, Llogaia i Gliceria»; «En començar el dia» es un relato que se desarrolla mientras un niño inventa la palabra «antaviana». Arreola inventa el Plastisex, la muñeca de plástico para los lugares donde la mujer es difícil, onerosa o perjudicial; y el Baby H. P. o la conversión en fuerza motriz de la vitalidad de los niños. En «De balística», el narrador-profesor recomienda a su impertinente alumno, interesado por las máquinas de guerra antiguas y obsesionado por sus nombres, una lista de palabras: petróbola, litóbola, pedrera o petraria, y onagro, pero incrédulo del interés del doctorando, empieza a inventar: monancona, políbola, acrobalista, quirobalista, toxobalista y neorobalista.

Calders y Arreola muestran en estos casos una actitud que refleja la voluntad de conocer las palabras minuciosamente, combinada de una gran dosis de imaginación y de capacidad de diversión con el lenguaje.

Hay incongruencias en las metáforas visuales y conceptuales y en los juegos de palabras. En «La consciència, visitadora social» el ángel de la guarda protagonista del que ya hemos hablado es «demodé» y de «apariencia publicitaria y ultramarina»; en «El principi de la saviesa» se percibe un fuerte contraste entre la naturaleza horrible de la mano suelta que se ha encontrado en el jardín del narrador y su actitud fría y comercial: «Es verdad que una mano no se pierde así como así, pero también es verdad que puede perderse de muchas maneras, y, en eso, nosotros no debemos interponernos»⁽⁹⁵⁾. En «L'esperit guia», [85] un fantasma advierte al narrador que el tren expreso del día siguiente tendrá un accidente, con objeto de que avise del suceso, y éste lo hace de una manera que resulta chocante y absurda: «Se hace saber al público en general que el expreso que saldrá mañana a las diez descarrilará. Se advierte a todas las personas que no tengan verdadera necesidad que se abstengan, porque estas cosas no se sabe nunca cómo terminan»⁽⁹⁶⁾. La inadecuación del tono es determinante. También lo es en los cuentos de temática mexicana, en la respuesta desinteresada del mexicano que responde con un habitual ¿quién sabe? En «El silencio de Dios» de Arreola, un hombre quiere ser bueno y solicita unos informes a Dios para aliviar su despiste y su incertidumbre, a lo que Dios le responde que debería buscar alguna ocupación, pues al final de un día laborioso no suele encontrarse uno con noches como las suyas.

Hay metáforas más disparatadas como la de «La *Nemours 88*», de Calders, donde una computadora no acepta la comida de lata. Y en «Parábola del Trueque», de Arreola, donde se oxidan las rubias circasianas de veinticuatro quilates.

Los juegos de palabras son muy abundantes. El del protagonista de «L'esperit guia», de Calders, no «toca de peus a terra». El protagonista de Arreola en «De Balística», maestro en balística y cansado de la pedantería y de la ignorancia del doctorando, le dice: «He dicho balista en vez de catapulta, para evitar una nueva interrupción por parte de usted. Veo que el tiro me ha salido por la culata»⁽⁹⁷⁾.

Las irregularidades estructurales del relato también influyen en los efectos humorísticos, como sucede en la primera novela de Calders, *La glòria del Dr. Larén*, donde el prólogo y algunos comentarios constituyen observaciones externas y paralelas al argumento. En el relato «Reportatge del monument de Sonilles», el narrador hace una autovaloración de los méritos literarios del primer párrafo: «releyendo las líneas precedentes, constato con orgullo...»⁽⁹⁸⁾. Arreola en su construcción estructural practica la intertextualidad propia y ajena, las transformaciones textuales. El paratexto, la cita y el epígrafe, las simplificaciones paródicas, la falsificación, el pastiche imaginario, la forgerie y el apócrifo y parodia casi todos los estilos narrativos. Serían múltiples los casos a citar, me conformaré con uno de los últimos de los que he comentado,

«El silencio de Dios», donde el narrador que también es protagonista nos prepara para la lectura imposible de un género en desuso; la primera línea dice: «Creo que no se acostumbra: dejar cartas abiertas sobre la mesa para que Dios las lea»⁽⁹⁹⁾.

Mecanismo del humor

Algunos teóricos, especialmente Koestler⁽¹⁰⁰⁾, y también Bergson, piensan que debe haber algún elemento agresivo para que surja el humor, con objeto de crear cierta inercia [86] en la reacción de los sentimientos o, al menos, algo de anestesia en el corazón. La agresión es una provocación que debe ayudar reduciendo la implicación emocional del lector delante del personaje y, a la vez, produciéndole una sensación de separación de las actividades que se describen. Para el espectador no implicado, el drama se convierte en comedia. Sin embargo, el peor enemigo de la risa es la emoción.

Distanciamiento, agresión y superioridad son factores que conducen al éxito del humor. Sin embargo, no existe ninguna norma escrita que determine qué clima emocional es el mejor para la literatura humorística. Acabamos de ver que la incongruencia adopta muchas formas y que esto exige diversos grados de atención intelectual por parte del lector; lo mismo sucede con el margen de agresión, malicia, superioridad o distanciamiento, e incluso con la simpatía hacia los personajes, aunque en menor medida. El éxito de la ambigüedad y la ambivalencia del humor dependen siempre de la interpretación que haga el lector.

La identificación con los personajes puede estropear el efecto humorístico, ya que es difícil reírse de uno mismo. He podido comprobar muchas veces cómo la obra de Calders es poco comprendida por los adolescentes y por muchos adultos; del mismo modo los ataques de Arreola a las mujeres han sido considerados como una declarada misoginia, cuando en su obra no escapa nada ni nadie a la burla. El clima emocional de cada lector regirá el resultado más o menos humorístico del texto.

Tanto Arreola como Calders agreden a muchos personajes y las situaciones por las que les hacen pasar generalmente son tan exageradas que el personaje se convierte en un loco ridículo o en una caricatura que resulta difícil de creer. Si el texto es visto como una realidad estética es difícil implicarse y a ello ayuda sin duda la elaboración distanciadora de estos relatos. Los sufrimientos y los traumas de los personajes están más cerca del expresionismo o de un revestido surrealismo que de cualquier posible realismo. Es conocido, por otra parte, que Calders y Arreola desarrollan una técnica fantástica y simbólica

como reacción al realismo fotográfico⁽¹⁰¹⁾. Ante los modelos de incongruencia que hemos visto sólo puede intervenir la inteligencia, que toma un interés muy activo en historias formalmente complejas.

Con el uso de la inteligencia, el lector se sitúa por encima de los personajes, quienes cometen errores desde su simpleza o su debilidad; por tanto, este tipo de lector no puede sentirse agredido, ni implicado. Al contrario, alguna vez puede sentir simpatía al comprender el problema humano con el que se debate el personaje. Si el nivel de comprensión es mucho, se puede llegar a algún grado de identificación que convierte en simple o débil al lector.

Sin embargo, algunos de los personajes, en relatos como «Invasió subtil» o «El millor amic», se convierten a nuestros ojos en tontos o locos que nos hacen reír y que evocan nuestra simpatía provocando más comprensión que humor. Así que podemos decir que algunos cuentos que empiezan siendo humorísticos acaban siendo anécdotas amables, con resolución final de un dilema; éste caso es más propio de Calders. En otros relatos, [87] la tensión humorística llega hasta el final del cuento, con el mismo nivel de desconcierto que al principio, esto es más frecuente en Arreola, pensemos en «El prodigioso miligramo», en «El guardagujas» o en «La migala». Pero el nivel de distanciamiento y de sorpresa de la historia y del lenguaje exige un trabajo muy sutil que ambos autores dominan y por el que nos dejan perplejos y en el límite entre la risa y la comprensión, una sonrisa ininterrumpida y sin palabras.

La sutil combinación de varios elementos como el distanciamiento, la superioridad, la simpatía y la identificación se mezclan en sus relatos, conformando un clima de simpatía indulgente hacia los personajes, al tiempo que el deseo de burlarse de ellos. El lector de Calders y también el de Arreola, aunque menos, desea proteger al protagonista del ridículo. Los protagonistas de Calders, la mayoría, son personas normales que se enfrentan a una situación inexplicable. Arreola utiliza modelos más exagerados en su ingenuidad o en su perversión y los enfrenta a situaciones por tanto más difíciles de recuperar o imposibles. Pero aunque cada autor elige unas variantes que hemos visto, en los dos encontramos una actitud ambivalente, donde los sentimientos afectivos rivalizan con el instinto de reírse de la inadaptación de sus personajes. Calders redime muchas veces por medio de su nobleza y de su humanidad a esa especie de payasos con aspiraciones de héroes que resultan incongruentes a pesar de sus sueños.

Los dos narradores manipulan el clima emocional de tal modo que a menudo la risa y la pena pueden ser simultáneas, quizás por eso utilizan el *humor*, porque con él pueden escribir sobre los aspectos más tristes de la condición humana sin transmitir al lector inteligente una angustia o un dolor

excesivos. La intención de Calders es entretener a sus lectores, Arreola parece que quiere hurgar más en la llaga, pero ninguno de los dos causa ansiedad. Ambos, al contrario, describen la triste condición del hombre urbano del siglo XX, carente de fantasía y aislado entre la multitud.

No estamos hablando de sátira, porque ninguno de los dos autores muestra abiertamente su enfado por las locuras del ser humano, ni su inconformidad por los vicios del hombre; ni conmina al lector para que lo haga. Sí hay un reprobación irónica, más dulce en el caso de Calders y algo más ácida en Arreola. El pesimismo de estos relatos no consigue llevar a la depresión. Al contrario, el humor, que desafía cualquier tipo de definición absoluta, quiere servir para enfrentarse a la verdad con buen tono.

Dos islotes de buena literatura humorística

Pere Calders nació en 1912 y Juan José Arreola en 1918, ambos nacieron en la misma década y publicaron su primera obra en el mismo año, 1937. El catalán publicó en Barcelona *La gloria del Dr. Larén* y el mexicano publicó su primer cuento «El bardo», al que luego le cambió el nombre por «Cuento de Navidad», en la revista *El Vigía*. Ambos conocieron de cerca la Segunda Guerra Mundial. Arreola vivió en París en el invierno entre 1945 y 1946, en plena posguerra; Calders se exilió y vivió en México entre 1939 y 1962. Los dos vivieron los años cincuenta en una ciudad libre, México. Y después de un paréntesis volvieron a publicar, casualmente los dos, libros de relatos, sus primeros libros de relatos. Calders publicó *Cròniques de la veritat oculta* (1955) y *Demà a les tres de la matinada* (1959); Arreola publicó *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1958). [88]

Ambos autores, por iniciativa privada -como los buenos escritores- y de manera bastante aislada de los usos de sus contemporáneos próximos, se decidieron por el humor y la fantasía, registro que en su momento pasó más o menos desapercibido, pero que en ambos casos, con los años, ha ganado en intensidad, profundidad y ambigüedad. Los dos autores recuerdan cada uno a su manera a E. A. Poe, a Kafka e incluso a Borges. Pero los dos se manifiestan en solitario y respondiendo a dos posturas diferentes que hasta cierto punto tienen que ver con la escritura humorística que se está produciendo en otros lugares. Curiosamente, la obra de Calders me recuerda el humorismo español que empieza a entrecruzarse a principios de los cincuenta, un humor eficaz, no demasiado intelectualizado y capaz de arraigar en la experiencia y en la captación de lo concreto, elaborado con gran contención verbal, con hondura irónica y vetado de ternura y fantasía. Algunos de los escritores con los que coincide son Francisco García Pavón, en sus relatos breves, y el mallorquín

Juan Bonet, entre otros⁽¹⁰²⁾. En cambio, a Arreola lo veo más parecido a los franceses, Raymond Queneau y Marcel Aymé, con un humor un poco malicioso, al estilo de las buenas farsas o juegos intelectuales, mezclados con recuerdos surrealistas, no por hacer juegos literarios sino por la sinceridad y la aspereza propias de la juventud en la que dejó de escribir. Arreola tiene una actitud insolente, que al principio parece triste y desengañada, pero, precisamente, el humor y la ironía de sus metáforas y alegorías restablecen la ficción, la imaginación y el arte del autor.

Estos dos grandes escritores reúnen la precisión casi poética con la que eligen el lenguaje y la intuición del científico con la que escogen la anécdota narrativa. Ambos crean magia con sus relatos. Para gozarla, el lector debe leerles con la espina dorsal, como decía V. Nabokov, que es el lugar donde se produce el estremecimiento revelador de la buena literatura. [89]

△▽

Geografía del aislamiento: relatos sobre Malvinas

María Bermúdez Martínez

Universidad de Oviedo

Les tocó en suerte una época extraña.

El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras.

López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el Quijote.

El otro profesaba el amor de Conrad, que le había sido revelado en un aula de la calle Viamonte.

Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.

Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.

El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender.

J. L. Borges: «Juan López y John Ward», *Los conjurados*,

Rodolfo Enrique Fogwill, Rodrigo Fresán, Daniel Guebel y Lucio Yudicello, entre otros, representan varias generaciones de escritores argentinos que en sus relatos tematizan esa gran puesta en escena de la Argentina del siglo XX: la guerra de las Malvinas. Relatos que son visiones de las islas y visiones desde las islas, la historia entra una vez más en la literatura, pero ¿qué visión despliegan los autores sobre esa lejana geografía escenario de una guerra inverosímil? [90]

El autor de *Música Japonesa* graba y transcribe la voz de Quiquito, un «Rey Mago», ya que por fortuna en aquellas lejanas y heladas islas de la guerra también había Reyes Magos. Fogwill, en *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*⁽¹⁰³⁾, parte de la convención del «género testimonial»⁽¹⁰⁴⁾, para presentarnos una voz imaginaria que hace las veces de memoria de la guerra: Quiquito (¿Quiquito Fogwill? ¿la convención desenmascarada?) es un «pichi», el único superviviente de los pichiciegos:

-El pichi es un bicho que vive abajo de la tierra. Hace cuevas. Tiene cáscara dura -una caparazón- y no ve. Anda de noche. Vos lo agarrás, lo das vuelta, y nunca sabe enderezarse, se queda pataleando panza arriba. ¡Es rico, más rico que la vizcacha! (pág. 28)

explica un santiagueño a sus compañeros. El pichi -o si se quiere la «mulita», o el «peludo»- es un pequeño armadillo, mamífero de hábitos nocturnos que cava «cuevas hondas, hondísimas, de hasta mil metros, dicen...» (pág. 30), como en su día lo hicieron ellos, los Magos, porque para sobrevivir en la guerra había que «avivarse»:

[El Sargento] Les explicó que las trincheras estaban mal, que las habían hecho en el comando: dibujadas arriba de un mapita. Decía que esas trincheras con la lluvia, se iban a inundar y que todos se iban a ahogar o helar como boludos y que los vivos tenían que irse lejos a cavar en el cerro, sin decir nada a nadie.

-Tienen licencia -dijo.

Les dio licencia y comenzaron a cavar. De noche el Sargento les prestaba soldados, para ayudarlos a picar en la piedra. De día cavaban los tres solos y algunas veces el Sargento se arrimaba para mirar cómo iba la obra.

[...]

Lo llamaban así: «el lugar». En dos semanas lo acabaron. Después pusieron los durmientes.

[...] cuando ya estaba hecho el lugar, que ya no se llamó «el lugar» sino «los pichis», o más común, «la Pichicera» (págs. 24-25).

Los personajes de Fogwill, «pichis» ciegos en su isla subterránea, son una colonia de supervivientes, una isla dentro de la isla que organiza formas de resistencia y de sostenimiento. El miedo fue el motor que hizo salir al árabe que el Turco, uno de los Magos, [91] llevaba dentro: ese instinto primario de amontonar cosas, de cambiar y de mandar, que dio origen a los pichiciegos.

Los «Reyes Magos» crean su propio orden, las leyes de una comunidad práctica -la de los pichis- que, en el marco de la guerra, adquiere el valor de un mito:

...Nadie los iba a buscar más, porque los chicos se pensaban que los pichis también eran aparecidos y los comandantes -si alguien decía que lo rondaba un pichi- creían que era una superstición de la tropa que se inventaba historias para poder ilusionarse con algo, a falta de comida.

Esto se puede confirmar preguntando a cualquiera de los salvados: se hablaba de británicos y de quejas, después se hablaba de las aparecidas y después se hablaba de los pichis, que según ellos eran muertos que vivían abajo de la tierra, cosa que a fin de cuentas era medio verdad (pág. 84).

Ellos mandan, «los que lo empezaron todo» (pág. 24), Reyes Magos en una guerra inverosímil que crean su propio mundo al margen, a costa y a pesar de la guerra. Y es a través de los pichis como Fogwill cuenta la «verdad» de la guerra, la guerra en su pura materialidad:

El polvo químico. En esas putas islas no queda un solo tarro de polvo químico. ¿Por qué lo derrocharon? Lo derrocharon, lo olvidaron: ¡No queda un puto jarro de polvo químico!

Ni los ingleses ni los malvineros, ni los marinos ni los de aeronáutica: ni los del comando, ni los de policía militar tienen un miserable frasquito de polvo químico, tan necesario. No hay polvo químico, nadie tiene.

Con polvo químico y piso de tierra, caga uno, cagan dos, tres, cuatro, o cinco y la mierda se seca, no suelta olor, se apelocona y se comprime y al día siguiente se la puede sacar con las manos, sin asco, como si fuera una piedra, o cagada de pájaros.

Así cagaban antes, hasta que se agotaron las existencias de polvo químico. ¿Dónde habrá polvo químico? ¡Un bidón, diez cajas de cigarrillos, treinta raciones! ¡Cualquier cosa por un tarro de polvo químico aunque esté abierto y medio húmedo! Pero no hay (pág. 91).

«Cuando las cosas dicen su verdad, *materializan el recuerdo*», apunta Beatriz Sarlo: si bien «la guerra de Malvinas pertenece a un orden de materialidad previo y fundante de toda posibilidad de relato sobre la guerra», la guerra contada así, en términos materiales y materialistas, «comienza a ser algo visible para el relato»⁽¹⁰⁵⁾. La máxima del Turco, «El almacén... ¡hay que agrandar el almacén!»⁽¹⁰⁶⁾, es letra de oro para unos pichis que piensan la guerra en términos de pura materialidad: la ficción «piensa cómo es el frío, el dolor de una herida, el olor del cuerpo vivo o descomponiéndose, en situación de guerra. Y como [92] se trata de una guerra del siglo XX, la ficción piensa con los números, las cantidades, los pesos, las medidas, las distancias, las materias...»⁽¹⁰⁷⁾. Los pichis establecen una colonia mercantil, un «mercado casi inverosímil»⁽¹⁰⁸⁾, intercambiando operaciones bélicas y de espionaje por dulces, pilas para linternas, cigarrillos,...

-Hay que buscar más té y azúcar. Anotá que mañana vamos a tener más cigarrillos ingleses.

[...]

-Mañana vas a tener que ir a cambiar dos bidones más de querosén. Pedí dulce,

caramelos, dulce de leche, de membrillo, azúcar, miel, ¡cosas dulces! Falta azúcar ¡Y pedí pilas! (pág. 33).

-Los sentaron en una mesa frente a dos oficiales. Mostraban un plano gigante del pueblo y preguntaban la ubicación de la enfermería de los presos ingleses, de los casinos de oficiales y de los tanques de combustible y los depósitos de municiones.

-Ellos hicieron marcas en el plano. Señalaban casitas, potreros y caminos que en el mapa no figuraban (pág. 40).

Los pichiciegos de Fogwill, también de hábitos nocturnos por exigencias tácticas, utilizan la noche para sus intercambios con los británicos. Pero los pichis no son espías, su interés no va más allá de la pura materialidad y de las leyes de supervivencia; así, de sus visitas a los británicos, se llevan como enseñanza una lección práctica, la idea de tapizar su pichicera:

El Turco caminaba despacio, admirando los detalles del campamento. Tenían tapizada la zona de alrededor de la mesas de los oficiales con cueros de oveja mal curtidos.

-¡Buena idea! -comentó el Turco, y él adivinó que ya estaba pensando en tapizar la Pichicera (pág. 42).

En la colonia de los pichis no rigen más valores que los que aseguran la supervivencia; por ello no aceptarán heridos en la Pichicera⁽¹⁰⁹⁾, e incluso parecen capaces de sacrificar a los suyos⁽¹¹⁰⁾, siempre guiados por las leyes del sostenimiento de la colonia pichi. De la misma manera aceptarán en su colonia a aquellos que «sirvan», que sean «útiles»⁽¹¹¹⁾, barajando [93] incluso la posibilidad de admitir británicos en la Pichicera⁽¹¹²⁾; o desatarán su ira contra los propios argentinos que atentaron contra la identidad grupal de los pichis: el campamento de la Armada, responsable directa de la muerte de dos de los Reyes -el Sargento y Viterbo-, será el blanco perfecto para sus acciones bélicas:

Y los pichis, de uno a uno, bajaron contentos, seguros de que si los de Marina que habían ametrallado el jeep se habían salvado de la explosión del cohete, a esas horas se estarían cocinando con el fuego y la metralla de su propio polvorín que seguía ardiendo y cada tanto volvía a hacer explosiones mientras los Harrier [...] ya estarían lavados y recargados de cohetes y combustible, durmiendo en la bodega de algún barco británico (pág. 51).

De los personajes de Fogwill se ha borrado entonces toda seña de identidad nacional: los pichis son porteños, formoseños, bahienses, puntanos, sanjuaninos, santiagueños, cordobeses, rosarinos... no «argentinos»; así como los ingleses serán -para los pichis- «escots», «wels», «gurjas» («escots, wels, gurjas» -dice la voz de uno de los pichis, preguntando: «¿no hay ingleses?», pág. 73). Las identidades se fragmentan con la guerra para unirse de nuevo en términos de pura materialidad o de supervivencia («-Todos son ingleses, los ingleses son así: escots, gurjas, wels. ¡Y todos se garchan a los presos!» (pág. 73).

La lengua de los personajes, marcada por altos índices de coloquialidad, aparece quizás como el único factor de cohesión nacional; pero esa lengua también se disgrega, se vuelve casi un galimatías que dificulta -aunque no impide- la comprensión: el «pichiciego» del santiagueño, es «el peludo» del bahiense, o «la mulita» de otro de sus compañeros pichis⁽¹¹³⁾. La «lengua» da paso a las «maneras de decir» que fragmentarán la identidad de la comunidad pichi. Aunque «en la isla, en medio de la guerra, no había tiempo ni tampoco lugar donde buscar palabras mejores que explicaran las cosas» (pág. 104); la supervivencia en la isla impondrá una lengua propia: «volver a pelear» significará entonces «matar»⁽¹¹⁴⁾, del mismo modo que los muertos serán «helados» o los heridos «fríos»:

Llamaban helados a los muertos. [...] Iban por las líneas, desarmados, llevando una bandera blanca con cruz roja, cargando fríos. Fríos eran los que se habían herido o fracturado un hueso y casi siempre se les congelaba una mano o un pie (pág. 21).

La Torre de Babel da paso entonces a una lengua de la guerra que hace necesaria la traducción. Brecelli, uno de los pichis, se toma el trabajo de hacer una lista mental que [94] ponga orden en ese galimatías, para conformar una identidad lingüística, la lengua de los pichis:

...Al turco 'Turco' porque no es turco, es árabe; a Acevedo que es rosarino, porque es judío, se le dice 'ruso' o 'rachan' en inglés; a los judíos 'hijos de puta' porque escupieron a Cristo y 'gracias' porque le mandan cohetes a Galtieri; a Galtieri de acá, 'Galtieri' porque es muy boludo y se creía que íbamos a ganar; y a los forros 'forros' porque son forros y lo único que saben hacer es forrear...» (págs. 121-122).

En sus tratos con los británicos ocurre lo mismo: necesitan de un traductor, pero el problema de comprensión siempre se supera ante la necesidad material de la supervivencia. La guerra construye su propia lengua y destruye las identidades: «¡Presente!», dice «una voz abotagada» en las primeras líneas de la novela; «Pasa» responde otra voz, «No 'pasá' sino 'pasa'. Así debían decir» (pág. 11), contraseña para entrar en la Pichicera, la isla al margen de la identidad que borra las marcas de la lengua.

La identidad de los miembros de la comunidad no es otra que la ser un pichi, su historia comienza, «en tiempos del Sargento», con su llegada a Malvinas. Retomando las palabras de Beatriz Sarlo, si bien los pichis «parecen, a primera vista, una tribu [...] a diferencia de las tribus, su lazo es efímero [...], no comparten una memoria más vieja que la del comienzo de la invasión a Malvinas»⁽¹¹⁵⁾. Fogwill nos presenta a unos jóvenes ligados casual y paradójicamente por «el arrepentimiento de haber nacido en el putísimo año mil nueve sesenta y dos» (pág. 125), por ser «boludos» como Acosta y no haber optado por la desertión; por no pedir la prórroga como García (págs. 56-57).

Alejo, el hermano menor y orgullo de la familia del Aprendiz de brujo -en el relato así titulado por Rodrigo Fresán⁽¹¹⁶⁾-, siguiendo con su natural mala suerte, se encuentra en el escenario de la guerra precisamente por haber cumplido esos fatídicos dieciocho años. El aprendiz sitúa a su hermano «silbando bajito rumbo al campo de batalla, pensando en cualquier cosa menos en la soberanía nacional» (pág. 35); las cartas que escribe Alejo desde el frente demuestran «un total desinterés por lo que ocurría allí» aludiendo únicamente a «un soldado argentino obsesionado con rendirse a los ingleses y ser llevado a Inglaterra para ver algún día a los Rolling Stones» (pág. 39). En «La soberanía nacional»⁽¹¹⁷⁾, Fresán reúne a estos dos personajes en el escenario de la guerra: a un Alejo que ve a su primer «gurka» -otra leyenda a sumar en la mitología de la guerra-, un «gurka» que intenta convencerle de ser su prisionero y se le presenta con un «¿Qué hay de nuevo viejo?» imitando a Bugs Bunny, algo -en palabras del personaje- «aún más imposible y ridículo que toda esta guerra junta» (pág. 92); y al fanático rockero que declara que su idea es que lo lleven prisionero a Londres para poder asistir a un concierto de los Rolling Stones («¿Cómo no iba a aprovechar ésta? ¿Cómo los iba a ver a Mic y a Keit si no era así?», pág. 96). [95]

En «Tras su manto»⁽¹¹⁸⁾, Lucio Yudicello abordará el tema de la guerra en paralelo a una aventura amorosa fracasada. La despedida de ese amor frustrado coincide con la derrota en la guerra, «una guerra lejana» -dice la voz femenina del relato-, «en la que mataban chicos de menos de veinte años, silenciosamente, como en una película muda» (pág. 22).

En suma, voces que hablan de la guerra minando el imaginario que funcionó como móvil mismo de la guerra: la voz testimonial de Quiquito en la novela de Fogwill, soñará con su Argentina, «tan grande y tan linda, siempre con sol», y a solas con su pensamiento devolverá esas islas de la guerra a los ingleses: «'Esto es de ellos', pensó. 'Esto es para ellos'. Había que ser inglés, o como inglés para meterse allí a morir de frío» (pág. 74). Si uno de los oficiales británicos intenta, en un acto de conciliación con los pichis, desviar responsabilidades en una interpretación ideológica de la guerra, alentando el patriotismo de los pichis y encauzando esos valores hacia el desarrollo interior del país.

...que ni ellos -él y el Turco- ni él -el oficial- tenían la culpa de esa guerra. Que ellos eran patriotas, que debían volver pronto a la Argentina, porque la Argentina necesitaba «prosperar» porque «era un gran país». «Prosperar» decía el traductor, y «ocuparse de prosperar» era mucho mejor que hacer guerras contra países más fuertes (pág. 41).

El Turco insistirá -no sin quedar bien grabada en la mente de los pichis la palabra «prosperar»- en la propia supervivencia: el Turco quiere más pilas⁽¹¹⁹⁾.

El dos de abril de 1982, el Aprendiz de Brujo, el «hermano problemático» de Alejo, se encuentra en Inglaterra, trabajando en un restaurante regentado por Roderich Shastri, «Siva», un «dios conflictuado» que se debate entre su posición de snob anti-Thatcher y de defensor del Imperio. «Siva» interroga al Aprendiz, en su condición de argentino, sobre las «Falklands». El Aprendiz repasa el menú: «*Falklands Salad, Falklands Soup, Falklands Fugge...*», «Creo que es un postre helado, amo» -contesta⁽¹²⁰⁾. Ya en su casa se entera de la noticia de la invasión y descubre que

Las Falklands son las Islas Malvinas. Argentina asegura que le pertenecen y por eso invadió esas islas que hasta hace cuestión de horas eran colonia inglesa. De aquí que para unos se llamen Falklands y para otros Malvinas. Parece complicado, pero no lo es tanto. El hecho es que Argentina e Inglaterra ahora están en guerra y mi Tía Ana está muy preocupada. No cree que la aristocracia local siga confiando los motores del imperio a una mecánica invasora, por nacionalizada que esté, por más que su apellido sea intachablemente inglés (pág. 33).

Para los personajes de estos relatos, sólo los intereses personales se juegan en ese dos de abril de 1982, y no un sentimiento patriótico, no la defensa de la soberanía nacional. Daniel Guebel optará por captar la otra voz, la voz de un «natural nacionalista» que [96] ronda los círculos de *bon-vivants* ingleses, la voz de un porteño «audaz, elegante», atemorizado por un posible estallido de «la tan mentada 'revolución social'», que ve a su país «destruido por la intención vil del inmigrante»⁽¹²¹⁾. Este «natural nacionalista», platónicamente enamorado de la hija del embajador británico en Buenos Aires, descubre un día entre las páginas de *La Nación*, que Gran Bretaña ha invadido el territorio nacional. Ésta es su visión, «objetiva», de los hechos:

Frente a la costa de Cumberland, bañada por las olas del Mar de Irlanda, entre el país del mismo nombre y la pérfida Albión, está la Isla del Hombre (que los enemigos llaman «Man Island»). En esos pedregales inhóspitos un puñado de compatriotas hacía proezas de argentinidad: a lo largo de ciento cincuenta años habíamos mejorado esa tierra abandonada de Dios con la fecunda labor gástrica de las ovejas gauchas (págs. 26-27).

El personaje de Guebel, si bien reescribiendo la historia desde una perspectiva mítica acorde a su condición nacionalista, desecha sin embargo, una vez más, todo argumento de soberanía territorial:

A simple vista el argumento *de rerum primerum origenes* puede parecer inapelable, mas cualquiera que lo analice un poco descubrirá su falacia ¿Usted permitiría que en su propiedad se le aposentara un indio mataco alegando su condición de preternativo de las Provincias Unidas del Río de la Plata? ¿De seguro que lo mandaría de un patadón directo a la reserva que lo vio nacer, escrofuloso y sifilítico, gracias a los descuidos de las misiones evangelizadoras que no esterilizan a sus madres como debieran! La cuestión es que los británicos -hartos de menear sin resultado la palinodia de la soberanía territorial- apelaban a la fuerza (pág. 27).

Al instante lo encontramos incorporado a la flota argentina -«terror de los mares»- listo para combatir, relatando emocionado la despedida de la flota:

...Fue un espectáculo maravilloso. Vinieron delegaciones militares de todo el mundo: debimos rechazar ofrecimientos de docenas de países amigos que querían acompañarnos al combate (resultó especialmente insistente la marina boliviana)⁽¹²²⁾.

La ironía tiñe así todo un relato que, a su vez, supone una inversión de los hechos, «el mundo al revés»: el ejército argentino lo encabeza el almirante Moore, de origen escocés, que «recordaba a su antecesor, el ilustre Guillermo Brown»; frente a los británicos dirigidos por «un pobre», «un consumido», «un triste», «un tal Melendez», de ascendencia andaluza⁽¹²³⁾. Con una flota argentina compuesta por las naves «El Invencible», «El [97] Hermes» y «Evita capitana», frente a las «porquerías flotantes» de los británicos⁽¹²⁴⁾, este natural nacionalista recuerda al lector que «la recuperación de la isla fue prácticamente un paseo» pues aunque los usurpadores les superaban en proporciones, en ellos latía «la flama de la verdad y la justicia». Y así, «viendo que hacer patria es fácil», los argentinos deciden continuar y salvar a la cercana Inglaterra «de una tiranía monárquica y fascista», lanzándose a su conquista⁽¹²⁵⁾.

Rodrigo Fresán, en «La soberanía nacional», sumará a las voces de Alejo (que se encuentra en Malvinas por «mala suerte») y del fanático de los Rolling (que va a la guerra por «intereses personales»), la visión de un tercer personaje, aquel que movido por su ideología nacionalista y militarista, esgrime el argumento de la soberanía nacional:

Estamos aquí reclamando lo que es nuestro por derecho legítimo y de aquí no nos van a sacar.

Nuestra bandera jamás ha sido atada al carro del enemigo. Y nosotros somos los hijos de nuestros próceres. No debemos defraudarlos (pág. 96).

Este tipo de discurso es el que los militares, en la novela de Fogwill, lanzan incluso tras el fracaso de la tentativa:

...les hablaba, tristón, de que se había perdido una batalla, pero que la guerra era más que eso y que ahora había que ganarla obedeciendo y respetando al superior, porque ése era un ejército de San Martín. Era un boludo. (Una vez un teniente habló en la isla de que los oficiales tendrían que hacer como San Martín y un capitán le dijo que a San Martín, en las Malvinas, se le hubiera resfriado el caballo) (pág. 139).

Si lo que la «aventura de Galtieri» pretendió con la guerra fue reforzar -o instaurar- los lazos de una conciencia nacional, esto es precisamente lo que los relatos apuntan que se ha borrado con una guerra que no es más, repite con insistencia el personaje masculino de «Tras su manto», que «una puesta en escena»⁽¹²⁶⁾.

Los personajes de Fogwill carecerán de bases ideológicas para interpretar la guerra: su visión no es política o militar, sino práctica y material de la guerra: se interpreta la [98] guerra desde la experiencia y entonces la guerra se

convierte en una «guerra de nervios»⁽¹²⁷⁾. Los pichis son conscientes de la superioridad de los ingleses, ellos son «mejores» porque tienen método, su fuerza está en la presión y la organización, armas que asimismo constituyen el poder de la colonia pichi. El miedo es el motor que guía -como apuntamos- las acciones de los pichis, el mismo miedo que a otros les hace fracasar y morir. Todas las acciones -en esa guerra de nervios- estarán guiadas por ese miedo, incluso las de los responsables mismos de la guerra:

Un día, mientras pasaban una arenga del comandante por la radio, dijo Manuel:

-¿Escuchan? Este tipo está cagado de miedo. ¡Peor que nosotros!

Y a uno que lo escuchara sin saber eso, le parecería que el tipo estaba arengando en serio, muy seguro en su bunker, con los micrófonos, la estufa, los asistentes y los mapas con banderitas que le harían creer que ya tenía ganada la guerra.

Pero escuchado por un pichi, ahí abajo, sabiendo qué es el miedo, con todo el tiempo para pensar qué es el miedo, y para qué sirve el miedo y adónde lleva el miedo, la arenga se comprendía distinto: Manuel tenía razón (pág. 110).

Pero otro tipo de aislamiento se impone a los miembros de la comunidad pichi, un aislamiento informativo que también sabrán suplir con sus estrategias de supervivencia. Los pichis optan por utilizar como canal informativo las noticias de los ingleses, porque así sí pueden conocer lo que ocurre a su alrededor:

-[...] Anteanoche había diarios ingleses en el campamento de ellos.

-Habría que conseguir uno...

-¿Para qué? ¡Si nadie sabe inglés!

-Se encuentra -dijo García-. No estaría mal saber qué mierda pasa...¿no? (pág. 68).

Nadie entiende lo que pasa en esa guerra incomprensible, ni siquiera los ingleses, pero sus radios funcionan⁽¹²⁸⁾, reciben noticias recientes⁽¹²⁹⁾ y más o menos precisas: mientras la [99] radio argentina seguía diciendo que se había ganado la guerra, en la británica «hacían la lista de entregados, que ya no los contaban por nombres -también en eso se veía acercarse el final- sino por número de regimientos» (*Los pichiciegos*, págs. 131-132).

Aislamiento informativo en el escenario de la guerra que se une al aislamiento del continente sobre lo que estaba pasando en las islas («¿Qué pasa si estos nos mienten como nos han mentado durante años? ¿Y si estamos perdiendo? ¿Si nos matan a centenares de chicos al vicio?», se interroga la voz femenina de «Tras su manto», pág. 26). Un continente en el que circulan noticias triunfalistas que apelan a un sentimiento nacionalista que, si bien congregó el apoyo de amplios sectores de la población en el momento de la invasión⁽¹³⁰⁾, la guerra misma se ocupó de desvanecer. Esa llamada pseudopatriótica, última piedra de salvación y justificación histórica del régimen militar, intentó acallar las voces sonoras que denunciaban las violaciones de los derechos humanos durante el «Proceso», unas voces que,

por contra, se hacen escuchar en todos los relatos. Así, entre los pichiciegos de Fogwill:

- ¿Cuántos somos aquí? -quería calcular Pipo.
- Dicen que diez mil.
- Diez mil... ¡no pueden matarnos a todos!
- No, a todos no, ¡a la mayoría! -dijo Rubione.
- Videla dicen que mató a quince mil -dijo uno, el puntano.
- [...]
- Yo sentí que los tiraban al río desde aviones.
- Imposible -dijo el Turco, sin convicción.
- No lo creo, son bolazos de los diarios -dijo el pibe Dorio, con convicción.
- Yo también había oído decir que los largaban al río desde los aviones, desde doce mil metros, pegás en el agua y te convertís en un juguito espeso que no flota y se va con la corriente del fondo -indicó el Ingeniero.
- No puede ser, ¿cómo van a remontar un avión para tirarte?
- Dicen que aviones de Marina eran, los tiraban [...].⁽¹³¹⁾

O a través de un Aprendiz de brujo desterrado en Inglaterra por «haberse portado mal» con Leticia, una amiga de la familia que no paraba de hablarle de Laurita, su hermana menor, ahogada en Punta del Este según la versión oficial de una historia que la «revolucionaria» [100] Leticia insistía en corregir: «...en el Río de la Plata y no en Punta del Este. Los tiraron desde un avión. Hace cinco años. Desaparecidos y todo eso» («El aprendiz de brujo», pág. 25). O bien a partir de una voz femenina que, en el relato de Yudicello, ya no soporta ni marchas militares ni cantos heroicos ni triunfalismos; convirtiéndose en símbolo del fracaso de un país alentado primero por las ideas revolucionarias, y frenado después por la acción de una dictadura represiva que a su vez pretende afirmar el sentimiento nacional con una guerra, unas islas, un amor... imposibles. Voz femenina que se siente una vez más

...chiquita, desvalida, como lo fue frente a ese hombre que, muchos años atrás, la había seducido con la fuerza de sus sueños, esa energía fanática y extraña; desvalida como lo era frente a aquel hombre que se convirtió en su marido y que le hablaba de revolución, heroísmo, combates, victorias, del pueblo y de la lucha, un mundo nuevo. Ella había vuelto a ser chiquita como fue chiquita cuando ese hombre hermoso, extraño y fanático desapareció un día, y chiquita como cuando le avisaron que cinco tipos en un falcón se lo había llevado; chiquita como cuando la maestra le decía que las Malvinas eran argentinas y ella pensaba en una isla parecida al planeta del Principito y en una oveja como la del Principito («Tras su manto», págs. 22-23).

Los «cisnes heroicos» de la Patria, se convertirán entonces en «gansos más que cisnes, gansos putos y nada heroicos»⁽¹³²⁾, gansos de la derrota que precipitarán, con esta última aventura de Galtieri, una caída ya anunciada desde el comienzo mismo de la guerra.

Visiones de las islas y visiones desde las islas, la ficción lanza entonces una doble perspectiva sobre la geografía de un múltiple aislamiento: el de un régimen militar que trata de aislar al individuo de la verdad del horror a través de un discurso nacionalista y antiimperialista; control de la palabra que aísla al continente de la realidad de una derrota evidente; aislamiento en el mismo escenario de la guerra como mecanismo de supervivencia... Ficciones sobre unas islas lejanas pero en un tiempo «demasiado famosas», ficciones sobre una guerra inverosímil que minan las bases mismas del imaginario de la guerra poniendo en cuestión los conceptos de identidad y nación para hablarnos así de una geografía de la derrota, el fracaso y el aislamiento. [101]

△▽

***Treasure Island* en tres poetas hispanoamericanos: Borges, Eliseo Diego y Jorge Teillier**

Niall Binns

Universidad Complutense de Madrid

Saint Louis University

En una entrevista publicada poco antes de su muerte, el escritor chileno Jorge Teillier (1935-1996) volvió a hablar, como tantas veces en su vida, del libro «infantil» por excelencia, *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson, una parte integral del *país de nunca jamás*, las tierras míticas de su infancia que evoca constantemente en sus poemas. «*La isla del tesoro*», dice Teillier

es el sueño de la infancia y el sueño de todos los adultos que conservan el sueño infantil de volver a la infancia. Saber que hay un tesoro que hay que ir a buscar. Saber que van a recuperar lo que nunca tuvieron y que ahora quieren tener. Si a un adulto le dicen: ustedes están perdiendo su tiempo aquí, tomen un barco y van a llegar a descubrir un tesoro oculto con un mapa secreto y van a ser ricos y famosos, parten todos. Ese es el secreto de *La isla del tesoro*.⁽¹³³⁾

No me cabe duda de que la idea de celebrar este congreso aquí en la Isla de Tabarca, y el entusiasmo con que se ha acogido la idea, se deben en parte, en alguna parte más bien inconsciente, a los vestigios de este secreto que nos han quedado grabados desde la infancia, desde nuestras primeras lecturas de Stevenson. Los *Fifteen men on a dead man's chest*, *Yo-ho-ho, and a bottle of rum* del sanguinario Billy Bones, la mancha o mota negra que le fue entregada a Bones por Black Dog, el *tap-tap-tapping* del bastón de Blind Pew, los *pieces*

of eight, pieces of eight del loro Capitán Flint, y el temible Long John Silver, [102] son presencias fantasmales que no desaparecen con los años, y que acompañaron siempre a los tres poetas hispanoamericanos, Jorge Luis Borges, Eliseo Diego y el propio Teillier, sobre quienes voy a hablar esta mañana.

La ceguera de Borges y Blind Pew

Stevenson es, por supuesto, un predilecto en la galería de precursores inventada por Borges; es «cierto amigo que la literatura me ha dado», como dice en el prólogo de *Elogio de la sombra* (1969); más tarde, escogerá una cita de Stevenson para inaugurar, como epígrafe, su *Obra poética* publicada en 1977: «I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings»; y antes, en el defensorio «Borges y yo» de *El hacedor* (1960), había escrito: «Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias».

La poesía, la prosa y la teoría narrativa de Stevenson todas marcaron a Borges. En su prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, se basa en la defensa que hizo el escocés de la novela de aventuras para contestar a los que creían, como Ortega, que ya no se podía «inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior»; a los que pedían una novela menos «pueril»: una novela psicológica⁽¹³⁴⁾. Borges recurre así a la polémica que enfrentó a Stevenson y Henry James después de la publicación de *Treasure Island*. Una «delightful» novela, aseguraba el norteamericano, pero cuánto más rica hubiera sido con un poco más de énfasis en la conciencia moral del niño. «I have been a child in fact», escribió James, «but I have been on a quest for a buried treasure only in supposition»; vaya paradoja, contestó Stevenson en «A Humble Remonstrance»: «for if he has never been on a quest for buried treasure, it can be demonstrated that he has never been a child»⁽¹³⁵⁾.

Borges sí había sido un niño, y *Treasure Island* era -lo dice en varias entrevistas- una de sus primeras lecturas infantiles:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos...⁽¹³⁶⁾

(Junto al bucanero ciego de Stevenson, en las noches del joven Borges, unos cuantos personajes de Wells y de *Las mil y una noches*...). El horror de la

muerte de Blind Pew impactó a un niño que ya anticipaba, quizás, su propia ceguera: al fin y al cabo, como decía él, «por el lado paterno correspondo a la quinta, o quizá a la sexta generación de [103] personas que han perdido la vista. Vi a mi padre y a mi abuela quedarse ciegos. Yo nunca tuve mucha vista, pero sabía cuál sería mi destino»⁽¹³⁷⁾; o bien, impactó a un adulto que ya gozaba de su relectura de Stevenson, re-sufriendo los agradables horrores de su infancia y re-sintiendo en carne propia la confusión terrible del pirata, abandonado por sus compañeros, aturdido por el galope de los caballos retumbando en el camino -«At this Pew saw his error, turned with a scream, and ran straight for the ditch, into which he rolled. But he was on his feet again in a second, and made another dash, now utterly bewildered, right under the nearest of the coming horses»-, que cae bajo los cascos de los caballos, con un lenguaje digno del propio Borges: «Down went Pew with a cry that rang high into the night; and the four hoofs trampled and spurned him and passed by» (pág. 28): los cuatro cascos lo pisotearon y lo desdeñaron y siguieron su camino.

El poema «Blind Pew» se publica en *El hacedor*, el libro en que Borges se enfrenta literariamente a la ceguera de sus ojos «sin luz, que sólo p[odía]n / Leer en las bibliotecas de los sueños». «Nadie rebaje a lágrima o reproche / Esta declaración de la maestría / De Dios, que con magnífica ironía / Me dio a la vez los libros y la noche»: así empieza el «Poema de los dones», y desde la noche de su ceguera Borges va rebuscando, entre los libros de su biblioteca y su memoria, a los que pudieran compartir, solidarios, su aflicción. El primer texto de *El hacedor* trata de la ceguera de Homero; en el prólogo del libro ya había citado el hexámetro de Virgilio, de los que «ibant obscuri sola sub nocte per umbram», junto con un verso de otro que perdió la vista, Milton, un poeta que volverá frecuentemente en libros posteriores (en «Una rosa y Milton» de *El otro, el mismo*; más tarde en «J. M.»; y en dos sonetos que van con el título del célebre «On his Blindness» del poeta inglés); Joyce, Edipo y ese Demócrito de Abdera que «se arrancó los ojos para pensar» en *Elogio de la sombra*, son otros de los compañeros de viaje de este poeta ciego, Borges, que re-descubre, en el mismo gesto, a Blind Pew, el pirata de Stevenson:

Lejos del mar y de la hermosa guerra,
Que así el amor lo que ha perdido alaba,
El bucanero ciego fatigaba
Los terrosos caminos de Inglaterra.

Ladrado por los perros de las granjas,
Pifia de los muchachos del poblado,
Dormía un achacoso y agrietado
Sueño en el negro polvo de las zanjas.

Sabía que en remotas playas de oro

Era suyo un recóndito tesoro
Y esto aliviaba su contraria suerte;

A ti también, en otras playas de oro,
Te aguarda incorruptible tu tesoro:
La vasta y vaga y necesaria muerte. [104]

La confusión y el horror del atroz pirata ciego en su violenta muerte se truecan aquí por una visión distante, de lejana simpatía, que evoca la nostalgia de lo perdido, la eternidad de la espera, y el consuelo de la esperanza eterna de ese «recóndito tesoro». El último terceto rompe con esta evocación en tercera persona, dirigiéndose -«A ti también, en otras playas de oro, / Te aguarda incorruptible tu tesoro»- quién sabe si al pirata, ignorante de que el oro que creía suyo se le había ido ya de las manos, de que venían los soldados en sus caballos, si bien al lector, o si al propio hablante. De todos modos, la vanidad de la búsqueda del tesoro se desvela con gran claridad frente a un tiempo inexorable, colorado con los formidables adjetivos borgeanos de esa «vasta y vaga y necesaria muerte».

El cambio de perspectiva es notorio: el poema inventa a unos «muchachos del pueblo» que hacen la vida insoportable a un desgraciado ex-pirata, ciego y vagabundo, muy lejano de ese «horrible, soft-spoken, eyeless creature» que le agarró la mano de Jim Hawkins como con un torno de banco, que le habló con la voz más cruel, y fría, y fea que jamás había escuchado, y cuyos vagabundeos consistían no sólo en la mendicidad sino en el asesinato: lo dice Long John Silver: «he begged, and he stole, and he cut throats, and starved at that, by the powers!» (pág. 57). Escribiendo desde la vejez y la ceguera, el poeta argentino ha releído el libro de Stevenson y en «Blind Pew» lo reescribe: si los jóvenes lectores se han identificado siempre con Jim en su terror hacia el pirata, el hablante borgeano aquí se identifica y simpatiza con éste, convirtiéndole en hermano, compañero en su ceguera.

Eliseo Diego en su isla de los Pinos

En un artículo de 1967, Teillier ve en Eliseo Diego un parentesco espiritual con cuatro poetas: los ingleses Thomas Hardy y Walter de la Mare, el español Antonio Machado, y el argentino anglófilo -o en este caso, *escozófilo*- Jorge Luis Borges⁽¹³⁸⁾. Una constante de la poesía de Diego es su evocación del paraíso perdido de su infancia, que en su caso, como él mismo dice, tiene nombre: es «la quinta familiar de Arroyo Naranjo, un pueblo cerca de La Habana», donde vivió, como todos los niños, «la plenitud de la poesía sin la exigencia penitencial de la letra», y donde disfrutó de su «dominio sobre las aves del corral, y sobre la mata de alcanfor que ahondaba el patio del Este, y

sobre la picuala y las atónitas bolas de billar, y sobre los frágiles y blancos balances de la sala de música».

¿Por qué había de querer escribir mientras estos tesoros fueron míos? Luego, ya lo sabemos, viene la expulsión inexorable. [...] Fue sólo cuando todo se hizo nada más que un objeto de la memoria, nada más que un sueño; cuando quise mirar lo que había perdido; fue sólo entonces que necesité de la letra.⁽¹³⁹⁾

Escribir, entonces, según Diego, se debe a este deseo de recuperar, de aferrarse a un pasado ya irrecuperable: un pasado de objetos, personas, y también de los cuentos de Pulgarcito, el Gato con Botas, la Bella Durmiente, y por supuesto de *Treasure Island*, que [105] cumple con lo que el cubano llamó «el secreto de todos los cuentos [...]: cómo un joven luchó con la tiniebla hasta vencerla» (pág. 294).

La perspectiva de Diego está colorada, además, por un interés particular en la piratería, evidente en su prólogo (de 1963) a la obra *Piratas de la América*, del bucanero John Esquemeling. La libertad americana ha sido una fuente para los sueños, dice Diego, capaz de convertirse, bajo la forma de la piratería, en aventura inocente o alegría de juventud, extrañamente mezclada con el horror y la pesadilla (pág. 368). Llega a afirmar que la isla del tesoro es realmente la cubana isla «de los Pinos», vista o entrevista por Stevenson «en algún mapa viejo», y habla de la peculiar perspectiva que tiene este cuento para un antillano, para el que lee la aventura «justamente, desde la tierra imaginada en ella» (pág. 360). Su obsesión por la novela, implícita en estas caprichosas interpretaciones, es profunda. Dice Diego:

Una mañana me llaman por teléfono. Al contestar, una voz, desconocida de momento, sin darme los buenos días ni saludarme, me espetó: «¿Cuántos hombres había en el cofre del muerto?» Enseguida me vino a la memoria el capitán John Silver [...], y sin titubeos di la respuesta que me pedían: «Quince». A través del auricular me volvieron a hablar. «Yo sabía que si alguien en La Habana podía contestarme esa pregunta, era usted». Y colgaron. Para entonces había reconocido el timbre inconfundible de Lezama, única persona entre nosotros capaz de sostener una charla tan surrealista.⁽¹⁴⁰⁾

En el poema «Cartagena de Indias», del libro *El oscuro esplendor* (1966)⁽¹⁴¹⁾, Diego usa como epígrafe una frase de Stevenson: «Ah! he was the flower of the flock, was Flint». Pero aquí, este jefe de los bucaneros, muerto por exceso de ron en Savannah, Georgia, y presente en el libro sólo por su fama de capitán implacable -el que enterró el tesoro, matando a los seis hombres que lo acompañaran para conservar el secreto del lugar-, es celebrado con solemnidad borgeana, lavado en la frescura de las «inmensas aguas» de Cartagena, tan insaciables como él. El tiempo reduce a la nada las empresas del pirata, la inútil avidez del capitán que esconde su tesoro. Y sin embargo, aunque nunca logre gozar de tanta riqueza, el poema termina mostrando que el anhelo, el hambre de aventuras que mueve al caballero de

fortuna y tal vez a todos los hombres, permanece intacto, más allá de la muerte:

Ávidamente solo escondiste las monedas cansadas
y las joyas crueles e inocentes como los ojos de un lagarto
entre la suave tierra madura.

Los mapas que ornamentan los delfines de oro,
los surtidores escarlatas, la verdinegra malla,
sostuvieron tus manos de humo. [106]

Y luego lavó el mar la miseria de tu barco podrido
y en las noches elogiaron tu silencio
las blandas horcas de Cartagena de Indias.

Muy rápidamente atraviesa el cuerpo de un hombre
la insaciable frescura de las inmensas aguas.
Te acompañó el escándalo de las gaviotas ávidas.
Sólo tu hambre conoce las joyas escondidas.

Su otro poema basado en *Treasure Island*, «Toma de la estacada» (de *Los días de tu vida*, 1977), es un texto magnífico que lleva como epígrafe la frase: «The log house was made of unsquared trunks of pine». Esta estacada, construida en su día por el astuto Flint, sirvió para los amigos de Jim Hawkins como fortín casi inexpugnable, por mucho que los hombres de Long John Silver la rodearan. Aquí está ya podrida, en estado de ruina, y las fuerzas que la rodean resultan ser, como se revela al final del poema, el viento y el ciego (el suspenso nos hace esperar un Blind Pew resurrecto: pero no), el «ciego, astuto tiempo inexorable».

Rápidos, livianos, sigilosos,
dieron la vuelta a la estacada, tanteando
los altos postes ya podridos, atisbando
entre las hierbas grises.

(¡Ah, sus fintas
Que el mismo John el Largo codiciara,
la finura
de sus cortos alfanjes magistrales!)

Luego,
de un solo impulso, en una ráfaga
cruzaron la explanada.

(Dentro,
Dejó la rata el libro, las orejas
veloces en la sombra).

Blasfemando
la bisagra senil cedió al empuje,
Cayó la puerta al polvo.

Entraron
por fin el viento y su segundo,
el ciego, astuto tiempo inexorable. [107]

Treasure Island, libro de la infancia y uno más de los objetos mágicos que Diego tuvo bajo su dominio en el paraíso perdido de su infancia, está recuperado en el poema a medias, distorsionado e impotente frente al paso del tiempo. La distancia entre el ataque a la estacada en Stevenson, leída con asombro por ojos infantiles, y esta estacada asediada ya por el tiempo y representada con los ojos de un viejo, es inmensa, y simbólica de la vanidad de todos los esfuerzos por volver al pasado.

La isla del tesoro en la Frontera

Como Eliseo Diego, Jorge Teillier siempre aspira a volver, mediante la poesía, a una realidad más auténtica, a un paraíso perdido que de alguna manera experimentó durante el «tiempo de arraigo» de su infancia, en los pueblos de la Frontera chilena que va recreando a lo largo de su obra.

De los muchos escritores de literatura «infantil» que atraviesan la poesía de Teillier, ningún autor es tan importante como el escocés Robert Louis Stevenson, y ningún libro como *La isla del tesoro*, que cautivó la imaginación del poeta en la niñez y a lo largo de su vida.

«Tus sueños están iluminados por las linternas que agitan en la 'Hispaniola' los piratas / Desde una guardilla oyes el bastón del ciego golpear el hielo», dice el hablante de *Crónica del forastero* a su alter ego de la infancia (*Muertes y maravillas*, pág. 129). Pero estos sueños no terminan con la adolescencia: los piratas de la isla del tesoro seguirán siempre en los sueños y los recuerdos del poeta-adulto, como se ve en el poema «En la última página de un libro de Robert Louis Stevenson», de *Muertes y maravillas* (1971)⁽¹⁴²⁾, dedicado «In memoriam del Capitán J. W. Flint, muerto en Savannah, 17...»:

En el lecho moriste
sin gaya multitud que bendecir
con la última pirueta allá en la horca.

El fiel Darby MacGraw
buscaba el ron postrero. El Segundo traía

las monedas de plata para sellar tus párpados
a espaldas del temido Cocinero.

Por la ventana abierta
el aliento del pantano presagiaba el Infierno.
Pero tú aún cantabas: «Quince hombres quieren
el cofre del muerto»... Y había
blancos gritos de gaviotas y blancos esqueletos
entre los pinos de la Isla lejana.

Y ahora, Capitán resucitado,
siempre irás en pos de otro Tesoro
y surcas la viva luz, el Mar de los Recuerdos [108]
de quienes son los fieles pasajeros
de los crueles y puros navíos de la infancia.

El poema recuerda las últimas palabras de Flint, «Darby M'Graw! Darby M'Graw! Fetch aft the rum, Darby!» (pág. 176), y también el miedo que Flint sintió sólo hacia Long John Silver, el temido Cocinero (*The Sea Cook* fue el título original de la novela de Stevenson). A la hora de su muerte, Teillier retrae a Flint a la Isla, y reescribiendo el final del poema «Blind Pew» de Borges, resucita al Capitán (¿realmente es Flint? ¿no es el hablante mismo?) para enviarlo en busca de otro Tesoro: no «la vasta y vaga y necesaria muerte» de Borges, sino el Mar de esos recuerdos de la infancia por los que navega siempre la poesía de Teillier.

Borges -poeta ciego- celebra a los poetas ciegos y a Blind Pew; Teillier -poeta ya alcoholizado⁽¹⁴³⁾- a los poetas bebedores: Esenin, Li Tai Po, Dylan Thomas, Teófilo Cid, y al capitán Flint. *La isla del tesoro*, para ambos poetas-adultos, Borges y Teillier, se relea con la ilusión de recuperar un pedazo de la infancia, y se reescribe con las respectivas obsesiones poéticas de la madurez de cada uno.

El poema en prosa «La mota negra»⁽¹⁴⁴⁾ -el título se refiere a la condena de muerte, en *La isla del tesoro*- usa la imaginería de Stevenson con un complejo entramado intertextual, para representar y armar una crítica a la dictadura pinochetista. El texto lleva dos epígrafes: uno de la conversación entre Jim Hawkins y Billy Bones: «-Pero, ¿qué es la mota negra, capitán? -pregunté. / - Es un aviso e intimidación, compañero»; el otro del poema «Los justos», de Borges: «El que agradece que en la tierra haya Stevenson. / El que prefiere que los otros tengan razón. / Esas personas, que se ignoran, están salvando al mundo». Claro: *salvándolo* no a la augusta manera de Borges, quien recibió una medalla de manos del general Pinochet en 1976; al contrario, aquí se conjura, al parecer, una salvación que es una venganza por la muerte del «Salvador» (Allende) derrocado en el golpe militar de 1973. Dice: «Los muertos no muerden. ¿Es verdad o no? Así lo creen quienes se apoderaron a

mansalva de nuestra Estacada. Que los hagan arder como una tortilla al ron». «Dead men don't bite», el lema de Billy Bones, se traslada al contexto de la dictadura en Chile, mientras que el hablante deja abierta la posibilidad de que en realidad sí: los muertos-desaparecidos muerden, y encontrarán su venganza.

El texto tiene la forma de una carta, dirigida a un «viejo tripulante»; empieza diciendo que «nos han enviado la mota negra», la «black spot» que recibió Billy Bones de manos de Black Dog: aquí ellos, los amotinados -los militares, se entiende- han enviado al padre del hablante al exilio; «han bombardeado», además, «todas las fábricas de los sueños y los niños saben que existe el Cuco»; y han sometido el país a un libremercadismo desenfrenado, que también se disfraza bajo las imágenes de Stevenson: «desembarcaron indígenas de Taiwán y Corea del Sur que se apoderaron de las piezas de a ocho que nos quedaban». [109]

La tripulación de su barco imaginario ha sido diezmado, lamenta el hablante, recordando la canción de los piratas: «but one man of her crew alive, / what put to sea with seventy-five». Dice el texto de Teillier: «de pronto pienso que de nosotros no quedará sino uno, cuando al zarpar éramos setenta y cinco, según cantaban el artillero de Flint junto al Indio Olivárez y Juan Guzmán Paredes». Esta unión de dos amigos de Teillier en la vida real con el artillero del pirata es una pirueta consistente con la fascinación que los tres poetas aquí escogidos comparten respecto a los piratas, los *malos* del libro de Stevenson. El hablante ha cambiado su postura de oposición a los piratas-amotinados, para unirse a la precariedad y los peligros que estos mismos piratas sufrían en su búsqueda del tesoro. En un contexto social golpeado por las aberraciones del régimen militar, la búsqueda del tesoro -alegoría de todas las (vanas) búsquedas más o menos metafísicas del hombre- se ha convertido en algo muy concreto: la búsqueda de la libertad política. Por eso la carta termina, con la firma del poeta, diciendo: «Siempre en busca del Tesoro, te saluda: Jorge». [110] [111]

△▽

Isla negra de arenas blancas: la antillanía literaria puertorriqueña

Cristina Bravo Rozas

Universidad Complutense de Madrid

La palabra «Antillas» nos envuelve en la visión mítica de un archipiélago situado entre América del Norte y la del Sur, habitado en sus orígenes por los taínos, indios afables y pacíficos según el testimonio de Colón, que creían en el regreso de las ánimas ausentes al mundo de los vivos e invocaban a sus ancestros para que les prestaran su apoyo en empresas difíciles. Su condición isleña, sus procesos coloniales y de independencia tan diversos, desintegraron el universo de Yúcahu Bagua Maórocoti⁽¹⁴⁵⁾ -el supremo espíritu que protegía sus destinos-. Puerto Rico desde entonces queda encarcelada en su aislamiento, en su retraimiento, atrapada por su dimensión insular, «insulados en casa estrecha»⁽¹⁴⁶⁾, condenada a la búsqueda perpetua de su identidad. Los revolucionarios del XIX -Betances, Hostos...- son los primeros en rechazar ese sentimiento de «a la deriva» en que se hallaba sumida y pretenden recuperar la fuerza de Yúcahu integrándose en una «confederación antillana» aunque previamente y como requisito necesitaban su independencia nacional.

Un siglo después, José Luis González en *El país de cuatro pisos*⁽¹⁴⁷⁾ continúa proponiendo ese rescate de la caribeñidad esencial de su identidad colectiva y unificar el destino de Puerto Rico con el de los demás pueblos del Caribe. En su ensayo propone a su vez que de las tres raíces históricas que componen la identidad cultural puertorriqueña [112] -taína, africana, española- es el segundo piso sin duda el más importante. Este reconocimiento de la raíz africana de la cultura de las Antillas revive la valoración que se inicia en el arte vanguardista de las llamadas «culturas primitivas» -verdaderos islotes artísticos- que contenían una definición auténtica y esencial del hecho estético. Luis Llorens Torres⁽¹⁴⁸⁾ inventa un territorio antillano insular en su «Canción de las Antillas» y «poetas antillanos», poblado de «Islas verdes, esmeraldas en el pecho azul del mar, archipiélago de frondas, son las Antillas, Hijas de la Antilla fabulosa, Hespérides de la raza iberoamericana, trigueñas por el sol ecuatorial». En *Segundo manifiesto euforista* Vicente Palés Matos y Tomás L. Batista proclaman la grande república eufórica americana y aseguran el fenómeno de fusión panamericana; piden que el Norte y el Sur extiendan sus manos a través de Las Antillas y tocándoles con sus dedos meñiques, griten: ¡Somos, existimos! Su condición isleña se perderá aquí para convertirse en península que una dos espacios terrestres y también dos mundos: el sajón y el hispano. Diego Padró en «Fugas diepálicas» preconiza una antilla africana -tierras ásperas y candentes, ceremonias diabólicas, hombres de hollín como gorilas corpulentos... cutúncuntún... claz-claz...-, que Luis Palés Matos dará forma en *Tuntún de pasa y grifería*⁽¹⁴⁹⁾. La poesía negrista se añade a la vocación antillana en ese abrazo de las antillas menores -francesas, holandesas, inglesas- con las mayores -españolas-. En «Preludio Boricua» afirma que llegará a manos del lector un libro compuesto con ingredientes antillanos y pasa a describirnos a unas antillas barloventeras que pasan tremendas desazones espantándose los ciclones con las matamoscas de palmeras. Jamaica es la gorda mandinga, Santo Domingo de endominga, Haití tiene

blancos ojos de magia, Cuba ya tenía un áureo niágara de turistas y Puerto Rico, su isla ardiente bala como un cabro estofado. Su estilo casi guachifero define las peculiaridades de ese «yermo continente», acompañado de un aire festivo, una ironía descarnada que produce un cosquilleo que se desplaza a ritmo de rumba habanera por «las islas negras» de arenas blancas. En «Danza negra» recorreremos las islas del betún, las antillas del ron y en «Majestad Negra» Tembandumba de la Quimbamba asoma por la encendida calle antillana entre dos filas de caras negras, culipandeando como el culipandeo más intenso que un arrebato colombiano, más perseverante que Somoza de la Tipa del relato de Ana Lydia Vega⁽¹⁵⁰⁾. La lengua puertorriqueña se vierte por «la encendida calle antillana» entre meneos, ron, azúcar y melaza para conseguir ese ritmo que acerca a la naturaleza y que en palabras de Rivera Chevrement ilumina el espíritu al sentir el roce húmedo y áspero del hocico de la bestia⁽¹⁵¹⁾. «Canción festiva para ser llorada» crea una casa antillana para el poeta, en la que la vida resbala sobre frases de natillas y succulentas metáforas, con un idioma blando y chorreoso. Su verde antilla -mitad española, mitad africana- que baila al[113] ritmo de los tambores en «Ten con ten» se convierte en Mulata-Antilla, tierra lírica, glorioso despertar de sus Antillas.

Con este libro Palés Matos materializa su aventura literaria antillana, poniendo de manifiesto su conflicto ideológico con su amigo y colaborador diepálico -José Isaac de Diego Padró- que defendía el hispanismo como elemento definidor de la cultura puertorriqueña. Palés considera al antillano un español con maneras de mulato y alma de negro y añade:

No conozco, pues, un solo rasgo colectivo de nuestro pueblo que no ostente la huella de esa deliciosa mezcla de la cual arranca su tono verdadero el carácter antillano. Negarlo me parece gazmoñería. Esta es nuestra realidad y sobre ella debemos edificar una cultura autóctona y representativa con nobleza, con orgullo y con plena satisfacción de nosotros mismos.⁽¹⁵²⁾

Otros intelectuales del momento señalan por el contrario la decadencia de las Antillas por la presencia dominante del elemento negro -Luis Araquistain, Antonio S. Pedreira-. Este último incluso se lamentará de la condición insularista e infantilista de Puerto Rico que la separa de sus otras hermanas antillanas, pero fijará como germen de la cultura puertorriqueña al jíbaro -campesino blanco de origen español-.

Palés Matos se convierte en un verdadero creador de un universo antillano, fundamentalmente mulato, utilizando la ironía y la autorreferencialidad como armas literarias. Su poesía abre las puertas a la expresión antillana en la Literatura puertorriqueña, dejando un sendero trazado por el ritmo, la sensualidad y la parodia.

La antillanía literaria parece extinguirse en las décadas siguientes (del 40 al 60) para tomar nuevo impulso en los años 60 y 70 y toma como vehículo de expresión predominante el cuento. Los cuentistas de la generación del 30 buscan el alma puertorriqueña volviendo a lo nativo, a lo isleño y lo criollo. El jíbaro empobrecido parece el único habitante de estos escenarios despojados de toda referencia antillana. La isla negra apenas sobrevive en algunos cuentos de tipo folklórico o con aires de leyenda. «Los verdaderos sucesos de la garita del diablo» de Vicente Palés Matos, *Cuentos de la plaza fuerte* de Emilio S. Beleval, «Un enigma y una clave» de Luis Hernández Aquino o «La tumba de Macolo» de Francisco Rivera Landón crean islotes de cuentos afroantillanos marcados por lo sobrenatural -la brujería, la superstición, la magia-. La generación del 40 convierte lo antillano en fuente de inspiración para el relato de marginados. La mulata antilla es ahora islote negro, solitario y abandonado por sus hermanas, poblado de seres empobrecidos, isla de pesadilla que transforma el tibio mar en oscuras aguas que se llevan los rostros infantiles - «En el fondo del caño hay un negrito» de José Luis González; «Lágrimas de Mangle» de Salvador M. de Jesús-, el puerto de azúcar en amargo cañaveral - «Bagazo» de Abelardo Díaz Alfaro-, la libertad cantando en yugos discriminatorios -«Aguinaldo Negro» de Edwin Figueroa, «Cultura, tres pasos y un encuentro» de Emilio Díaz Valcárcel-. La publicación en 1966 de *En cuerpo de camisa*⁽¹⁵³⁾ de Luis Rafael Sánchez se vuelve al ritmo mitopoético de Palés Matos, de nuevo el despertar glorioso de las [114] Antillas. Esta narrativa nos hará leer en puertorriqueño, participar de la «guachafita», del relajó, de esa visión agrídulce y cómica de la existencia, en sus palabras «como para resistir, como para sobrevivir, como para no cejar», para recuperar la alegría desgarradora de estar vivos. El lenguaje vuelve a ser el protagonista, el portador de esa esencia antillana que se vierte en el ritmo y en «la poética de lo soez». «Aleluya negra» y «Jum» inician la despoetización del mundo antillano preludiado en Palés Matos, aunque conservan su trepidante ritmo, plagado de repeticiones y efectos onomatopéyicos. El grito estructura ambos textos, aunque en el primero sea de júbilo -aleluya es una llamada de alegría, a la fiesta- y en el segundo exprese un rechazo hacia el otro o su comportamiento. La repetición de estribillos, el empleo de paralelismos sintácticos, la aliteración da lugar a la aparición de discursos irreverentes, que ante todo parodian y carnavalizan la imagen idealizada o mítica de Las Antillas. El ritmo produce composiciones narrativas sintéticas, pero siempre cargadas de significados connotativos muy sugerentes que provocan e incitan a los personajes a cumplir su destino. En «Aleluya negra» ayuda a conseguir el rito de iniciación a la sexualidad; en «¡Jum! lleva al protagonista a la muerte. La poética de lo soez emerge en cualquier rincón caribeño y según Sánchez «propicia la asunción colectiva de una identidad social, una identidad política... porque lo soez es la respuesta de la gente que se atreve a ser profana, descreída, insatisfecha...». De esta manera en «Aleluya negra» la sexualidad se expresa a través de un discurso provocador que rechaza las visiones poéticas de lo antillano y se decanta por el humor:

-Está pa dejarla sin espinas, pa comela a cantitos, -pa dale el tumbaíto. ⁽¹⁵⁴⁾

El insulto es otro de los procedimientos preferidos para desplegar esta poética. En «¡Jum!» se conjugan con la repetición y abocan al personaje a la desesperación:

-¡ponzoñoso!, ¡remilgado!, ¡blandengue!, ¡melindroso!, ¡aññoño!... ¡mariquita fiestera! ⁽¹⁵⁵⁾

«Letra para salsa y tres soneos por encargo» de Ana Lydia Vega nos imbuje en la «fiesta patronal de nalgas», en la que aparece «el salsero solitario que vuelve al perril soneando sin tregua: qué chaziz negra, qué masetera estás, qué materia prima, qué tronco e jeva, qué zocos, mama, quién fuera lluvia pa caelte encima». Sus relatos impregnan su prosa de hablar puertorriqueño, crea una isla verde, brillante, cargada de espíritu carnavalesco, su antillanía lingüística no es un universo imaginario, una convención poética, sino el rostro de esa isla negra de arenas blancas. En «Notas para un obituario» ⁽¹⁵⁶⁾ de Carmen Lugo Filippi la poética de lo soez descubre la máscara del bilingüismo. El francés se adopta como código culto frente al «puertorriqueño», isla lingüística en la que naufragan los marginados, de piel oscura, pero además revela la hipocresía, la discriminación, la realidad oscura que nos envuelve: [115]

Yo no traduzco esas porquerías, además todo eso se oye horrible en castellano, hágalo usted si quiere, cómo voy a traducir.....Dígame entonces si eso se traduciría: Chocha mía, deja tus pendejadas o tu nena será la próxima ¿cierto o falso? ⁽¹⁵⁷⁾

El bilingüismo aparece en otros cuentos como otro de los rasgos que caracterizan la antillanía, islas que comparten un color, que viven juntas, pero que a veces permanecen eternamente separadas. Cada palabra marca su origen y en cada palabra vive una isla, un territorio cargado de voces culturales distintas pero unidas por un terrible destino: su pobreza, su desintegración, su ruptura constante con el otro, su incertidumbre perpetua. «Encancaranublado» de Ana Lydia Vega nos sitúa en la isla de la emigración, es el mundo de las ilusiones perdidas que se materializa en una barca, en la que un cubano, un haitiano y un dominicano comparten sus diferencias, se sumergen en la incomunicación de las islas lingüísticas y finalmente encontrarán su propia isla -la de su muerte compartida-. «Corinne, muchacha amable» ⁽¹⁵⁸⁾ de Mayra Montero sitúa su acción en Haití y la lengua de los personajes desde sus mismos nombres revelan su identidad de origen francés: Corinne, Apollinaire, sin embargo, tanto la historia como los protagonistas son enteramente antillanos.

La parodia es otro mecanismo que acompaña al cuento antillano, directamente relacionado con ese espíritu carnavalesco, esa isla guachafitera

que esconde un autorretrato cruel y descarnado. Luis Rafael Sánchez emplea la parodia sacralizada en sus dos cuentos. «Aleluya negra» intenta captar el rito de iniciación al mundo adulto, mientras que «Jum» encarna al hijo de Trinidad -supuestamente Cristo, el perseguido-. Los dos se burlan, hacen un guiño al lector, incluso en la tragedia del segundo relato. Ana Lydia Vega parodia el mito de la sexualidad desorbitada de los hombres en su «Letra y tres soneos por encargo» y en «Notas para un obituario» es el paternalismo-racista el objeto parodiado. «Corinne, muchacha amable» y «Otra Maldad de Pateco» de Ana Lydia Vega la emplean para mostrarnos el mundo de la magia y el vudú. En todos estos casos una isla de ambigüedades aparece en el horizonte, el tono tragicómico puede sumirnos en la confusión, pero también puede despertar nuestra imaginación o hacer un retrato político-moral. La desmitificación del tópico de la antillanía es el único modo de profundizar en su idiosincrasia -lo sagrado, la sexualidad, lo mágico- pasan por el tamiz del humor para encontrar su verdadero sentido.

Uno de los motivos principales para definir el espíritu antillano es su situación espacial. Su *imago mundi* tiene su principio y su fin en sí mismo -la isla-. Un territorio enmarcado de azules, marinero, palmero, playero, aventurero y salvaje por naturaleza, un ambiente caluroso y asfixiante que despoja de sus vestiduras a las emociones. El encerramiento forzado provoca la búsqueda de espacios ajenos. Así los emigrantes de «Encancarablado» se sienten prisioneros de su vida miserable, de su condición marina eterna y aisladora. En «Banda de acero» de Tomás López Ramírez, un narrador recuerda a Olmstead que todas las islas se parecen y que quizás fue en una playa de Santo Tomás, Barbados o Trinidad donde aprendió a tejer redes. Todas las islas parecen fundirse en una sola playa, infinita, de arenas blancas, inmarcesibles, en las que siempre anida la [116] marginación, la pesadilla de la colonia y la esclavitud. Fuencarral, protagonista del cuento del mismo nombre de Carmelo Rodríguez Torres había pasado parte de su vida en Santa Cruz, donde el sol abre la tierra. El paisaje antillano se limita en ocasiones a ser el espacio del subdesarrollo, del calor tan insoportable casi como su pobreza. La protagonista de «Notas para un obituario» comenta que la idea que tenía de las Antillas es que sería fácil encontrar mucamas, sirvientas. En «Corinne, muchacha amable» se dice que en Haití nadie se compadece del que muere, sino del que queda vivo. De «Otra maldad de Pateco» sabemos que la acción se desarrolla en un ingenio azucarero. Los personajes que habitan estos espacios isleños, suelen ser orilleros, es decir, pertenecen al lado más oscuro, a la marginalidad social, su piel negra o mulata delata su espíritu mágico o sensual -Caridad, Carmelo, el hijo de Trinidad, Nounouche, Corinne, la tipa, el tipo, Fuencarral, Pateco, Antenor, Diógenes- se enfrentan a un reducido grupo de blancos o «reblanquiao» y suelen ser víctimas de su misma identidad, de su espíritu fusionado y mezclado que quiere en muchos de los casos ser asimilados al poderoso, a la arena blanca que invade sus playas. Luchan por sobrevivir en la isla negra creada por sus propios prejuicios, sus

cuerpos atrapados por el ritmo manifiestan un carácter vaivenero, mecido por el mar, golpeado por los vientos, aniquilado por olas blancas, conservadoras y reticentes, envenenados por el exotismo que sustentan. Su asimilación y su conservadurismo les convierte en sus propias víctimas. El pueblo de ¡Jum! aniquila al «negro almidonao», los protagonistas de «Encancaranublado» están a punto de perecer por intentar «pasar a la otra orilla». Estos entes de ficción -frágiles en su condición- viven en la provisionalidad, guardando sus tradiciones o desterrándolas, se autodefinen o son retratados por un narrador-testigo autóctono o extranjero, sin embargo, sus rasgos suelen caricaturizarse, sus nombres se borran, forman parte de una isla que acoge los restos de naufragios literarios y apuestan por la máscara, el juego, la fiesta. Su temporalidad está inmersa en un presente rabiosamente actual -los relatos de Vega son un buen ejemplo- o en un pasado lejano que intenta acercarse a la esencia de la antillanía, a sucesos históricos, luchas internas -«Fuencarral» intenta dar un sentido alegórico al personaje que nunca puede ser eliminado por el poder blanco, colonizador, «Otra maldad de Pateco» juega y se ríe del poder a través de la magia y se remonta a los ingenios azucareros, «Banda de acero» recoge tres espacios y tiempos diferentes que recorren la tragedia de la esclavitud, «Corinne, muchacha amable» se desarrolla en plena revolución haitiana-.

Confinados en el archipiélago antillano, el universo literario parece reducirse a una acumulación de ñañigo y bachata, vodú y calabaza, burundanga, pero ese idioma blando y chorreoso que nos atrapa como el vudú, el zombi y la rana es quizás la expresión más auténtica de un espíritu vivo y sobrecogedor, la magia transparente de una escritura carnavalesca que encierra la pureza de la arena blanca y el lado oscuro del porvenir. [117]

△▽

Utopías y ficciones en la literatura argentina

Mónica Bueno

Celehis Universidad Nacional de Mar del Plata

*Lo que puedo dar os doy, que es una ínsula, hecha y derecha, redonda y bien p
y sobremanera fértil y abundosa, donde si vos os sabéis dar maña, podéis con las
tierra granjear las del cielo.*

El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha, Miguel de Cervantes

La metáfora de la isla funciona casi emblemáticamente en la literatura porque, por un lado, remite a una tradición que arma la serie de la novela de aventuras y, por otro, abre una línea que tiene su origen en la Utopía de Tomás Moro. Esta metáfora se construye con una figura geográfica que se define como una porción pequeña de tierra limitada por agua. Es común escuchar que muchos de aquéllos que visitan una isla sufren el síndrome de la claustrofobia, o por lo menos, un ligero malestar por la certeza de la incomunicación. La clausura es una de las notas características de la isla pero que también conforma la de la utopía. La historia de Moro tiene como estructura básica la llegada de un Viajero perdido a la isla, el descubrimiento de una sociedad diferente que trabaja con el principio del revés y el regreso para poder contar lo visto. Ficción y relato, los dos principios de la literatura, se muestran en el marco de la utopía. Si la *fictio*, como decía Platón, consiste en que una cosa que no es, sea, en los relatos sobre la isla lo que no es se potencia de tal manera que permite el juego de las virtualidades. La isla es el lugar de lo otro que además está lejano e inalcanzable. Se hace importante entonces la figura del narrador que puede recorrer el tránsito entre los dos espacios y contarlo. Utopía y ficción encuentran en la isla el diseño apropiado para reconocerse ya que la utopía es una isla por voluntad humana (su fundador Utopos ha cortado el brazo de la tierra que lo ligaba al continente),^[118] por lo tanto, esta demarcación precisa y buscada define los límites del mundo de ficción.

La literatura argentina posee gran diversidad de islas que hacen un mapa singular de la geografía de la ficción⁽¹⁵⁹⁾ y apunta además a conformar distintas políticas en la relación de la ficción con la literatura y de la literatura con la vida. Si estas ficciones geográficas pueden leerse como construcciones conceptuales que entran lo posible en lo ficticio, pretendemos presentar en esta ponencia tres modelos que traban la relación entre ficción y utopía de manera diferente pero que en todos los casos apuestan a una política de la literatura.

La invención de Morel: primera isla del mapa

Si se le pregunta a cualquier lector sobre islas en la literatura argentina, rápidamente mencionará la novela de Bioy Casares. La invención de Morel trabaja con los principios clásicos que mencionáramos antes de la novela de aventuras y de la utopía⁽¹⁶⁰⁾.

Dejémosle al autor resumir la trama: «Me parece casi un milagro que se me haya ocurrido una historia en la que un fugitivo que va en un bote y llega a una isla que parece despoblada, se queda dormido y a la mañana siguiente de

ese día, en esa isla remota y desierta, lo despierta la música de Té para dos»⁽¹⁶¹⁾. En esta historia fácilmente reconocible para cualquier lector de novelas de aventuras, de utopías, Bioy inscribe la marca de la diferencia que hace operar en el entramado ficcional. La isla del fugitivo solitario empieza a poblarse de amables y virtuales personajes que repiten incansablemente sus jornadas. En la isla, hay también una casa en la colina, y, en la casa, una máquina que fabrica imágenes para la inmortalidad que un científico, Morel, ha creado, y que el azar ha puesto en marcha.

El juego se arma en la lectura que el náufrago hace de la realidad, transformado en detective e investigador, ensaya diversas interpretaciones de lo que le toca vivir, sin acertar con ninguna de ellas. Una pesquisa minuciosa será la que marcará toda la segunda parte del relato. Las pistas que el narrador descubre nos las ofrece para que también realicemos nuestros propios ensayos de interpretación. Pronto, el narrador se da cuenta de que ni lo ven ni lo oyen. Su estupor se agranda al enamorarse de una de esas representaciones, Faustine. Las hipótesis acerca de la ignorancia del grupo frente al extraño se multiplican [119] y van siendo anuladas hasta llegar al descubrimiento de la máquina. Finalmente, ante la desvelación del enigma (todos están muertos pero la máquina les permite el simulacro de la vida) el fugitivo toma la decisión de proyectar repetidamente las escenas de la mujer para grabar su imagen junto con la de ella. De esta manera, no sólo inventa un recuerdo que no existió, hace virtual una realidad imposible (cuando llega a la isla Faustine ya está muerta) sino que también firma su sentencia de muerte.

Bioy ha dicho en varios reportajes que le gustaría morir frente a una pantalla de cine, pero, confiesa que firmaría un contrato, sin leer las cláusulas, que le otorgara la inmortalidad. Esta novela apela a la posibilidad de imágenes inmortales construidas gracias a la ciencia y la técnica. El inventor de extraños aparatos, tipo cultural de los años veinte, es exacerbado en función de la gran máquina de ilusiones: el cine. Morel, este científico loco que crea la máquina que fija las imágenes haciéndolas eternas, inventa un mundo de ficción que el náufrago registrará en su Diario, en un principio, como real. Es así que se presentan universos aparentemente cerrados que funcionan con un menor grado de entropía. El universo armado por Morel, el universo armado por la intromisión del náufrago y su enamoramiento de Faustine, el universo de la escritura del Diario y las notas a pie de página del Editor con su afán interpretativo y corrector y finalmente, el universo del lector. Estos universos, que aisladamente presuponen procesos de alto grado de reversibilidad, al superponerse por la sintaxis del relato se encadenan abriéndose cada universo en función del otro. Se arma entonces un sistema altamente permeable a la imprevisibilidad y que hace el proceso irreversible. Desde la figura de Morel a la figura del lector se construye esa suerte de espejos que, si bien se multiplican, establecen en cada repetición el signo de la diferencia.

La máquina de Morel fracasa no por la imperfección de su mecanismo sino porque en la copresencia de todas las posibilidades que ofrece se agrieta por lo inesperado, en este caso, la aparición del naufrago. Leído desde otro punto de vista, la máquina crea el artificio del sistema perfecto, cerrado, reversible, sin embargo, su autosuficiencia se ve quebrada por la entrada de un elemento del universo que no es previsible. De todas maneras, la saturación del proceso se evidencia en su irreversibilidad y esta irreversibilidad se efectúa en la escritura y la publicación del Diario, que implica el final de la clausura del intento utópico.

La crítica en general ha coincidido en que tanto esta novela de 1940 como *Plan de evasión* poseen un soporte científico que se basa sobre textos de divulgación. Tal es el caso de *An experiment with time* (1927) del ingeniero británico aeronáutico John William Dunne. Pero además recoge la tradición literaria anglosajona pródiga en utopías, en islas alternativas y clausuradas desde Moro en adelante, pasando por Wells y su *La isla del doctor Moreau*. Esta tradición utópica que parte del Renacimiento (Moro, Campanella y Bacon) marca la concreción de ficciones que operan como mundos alternativos que tienen como notas características la clausura y la diferencia. Bioy hace jugar un relato que arma con dos historias paralelas, dos series de acontecimientos que no se cruzan pero que ocupan el mismo espacio de la isla, lugar de la utopía⁽¹⁶²⁾. Mientras el viajero de Moro llega a Utopía [120] y reconoce vivencialmente las marcas de la diferencia (otro lenguaje, otros códigos sociales, otra arquitectura urbana), el viajero de Bioy no encuentra la desemejanza en estos códigos de relaciones interpersonales sino, paradójicamente, por la ausencia de ellos. Si el lector reconoce las marcas de una tradición en ciertos elementos (la isla solitaria, el viajero y el encuentro con lo diferente), este reconocimiento pronto empieza a trastabillar pues ni la isla se transforma en un mundo alternativo, ni sus habitantes conforman una sociedad distinta ni el viajero contrasta ese mundo hecho de otros códigos con el suyo propio abandonado. Con un guiño, Bioy apuesta al aumento de la entropía en la experiencia literaria del lector y agrega un elemento más: después de asistir a las perfectas repeticiones de las secuencias semanales y olvidado ya del resguardo por ocultarse, descubre que mientras él se siente absolutamente atraído por Faustine (femenino de Fausto), ni ella ni los otros habitantes parecen registrarlo. El mito fáustico que recoge otra tradición, la romántica, y que evidencia la preocupación humana por vencer la muerte y el deterioro (preocupación que como vimos el mismo Bioy comparte) pone en alerta la lectura. Este no-lugar trabaja la zona intermedia donde la vida y la muerte parecen rozarse. Se trata de una forma alternativa al fin, pero no como crítica política, o como sociedad imaginativa perfectible para un futuro real sino como metáfora de las máquinas que crean ilusiones, simulacros que virtualmente vencen a la muerte. La máquina funciona también como metáfora de la literatura, que se activa para contar historias, para crear mundos posibles, que se tornan reales por la vívida comunicación que se establece

entre lector y el texto. Los personajes de Morel son eternos gracias a no estar vivos porque la vida es un proceso irreversible que tiene en ese alto grado de entropía su mayor riqueza, y también su terrible agonía. Sin embargo, el párrafo final de la novela apuesta a ciertas formas de la eternidad que el hombre ha intentado desde siempre: la del amor, la del arte. La súplica del enamorado a un inventor posible que continúe la máquina de Morel, puede leerse también como el pedido a un eventual lector que subvierta su lugar y prosiga las invenciones de la ficción. Este último gesto desordena también los roles que la institución literaria fija⁽¹⁶³⁾.

La teoría de los nudos blancos: la isla de los lenguajes⁽¹⁶⁴⁾

Ficción y teoría parecen términos opuestos o no conciliables en el mismo espacio de escritura. La novela en este siglo ha roto con este supuesto y ha llevado la teoría a la [121] ficción y ha ficcionalizado teorías en el marco de la novela. Ricardo Piglia es uno de los escritores en la Argentina que ha tratado de recorrer esta relación desde su primera novela *Respiración artificial*, en donde, de Tinianov a Wittgenstein, los traslados se hacen evidentes y la estrategia de la erudición encierra estas postulaciones teóricas ficcionales que llevan indefectiblemente el estigma borgeano.

En diferentes entrevistas, en sus trabajos críticos, Piglia ha sostenido una política de la literatura frente al Estado. Esta resignificación del mito sartreano está matizada con la Filosofía del lenguaje que le permite construir en la ficción la idea de un lenguaje que subvierte. Lo ha dicho hasta el cansancio y lo ha llevado a la práctica: no es sólo su preferencia por personajes ubicados en el margen, no es sólo su reiterada fascinación por las locas pitonisas, se trata de un ejercicio que se hace militancia. Interrogado sobre la especificidad de la ficción, Piglia responde: «me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción con la verdad», y agrega, «la Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal». Frente a este lenguaje que enmascara la verdad con los ropajes de la ficción, la literatura resulta para el escritor un lugar revulsivo, contraideológico que en las construcciones ficcionales encierra las formas de lo posible⁽¹⁶⁵⁾. Como Scherezade la literatura resiste las leyes del poder.

Pensar mundos alternativos es privilegio de la Filosofía, llevarlos a la práctica, obligación social de la Historia, relatar sus extravagancias y diferencias, fundamento de la literatura. Si Morel crea una máquina en una isla para vencer la muerte, *La ciudad ausente* es una novela-máquina y formula, en esa paradoja, la modernidad. Dónde empieza el relato de la

ficción y dónde están sus límites son preguntas impertinentes en la sintaxis del mundo creado en la paranoia de una ciudad que no está pero que se muestra en los relatos.

Contar es un privilegio que todos aspiramos a tener, un privilegio que atrae la atención de los otros. En *La ciudad ausente* muchos relatos se pierden, se fragmentan, se esfuman porque la máquina no puede parar. El relato de la isla es uno de los últimos que formula (Piglia publica este relato como uno de los *Cuentos morales* en 1997). Si en Tlön la metafísica es una rama de la literatura fantástica, en la isla de Finnegans, la lingüística es la religión ominosa, la ciencia omnipresente. Una teoría del lenguaje encierra una teoría sobre las formas de vida. Desde Wittgenstein lo sabemos. En esa isla la multiplicidad de formas de vida se da en la superposición de lenguajes. Si un hombre y una mujer se aman en una lengua, se odian en otra. La ficción de la isla anula la brecha entre lo posible y lo imposible porque todas las posibilidades coexisten por la simple efectuación de la lengua. Utopía de la anulación de la univocidad de lo real, política de la ficción frente al lenguaje del Estado. Las coordenadas del tiempo y el espacio se anulan mutuamente por la superposición de lenguajes. Los lenguajes siempre están aunque sean restos o vestigios del pasado. En las lenguas exiliadas, cifradas o perdidas se encuentran para Piglia las fisuras del discurso que acota lo real. [122]

La isla de Morel arma ficción de una imposibilidad científica basada en un invento real: el cine. La isla de Finnegans ingresa en el terreno de la imposibilidad lógica. «Si el hombre posee una capacidad innata para crear símbolos» -dice Wittgenstein- «sin tener la mínima idea de lo que significa cada palabra» en la isla la proliferación de esta posibilidad se exagera. De esta manera la imagen de la realidad como un edificio sólido se desvanece.

«Dicen lo que quieren y lo vuelven a decir, pero ni sueñan que a lo largo de los años han usado cerca de siete lenguas para reírse del mismo chiste». La realidad de la isla, decíamos, es difusa e inestable porque inestable es el lenguaje que la nombra. La distorsión de las lenguas es la distorsión del tiempo y del espacio y la irregularidad de una ciudad que muta y siempre se define por lo que ha dejado de ser. En la isla, esta ciudad ausente es casi como un secreto. Los ritos de los hombres quieren recuperarla y con ella el sentido primero, el sentido de patria⁽¹⁶⁶⁾. Es en este punto cuando el texto deja ver su dimensión utópica despierta detrás del desiderátum, la anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser. La imposibilidad lógica se vuelve posibilidad utópica porque muestra los contenidos no aparecidos y también los no decididos. Dice Ernst Bloch:

No hay realismo que merezca tal nombre si prescinde de éste, el más intenso elemento de la realidad en tanto que inacabada. Sólo la utopía socialmente lograda puede dar precisión a aquella pre-apariencia en el arte.⁽¹⁶⁷⁾

Esta pre-aparencia en el arte a la que se refiere Bloch es la que sustenta la política de la ficción que Piglia esgrime. Política de los lenguajes que agrietan, exploran y continuamente redefinen lo real, trabajando el complot dentro de la institución literaria. Un compromiso político es para Piglia un compromiso con la ficción. Si la literatura es un no-lugar productivo de todas las posibilidades -las deseadas y las necesarias- el escritor exacerba las formas de buscarlas. «El mejor de los mundos posibles» debe tener un lenguaje, todos los mundos posibles deben tener todos los lenguajes.

Esta ficción que nos propone la isla trabaja con el presupuesto, como decíamos antes, de la imposibilidad lógica. Si una de las marcas características de la utopía es la diferencia y esa diferencia se pone en evidencia en la formulación de un lenguaje, la isla de Piglia establece la diferencia por exasperación del absurdo de la mutación existente en todo lenguaje. Por otra parte, Piglia ha puesto a prueba la relación de la utopía con la ficción en *Respiración Artificial* y, por supuesto, ha elaborado una teoría⁽¹⁶⁸⁾. La diferencia se [123] muestra sobre todo en la construcción de un lenguaje que anula la lógica de la retórica del poder. En la serie utópica Gabriel de Foigny es el que llega más lejos en la descripción de ese lenguaje⁽¹⁶⁹⁾. Como Borges en Tlön, como Foigny en su utopía, Piglia describe un sistema lingüístico que se basa en la simultaneidad, la pérdida y la memoria. En la descripción de ese complejo sistema está la clave de la crítica política que toda utopía despliega, está el complot que desde la literatura las ficciones organizan para desenmascarar las otras ficciones que desde el poder, desde el Estado, se cuentan como verdaderas. Los nudos blancos de la ficción existen en ese entramado lingüístico que Piglia ensaya con la metáfora de la isla; esos nudos apretados se instalan en la estrecha marca de sus lazos para trabajar el libro del mundo desde el lenguaje que lo nombra que siempre es una lengua cifrada. Pavel nos propone una distinción interesante entre los mundos de ficción que la literatura nos ofrece: aquéllos que se postulan como bases de ida y vuelta al mundo existente y los que apuestan quemar las naves e instan a la investigación y la aventura⁽¹⁷⁰⁾. Esa isla que encierra todos los lenguajes pertenece a la segunda de las opciones: uno puede decidir ser un naufrago que se lanza a la aventura de desbordar la homogeneidad que con la excusa de la comunicación global nos cuentan como única. Entonces surge esa posibilidad utópica de la que nos habla Bloch, como el ángel de Klee, da vuelta la cabeza hacia el pasado y tiende la mano hacia el futuro. Buscar en el lenguaje lo que no está y alguna vez estuvo es también construir la posibilidad ontológica de lo real y desechar la absolutización ideológica del presente como un tiempo homogéneo y sólido.

El limonero real: la ficción del origen en el espejo de la isla

«Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad» dice Saer en *El concepto de ficción*⁽¹⁷¹⁾. La tensión entre verdad y mentira se resuelve para Saer en la práctica de la ficción que posibilita la exploración de la realidad sin aprioris limitantes.

El limonero real (1979) construye la forma del relato en el intrincado ritmo de la repetición. Los nueve apartados de la novela no tienen otra marca que la reiteración rítmica, obsesiva y poética de un mismo fragmento descriptivo que juega en la repetición, la separación de los relatos (Amanece / Y ya está con los ojos abiertos). [124]

Como una espiral dinámica la novela tiene un centro que revela su estrategia. La isla es la figura recurrente del espacio cuyo centro lo ocupa el limonero. Si el tiempo de la novela anula la continuidad, el espacio gira en círculos concéntricos. La isla es el lugar de los hombres, es el hábitat del trabajo y el hogar, la isla se limita y define por el río. El río es el límite y la posibilidad, la salida y la clausura. Si un río tiene orillas, en las orillas el hombre, en el hombre, el relato, el recuerdo, la memoria («Entre las orillas, la franja estrecha del río era como una presencia espléndida pero sin vida» [...]. En la orilla el río tenía algo de vida»). Los relatos tienen el ritmo casi moroso del río y en esto no podemos dejar de reconocer la huella de Juanele donde el ritmo poético es el ritmo de un espacio que ha dejado de ser paisaje para ser todo: escritura, poeta, tiempo y origen⁽¹⁷²⁾. La geografía que nos propone Saer es de un diseño diferente que no opone el continente a la isla, sino el lugar real a la memoria y la imaginación. Algunos críticos han señalado que la novela anula el ritmo de la continuidad, pero desarrolla otro ritmo cíclico que se conjuga en un eje espacial: el limonero; y un núcleo temporal: el 31 de diciembre. Como decíamos, el relato no avanza sino que -como señala Mirta Stern- borra, repite y se expande⁽¹⁷³⁾. Es en este punto donde nos interesa detenernos: el ritmo de repetición y la figura de la isla. Este corregir, borrar y abrir del relato lleva al centro de una espiral que contiene el origen. En el apartado cinco, Wenceslao toma la voz del texto, el narrador en tercera desaparece, y cuenta, como el viajero que vuelve no de otro espacio alternativo sino del lugar originario de la memoria individual y colectiva. Cuenta y da cuenta de la creación, del mito fundante. El lugar es la isla. Utopía y mito se dan la mano porque si la isla se transforma luego de la lluvia y la naturaleza benéfica habita ese lugar desolado y árido, el hombre ingresa luego y es su actividad organizativa la que transforma el espacio, ordena el caos de la naturaleza desbordante. Decíamos antes que la estrategia de la repetición resulta la clave para entender la forma del relato en esta novela. Wenceslao cuenta cómo la isla se le aparece cuando está en medio del río y cómo esa aparición se repite casi como una obsesión confundiendo la

continuidad con la repetición. «Narrar es como nadar» decía Pavese, si esto es así la analogía es perfecta para contar el origen:

En eso, a unos veinte metros la misma isleta. No otra, no vaya a creer, no, la misma, vea, igualita. La misma, únicamente que dos veces, una a unos veinte metros de la otra, chiquititas las dos, tan chiquititas que arriba de ellas no cabía más que uno solo, parado, derecho. La misma isleta dos veces, pura agua alrededor, y después más nada. Más nada. [125]

Wenceslao cuenta y vuelve a contar la aparición de la isla reiteradamente, cada párrafo de su relato contiene cada secuencia de esa aparición, cada párrafo repite la escritura del anterior y agrega y corrige y expande. Si Wenceslao está absorto en esa repetición que anula la ilusión de continuidad y avance, el relato de Wenceslao (la escritura de ese relato) contiene la misma estrategia. Repetición y diferencia, ritmo que conlleva en el dibujo de cada círculo, una pequeña marca, una fisura, «más nada», y es siempre una nada mayor. Una nada que hace tabla rasa e inventa el origen. De pronto, todas las imágenes diseminadas se unen y forman la única y primigenia, y la isla se puebla de animales y vegetación. El movimiento de la repetición deja lugar al de la transformación. El juego de lo indiferenciado y lo individual de las especies se establece en la mítica isla: cada planta puede dar lugar a una nueva especie en la conjugación de su ciclo.

En el espacio de la ficción, Saer puede narrar el encuentro del mito con la utopía. El mundo de ficción que construye anula la temporalidad lineal y se centra en la productividad de la repetición, donde cada nota escanciada es la misma y no lo es hasta llegar al centro. «La verdadera génesis no se encuentra al principio sino al final y empezará a comenzar sólo cuando la sociedad y la existencia se hagan radicales, es decir, cuando pongan en mano su raíz» dice Ernst Bloch⁽¹⁷⁴⁾. El gesto político de la ficción de Saer muestra esa génesis en la estrategia de ceder la voz: Wenceslao es el viajero que por esas rutas espiraladas vuelve del mito, vuelve de la utopía para contar. Y cuenta las transformaciones de la isla, la intervención del hombre y el ordenamiento del caos. Aquella isla posible que aparecía y desaparecía se transforma en el lugar del hombre y en el que la muerte es el hecho insólito que quiebra la cotidianidad. La muerte lleva a la reflexión. Pensar la muerte es una tarea que en la rudimentaria organización que Saer nos muestra ocupa un lugar social relevante. Ante la imposibilidad de que todos los hombres de la isla se dediquen a esta tarea porque los otros quehaceres se dejan de lado, surge entonces aquél que piensa por todos. La figura del intelectual que en esa pequeña organización social tiene un lugar. Utopía realizada en el pasado, mito del origen que el rito de contar conserva. Como en Juanele, la clave está en perder la «ciudad» para reencontrarlas sobre el vértigo, más puras en las relaciones de los orígenes».

Nos propusimos mostrar tres modelos abstractos que den cuenta de un concepto de ficción que encuentra en la figura de la isla su expresión más extrema. Elegimos las islas de Bioy, Piglia y Saer porque en ellas utopía y ficción se entrelazan de manera diferente y muestran diferentes formas de resignificar la tradición de la isla en la literatura. No nos quedamos tranquilos y conformes si al menos no mencionamos otras islas, otras ciudades utópicas, en definitiva, otros lugares imaginarios que pueblan nuestro territorio ficcional y a las que por razones de espacio no arribaremos. Girondo en *Espantapájaros* nos propone una ciudad «invadida por la certidumbre de la muerte» y Raúl González Tuñón nos habla «de una calle que hay en cualquier ciudad que nadie conoce ni transita». Marechal y el filósofo Schultze nos proponen a Cacodelphia como la contrafigura de la Buenos Aires visible; para Cortázar el país de los Cronopios es un lugar inaccesible que exige determinados y paródicos ritos burocráticos, y su isla al mediodía que todos podemos ver desde el avión nos promete un pasaje más fácil al mundo de la ficción. Los habitantes [126]de Pajaritos, nos cuenta Belgrano Rawson, viven obsesionados con la posibilidad de ser enterrados vivos, y en cierto Municipio la circulación de los techos por voladura se regula desde el Estado, nos dice el viejo Recienvenido a la literatura en sus Papeles. Daniel Moyano nos cuenta la resistencia de los Músicos frente al sistema represivo de los Percusionistas en Hualacato. Los lugares de la ficción argentina arman un mapa posible que parece tener como presupuesto la frase de Tlön: «Quien siga ciertos rastros aparentemente casuales e indague en bibliotecas y librerías de viejo llegará a descubrir que la realidad de Tlön no es imaginaria»⁽¹⁷⁵⁾. [127]

△▽

La isla que se repite: Puerto Rico y su representación literaria

María Caballero Wangüemert

Universidad de Sevilla

El afortunado título del libro de Antonio Benítez Rojo *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*⁽¹⁷⁶⁾ me ha parecido muy oportuno para enmarcar esta breve nota en torno a la *insularidad* y su percepción literaria en esa pequeña isla caribeña llamada *Puerto Rico*. Tanto el título como el subtítulo inciden en dos enfoques perceptibles en la literatura insular puertorriqueña del presente siglo. La otrora *isla del encanto* se ha transformado en *isla del espanto* -le dice al lector Luis Rafael Sánchez en su artículo *Vivir aquí*⁽¹⁷⁷⁾-... *La tierra prometida*⁽¹⁷⁸⁾ no es hoy sino punto de

partida sin retorno de un ininterrumpido exilio hacia el mundo estadounidense... Bien lejos quedaron los requiebros poéticos del siglo diecinueve con su retórica que visualizamos como algo cursi y ajeno: la oda *La ninfa de Puerto Rico* (1862), de María Bibiana Benítez en la estela de Andrés Bello; los cantos patrióticos de José Gautier Benítez escritos al socaire de un edenismo que remite al *Diario* colombino y a tantos tópicos de las primeras crónicas de Indias... En ellos, concretamente en el titulado *Puerto Rico*, bajo el amparo de la profecía de Séneca, el océano rompe las cadenas del universo y genera un mundo virginal:

¡Borinquen! nombre al pensamiento grato
como el recuerdo de un amor profundo; [128]
bello jardín, de América el ornato,
siendo el jardín América del mundo.
Perla que el mar de entre su concha arranca
al agitar sus ondas placenteras;
garza dormida entre la espuma blanca
del níveo cinturón de tus riberas [...]
Un jardín encantado
sobre las aguas de la mar que domas»... ⁽¹⁷⁹⁾

Es cierto que esta visión utópica convivía desde tiempos de Ledrú con otra mucho más amarga, sociológicamente más ajustada a lo que el viajero imparcial percibía ante sus ojos... Será Pedreira, el ensayista del primer tercio del siglo veinte, quien retome la óptica del viajero francés -que había conocido gracias a la traducción que Julio Vizcarrondo hiciera a mitad del diecinueve-. Y quien reelabora -como es bien sabido- toda una línea de literatura que hasta entonces era marginal y que se enfrentará, superponiéndose, a la escapista visión del folclorismo insular. De él y de la lectura que hiciera de los problemas isleños en su breve y famoso ensayo *Insularismo* (1934), arrancan las aportaciones literarias más interesantes de nuestro siglo. Como botón de muestra probatorio pueden exhibirse dos argumentos de distinto nivel: el hecho de que Juan Gelpí haya podido analizar *La guaracha del macho Camacho* -la novela más emblemática de la *generación del setenta* y de Luis Rafael Sánchez, su autor- en clave de relectura del clásico *Insularismo* ⁽¹⁸⁰⁾; y, en segundo lugar, el que Rosario Ferré en *La casa de la laguna*, recientemente publicada (1995-1996), invoque de nuevo las tesis de *Insularismo* aunque sea para subvertirlas... Lo veremos más despacio.

Por lo pronto, esa convivencia tribal de focos y perspectivas, que no siempre se enfrentan sino que muchas veces se solapan, es propio de la posmodernidad invocada por Benítez Rojo para caracterizar el Caribe. Y él lo hace así al entender que -y cito-:

...la óptica posmoderna tiene la virtud de ser la única que se dirige al juego de las paradojas y de las acentricidades, de los flujos y los desplazamientos; es decir, provee posibilidades muy a tono con los rasgos que definen el Caribe [...]. El subtítulo también alude, en su inestabilidad inconclusiva, a la incertidumbre que todo caribeño suele experimentar cuando desea escribir sobre el Caribe, sobre todo cuando sospecha que cualquier signo que elija no le pertenece en verdad, sino que se inscribe y cobra sentido cabal en algún lenguaje ajeno, en algún código ordenador de *allá...*⁽¹⁸¹⁾

¿Qué hay en las páginas de *Insularismo*? Podría decirse que hay de todo, en la línea de definir lo que es el carácter y situación puertorriqueña en el presente, como producto de su devenir histórico... Ahora lo que interesan son dos cosas: la metáfora clásica, según la cual la isla es la barquilla que *levando el ancla va buscando puerto*; y la línea [129] argumentativa de tono pesimista que le sirve a Pedreira para identificar esa *nave al garete*. Todo ello dentro del capítulo III que, de los cinco en que se divide el ensayo, es el que se destina a *el rumbo de la historia*. Y la historia está doblemente determinada por la geografía: el mínimo tamaño y la situación geográfica intensifican la insularidad de Puerto Rico que es su gran problema. Con sus palabras, se trataría de lo siguiente:

En proporción a su tamaño se desarrolla su riqueza, y por lo tanto su cultura. Siendo geográficamente el centro de las dos Américas, su falta de volumen, su carencia de puertos y de comercio en grande la convierten en rincón. Como centro comprimido no servimos más que para la estrategia y para hacer escala [...]. El ser punto estratégico nos beneficia muy poco; como punto de turismo nuestra pequeñez vista en dos días no resarce los gastos de viaje [...]. Llevamos encima la *tara* de la dimensión territorial. No somos continentales, ni siquiera *antillanos*: somos simplemente *insulares* que es como decir insulados en casa estrecha...⁽¹⁸²⁾

Pequeña extensión descolocada históricamente fuera de las rutas comerciales y de trasiego humano -hasta el punto de que el avistamiento de velas es toda una fiesta-, produce por paradoja en la literatura un fenómeno singular desde la colonia: el eterno deambular de sus hijos. *Los infortunios de Alonso Ramírez* -puertorriqueño él para más señas- se constituyen en precedente de lo que Luis Rafael Sánchez denominará *La guagua aérea* (1994) -con todas las salvedades que se estime oportuno y que serán muchas-. Y deambulan porque en esa eterna colonia que es la isla no existe sino el aislamiento y la soledad... El responsable: ese mar que asfixia... Cito algunos textos representativos que avalan lo que acabo de decir:

Aislamiento y pequeñez geográfica nos han condenado a vivir en sumisión perpetua [...]. Y esta soledad [...] constituye aún hoy, una de las señales más represivas de nuestra cultura y un factor explicativo de nuestra personalidad carbonizada [...]. Nacimos y crecimos en colonia...

El cinturón de mar que nos crea y nos oprime va cerrando cada vez más el espectáculo universal y opera en nosotros un angostamiento de la visión estimativa, en proporción al ensanche de nuestro interés municipal...⁽¹⁸³⁾

Los textos son muy gráficos... y además muy conocidos, no necesitan comentario. Sólo añadir -antes de dejar a Pedreira- que bajo la égida de Rodó, el maestro no se resigna al pesimismo, sino que urge a la juventud puertorriqueña a la reacción, a romper las barreras aunque sea a partir de un titánico esfuerzo de «capacidad comprensiva, dilatación, ensanche, urbanización mental que nos obligue a abandonar la cripta de nuestra [130] postración político-económica»⁽¹⁸⁴⁾. Y termina: «Romper las murallas de este aislamiento para mirar en torno, es el deber de la juventud puertorriqueña»⁽¹⁸⁵⁾. No otro es el programa de *Contemporáneos* coetáneo en sus propuestas y en la incompreensión con que en tantas ocasiones fueron recibidas... Por todo ello, a nadie extrañará que el último capítulo de *Insularismo* lleve por título *la luz de la esperanza*...

Mar Caribe, alárgate en mi espíritu⁽¹⁸⁶⁾

Un enfoque semejante es el de Luis Rafael Sánchez al hablar de la realidad caribeña, fronteriza, mezclada... *Lo único puro en el Caribe es la impureza*⁽¹⁸⁷⁾ -continúa diciendo-. Y recoge la argumentación de Pedreira en una metáfora que traspone el viejo texto casi literalmente:

Aunque de agua o de sal sean los barrotes un país con forma de isla es un país con forma de cárcel. Tarde o temprano, el Caribe le impone al caribeño la emigración, la errancia, el exilio. Si la emigración se legaliza el viaje tiene como su transporte legal la guagua aérea.⁽¹⁸⁸⁾

El breve comentario a los textos últimos de Luis Rafael Sánchez puede comenzar por ahí... «La isla que se repite» -podría decirse-. Repetición con variaciones y cambios -fundamentalmente el tono que le confiere la posmodernidad-. Pero el fondo está latente, con toda su problemática, agigantada y sesgada hacia lo político por la urgencia rediviva de esos motivos que en nuestros días saltan a las páginas de los periódicos. Y tamizada por la reelaboración intertextual de los viejos versos de Palés: *Nuevas canciones festivas para ser lloradas* titulará Luis Rafael su pequeño ensayo acerca del problema actual que sintetiza en estos términos: «Puerto Rico es mi patria pero Estados Unidos de Norteamérica es mi nación»⁽¹⁸⁹⁾. Porque hoy -sigue diciendo- «la proeza mayor que realiza un puertorriqueño consiste en ser puertorriqueño y querer ser y afirmarse como tal»⁽¹⁹⁰⁾. Y es proeza porque la nueva situación política -con la fascinación de la metrópoli- y la precaria situación económica -con el desempleo galopante- ha instaurado el reino de *La guagua aérea*. En este ensayo Sánchez da respuesta a ciertos interrogantes de Pedreira, desde la escritura humorística

por supuesto, porque tal vez sea la única plausible en la posmodernidad... Escritura que entrevera con ternura también pequeños núcleos narrativos, porque son miles de vidas de puertorriqueños las que «a treinta y un mil pies sobre el [131] nivel del mar [...] replantean la adversidad y el sosiego del país que se quedó en pueblo grandote o del pueblo que se metió a chin de país»⁽¹⁹¹⁾.

Universos de promesas, de risas y llanto, que atraviesan la caverna celeste encarnados en esos miles de transeúntes vitales, que necesitan o se ven obligados a ensanchar el marco de la pequeña isla en la nueva metrópoli... Pero que no quieren desarraigarse... con lo que se convierten en seres de ninguna parte:

Puertorriqueños que suben a la guagua aérea si llevan en el fondo del bolsillo el pasaje abierto que asegura la vuelta inmediata porque la Vieja entró en agonía o el Viejo se murió de repente; el pasaje abierto que soluciona la hambruna de regresar a la isla que idolatran los fuegos de la memoria, *la flor cautiva* a la que canta la danza, *la isla de la palmera y la guajana* a la que recita el poema [...] Puertorriqueños que se asfixian en Puerto Rico y respiran en Nueva York. Puertorriqueños que en Puerto Rico no dan pie con bola y en Nueva York botan la bola y promedian el bateo a cuatrocientos. Puertorriqueños a quienes desasosiega el tongoneo insular y los sosiega la cosmopolitana lucha a brazo partido. Puertorriqueños a los que duele y preocupa vivir fuera de la patria...⁽¹⁹²⁾

Esa «barquilla a la deriva» se convirtió al fin en «¡el espacio de una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas!»⁽¹⁹³⁾

△

Ficciones urbanas. La narrativa policial en la Argentina

Elisa T. Calabrese

CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas)

UNMDP (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Un punto de llegada, no de partida: la utopía de la isla posible; una de las imágenes más frecuentes desde los comienzos de la literatura americana, y también la ciudad como isla. En este trabajo, nunca se llegará a la utópica isla, por el contrario, nos proponemos mostrar en una rápida recorrida por el enigma, cómo la narrativa del período que nos interesa -años duros en la Argentina de entre los últimos setentas y los ochentas- despliega ficciones urbanas donde la ciudad-isla se parece más a una prisión de alta seguridad como fue Alcatraz, que a la visión paradisíaca del Edén que justificaba el apelativo de «Afortunadas» para las bellas Canarias.

Si el enigma es un no saber, o un saber oculto que incita a su descubrimiento, se nos ofrecen opciones; si se quiere o no develarlo, o la tensión entre el interés, provocado por la curiosidad y la conveniencia de investigar; opciones que muchas veces conducen a un callejón sin salida, otras, a la muerte o al laberinto de un conocimiento cuya oscuridad es más temible que la inicial. Es evidente que estamos hablando de una narrativa que suele conocerse en la literatura con un nombre genérico: el policial.

Recordemos las clásicas demarcaciones territoriales en este campo, hechas en función de ciertas estructuras narrativas que distribuyen las tipologías del género, así la novela-problema; el policial de intriga o suspenso; el *thriller* o relato de acción y aventuras criminales y el policial negro, duro o *hard-boiled*. Tales categorizaciones se fundan en características de la trama, los personajes, las situaciones y las remisiones al referente extratextual, lo social, pero hay consenso en agrupar estos relatos en dos grandes grupos: el policial clásico, de filiación inglesa y el negro, propio de los maestros norteamericanos del género.

Importa señalar en este mapa algunos puntos que no son entre sí homólogos, pero que generan modos de lectura y por lo tanto, construyen un cierto imaginario intertextual [134] que, a su vez, modifica los criterios críticos y las poéticas actuantes, y hace posible así la emergencia de ciertas producciones. Para iniciar uno de los hitos, tendremos que regresar al omnipresente nombre de Borges y a sus preferencias de lector, tan ingeniosas y convincentes cuanto arbitrarias y hedónicas. *Historia universal de la infamia* aparece en 1935 y es una suerte de reivindicación de la literatura construida con materiales deleznable y considerada «menor»; relatos más emparentados con la crónica de un periodismo sensacionalista para su época y considerados literatura de entretenimiento banal -relatos de aventuras, bandidos *youtlaws*- que, además de exhibir la ironía característica de Borges, son, como siempre, una postulación de su poética, sus aficiones de lector, sus opiniones críticas y sus ideas del momento sobre literatura. En efecto, para entonces, molestaba muchísimo a Borges -muy probablemente por la influencia de Macedonio Fernández y su teoría del *belarte*, que rechazaba tanto el asunto y la trama cuanto el personaje- la hegemonía de la novela realista y psicológica, ya que tanto para su maestro, Macedonio, como para el propio Borges, la escritura y lo real son dos órdenes que no tienen nada que ver, por lo menos directamente.

Como respuesta al realismo, nada mejor que la narración de aventuras; contra la morosidad de la novela y su exploración del mundo subjetivo, el rigor de la narración breve cuya estructura lógica es perfecta y desconoce las caóticas intromisiones que configuran los acontecimientos del mundo real. Por eso, la reivindicación del policial-problema, donde el razonamiento y la abducción, «el orden y la medida» son constituyentes de la historia

narrada⁽¹⁹⁴⁾. Independientemente de que Borges, en sus últimos años, haya modificado su sobrevaloración del género, considerándolo agotado, no cambió su desdén por el policial negro, donde la violencia, el lenguaje vulgar, las escenas de sexo y las motivaciones económicas son fundamentales. Sin embargo, ambas líneas se cruzarán en los textos de los autores «duros» de la década que tratamos.

La ciudad como tablero de un ajedrez mortal

Es en este contexto donde leemos «La muerte y la brújula», el afamado relato que constituye el paradigma del policial en el sentido de las opiniones borgeanas, del ideal del rigor ajedrecístico. Es aparentemente paradójico, dada la abstracción intelectual de la trama, que el escritor confesara que lo había soñado íntegramente y que lo «transcribió» al despertar, si bien esta declaración tiene lugar en otro contexto de sus opiniones críticas, según el cual pretende demostrar que no es el color local deliberadamente buscado lo que da sabor «nacional» a la escritura, sino lo que se desliza imperceptiblemente en ella. Así, en este cuento, el «olor de los eucaliptos» que remite a la quinta Triste-le Roy, en Adrogué, o la irónica descripción del edificio de departamentos donde fue alojado el rabino Jarmolinsky, la primera víctima de los asesinatos en serie desencadenados sobre la ciudad a orillas del río «color de león»; una ciudad geoméricamente afantasmada, pero, sin embargo, obviamente reconocible como Buenos Aires. [135]

Desde la lectura que proponemos, los constituyentes estructurales del cuento muestran cómo Borges trabaja al margen de las fronteras del género, en una parodia que es un homenaje, no una burla, pese a los rasgos irónicos del estilo. Es así que la trampa que Red Scarlach, el criminal, urde para el detective Lönnrot (personajes que, como es frecuente en el juego entre el perseguidor y el perseguido, son dobles antagónicamente simétricos; sus nombres significan «rojo» en dos lenguas distintas) es un juego de ingenio. El verosímil que se construye opera *more geometrico*, pese al móvil de venganza que, al final, justifica mínimamente las acciones; ambos antagonistas realizan sus movimientos en una ciudad-tablero; los saberes que maneja Scarlach, pistolero suburbano a las órdenes de «un caudillo barcelonés», como la cábala, el latín, serían inconcebibles para una pretensión mínimamente realista en la construcción del personaje.

Nombres fundantes

Siguiendo esta trayectoria genealógica, tendremos que señalar el nombre de Rodolfo Walsh, por varios motivos. El primero de ellos hace a su tarea de antólogo, cuando reúne, en 1953, la primera muestra de narraciones policiales argentinas, cuyo prólogo es un lúcido estudio crítico que sintetiza muy bien las características intelectuales del enigma en la novela-problema; en segundo lugar, hay que incluir también la producción cuentística del escritor, quien en ese mismo año publica *Variaciones en rojo*, cuyo mismo título señala la huella de la vertiente «clásica», inglesa, del género, dada la obvia connotación a Conan Doyle y el inolvidable Sherlock Holmes del *Estudio en escarlata*. Parece evidente, entonces, que desde las dos prácticas de escritura, la de autor y la de antólogo, Walsh privilegia la novela problema, otro tanto cabe decir respecto de su opinión crítica acerca de «La muerte y la brújula». Aparecería así «el primer Walsh», con una incidencia importante en los procesos de escritura-lectura del policial clásico y en la divulgación del género. Es una estimación casi unánime de la crítica, la de juzgar que esa protohistoria walshiana es un período con el cual el escritor cortará radicalmente, luego de su giro político personal y en su práctica como periodista, hacia otra zona de la escritura, el periodismo de investigación. Surgiría así el segundo y definitivo Walsh, fundador de la *non-fiction novel*, cuyo inicio es *Operación masacre*, de 1957, donde el compromiso militante desplazaría definitivamente los ejercicios de escritura de sus primeras publicaciones⁽¹⁹⁵⁾. Coincidimos con Lafforgue y Rivera, al dar cuenta de la vinculación de la primera producción de Walsh con la segunda, no sólo como aprendizaje necesario para su escritura posterior, sino también porque la retórica y estrategias del discurso de la «investigación» no están ausentes, sino reelaboradas en sus novelas de no-ficción⁽¹⁹⁶⁾. Hay que agregar, por otra parte, las traducciones de Chandler y otros autores de la serie negra, que hace para la colección homónima dirigida por Ricardo Piglia.

Y aparece, entonces, el otro nombre fundamental para la mirada que tratamos de abrir sobre el horizonte del enigma, porque no podríamos eludir los movimientos que Piglia [136] provoca en las poéticas posteriores, tanto con sus obras de ficción como con sus ensayos críticos. En relación con el tema que nos interesa, tendríamos que marcar varios datos: el más evidente, que Piglia impulsa y dirige la colección denominada Serie Negra, en la editorial Tiempo Contemporáneo, en 1969, donde se privilegia precisamente la policial negra. Con ello no sólo se difunde esa vertiente en muy buenas traducciones, sino que se genera una posibilidad de lectura que fructificará en relatos de los escritores argentinos como Martini, Martelli, Tizziani, Soriano, Feinmann, Sasturian y muchos otros, y este propósito revela una poética y una política de la literatura de las cuales Piglia es plenamente consciente. En segundo lugar, recordaremos que uno de sus primeros textos, de 1975, «La loca y el relato del crimen», tiene al policial como matriz genérica, y también que en sus producciones mayores, novelas como *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, lo «policial» -y aquí las comillas son obligatorias- no es

simplemente un «elemento» accesorio, un resto o agregado, sino un constituyente esencial de la escritura, especialmente en dos núcleos de significación; la investigación como matriz de la historia y la atmósfera paranoica⁽¹⁹⁷⁾.

Paranoia, terror y criminalidad

Nos interesará, así, leer algunas novelas de Juan Carlos Martelli, Juan Martini, José Pablo Feinmann y Juan Sasturian, exponentes representativos de la novela «negra», que, según el lugar común de la crítica, son, además, «otra cosa», cosa que no puede ser más que un enigma resistente a la interpretación, donde puede leerse la paranoia, la inminencia de la persecución y la criminalidad del poder, características del terrorismo de Estado durante la dictadura del llamado Proceso Militar, presente en el período en que fueron escritas o aún muy fresco en los primeros años en que se inicia la recuperación de la democracia en Argentina y donde el espacio ciudadano también metaforiza los rasgos opresivos de una prisión.

En la novela *El Cabeza*, de Juan Carlos Martelli, publicada en 1977, es perceptible cómo, debajo de la trama de un policial de acción y aventuras cuyo escenario temático es el de varias organizaciones delictivas (en esa época aún no aparecía vulgarizada la nominación carteles) dedicadas al contrabando y tráfico en un amplio espectro -desde el más tradicional del ganado y los cereales, al más internacional de drogas pesadas y armas-, se despliega una reflexión sobre el poder. En *El Cabeza*, así como ocurría en su novela de 1973, *Los tigres de la memoria*, la escritura se desvía de los típicos rasgos del policial negro. Esto se nota particularmente en la construcción del personaje, ya que el discurso [137] está focalizado en él; este protagonista, de estirpe arltiana, que ha elegido, por una suerte de anarquismo intelectual, vivir al margen, es un híbrido de cínico y romántico.

El enigma emerge como la pregunta implícita sobre el futuro de una sociedad donde todo valor humano de solidaridad y lealtad -lazos que constituyen los nudos de la red social- tiende a desaparecer. La trama de *El Cabeza* abunda aún más que su predecesora, en las escenas de violencia, acción y sexo, la traición -nuevamente la sombra de Arlt- aparece no solamente como motivador episódico debido al interés económico, sino como una suerte de constituyente *ex nihilo* de la condición humana. El mundo de referencia: las *orga*, palabra de la jerga por *organizaciones*, conforma una red muy amplia, que concretamente involucra el mundo de la política y las

instituciones sociales del «orden», la policía y la gendarmería. Por su parte, los espacios de la ciudad son por lo general, «aguantaderos», oscuros agujeros donde esconderse y los amplios espacios rurales configuran la utopía de una vida bárbara, más afín con el deseo de regresar a los tiempos de los caudillos luchadores y violentos, que aparecen como imágenes límpidas en contraste con la abstracción de la red de poder que atraviesa la ciudad.

La compleja guerra de mafias en las que el Cabeza ocupa un lugar relevante, es también así el conflicto violento entre dos modos de vida que prefiguran cambios sociales posteriores, emergentes en la omnipresencia del mercado en los años 90, ya que se enfrentan dos modos de producción en el corazón del delito: la pequeña empresa nacional y las corporaciones internacionales, más burocráticas y también más despiadadas, lejanas a ese heroísmo peculiar que por afán romántico y deseo de libertad individual, lo ha llevado al mundo marginal.

La lucha del Cabeza está, de antemano, condenada al fracaso; prueba de ello es que, después de haber ganado la guerra gracias a su talento y creatividad estratégica, es asesinado por su segundo, el Tano, su hombre más fiel y confiable, porque a último momento se vuelca a favor de un grupo de guerrilleros a quienes está vendiendo armas y les dona el dinero, excepto la parte que le corresponde. Hay así, en la novela, un atisbo utópico: la utopía del Cabeza es el retiro, figurado en la fantasía de una isla griega donde podría retomar los únicos momentos de felicidad que conoció: una felicidad casi biológica, del dejarse vivir en una libertad absoluta que sólo responde a los imperativos de las necesidades inmediatas. Hay, también, en el panorama desolador de la sociedad, donde no hay nada que se salve, ni las instituciones, ni la política, un componente rescatable en la aparición de ese negocio final de venta de armas que se llama «operación roja». Pero, el resto es fracaso y así como el Cabeza no puede retirarse, porque nadie puede salir de la *orga*, posiblemente nadie pueda vivir en un sueño individual, al margen de las redes del poder.

José Pablo Feinmann es filósofo, periodista, ensayista y narrador. Mencionamos esta actividad diversificada, porque da cuenta de una preocupación común que atraviesa todos los modos de escritura que Feinmann ejercita, vinculados con una trayectoria de militancia política. Las novelas de Feinmann que se vinculan directamente con nuestro tema son *Últimos días de la víctima*, de 1979 y *Ni el tiro del final*, de 1981, título tomado de una letra de tango, «ni el tiro del final te va a salir», connotando al protagonista, un fracasado, un *looser*, que ha perdido todo horizonte valorativo para su vida.

El propio escritor establece, en un ensayo crítico, vínculos estrechos entre sus narraciones, así como las de otros escritores del momento, y la existencia del Estado policial [138] en el terror dictatorial, por lo que estas novelas

propician una lectura política⁽¹⁹⁸⁾. La recorrida argumental que despliega el ensayo, parte de los protagonistas de la narrativa policial clásica y de la negra, señalando sus diferencias (el detective aficionado frente a la institución policial), mientras sostiene que, en el caso de la serie argentina, no hay policías ni detectives; el clima que se genera en ellas es la réplica del Estado policial: la generalizada atmósfera de la inminencia difusa pero constante de la muerte, generadora de un estado de paranoia social.

Y, en efecto, en *Últimos días...* el enigma está fundado en la falta de claves interpretativas de la trama, ya que un asesino profesional, Mendizábal, recibe el encargo de eliminar a un tal Külpe, pero nada sabremos de los motivos ni de quién o quiénes son responsables de esta decisión; simplemente asistimos a la escena donde recibe sus instrucciones por parte del Hombre Importante, flanqueado por su lugarteniente, Peña. Que el Hombre Importante esté nominado de modo obviamente emblemático, es una marca del enigma que se vivía socialmente, la encarnación de la paranoia, por cuanto quienes manejaban a los asesinos están en el centro del poder. Interesa señalar que la lógica narrativa exhibe el trabajo de reescritura de un relato borgeano, «El muerto». Allí, era el ambicioso Benjamín Otálora, compadrito que asciende a contrabandista y que pretende sustituir a quien encarna el poder, Azevedo Bandeira, sin saber que está condenado desde el comienzo, hasta que lo comprende en el momento de su ejecución a manos del «capanga» de Bandeira. Aquí, también hay un juego de equívocos, situaciones obsesivas, con escenas de espejos invertidos: la víctima no era Külpe, sino su presunto matador, Mendizábal. No sabremos nunca por qué; así como nadie sabía, en esa época, por qué ni cómo se lo había condenado⁽¹⁹⁹⁾. En el relato borgeano, destacamos la geométrica abstracción de la ciudad; pero, si observamos la reescritura, posterior en más de treinta años, de *Últimos días...*, podremos advertir las marcas diferenciales: mientras que en *La muerte y la brújula*, la ciudad-tablero constituía una metáfora de la ironía y el rigor intelectual en la parodia del policial de enigma, aquí es una obsesiva y angustiada telaraña kafkiana que muestra los síntomas de lo siniestro freudiano. En efecto, la descripción de lo familiar, como en las pesadillas, aparece teñida de una diferencia no por sutil menos ominosa.

En la década de los setenta, aparece la primera novela policial de Juan Martini, *El agua en los pulmones* (1973), seguida, al año siguiente, de *Los asesinos las prefieren rubias*, texto éste último, donde la remisión intertextual al cine es determinante y donde la escritura trabaja parodiando las estrategias discursivas características del policial negro, provocando un efecto de «distancia» en la mirada, que intensifica la ficcionalidad de la trama y los personajes, a la vez que hibrida el humor, la parodia de los estereotipos del cine y un clima donde se preanuncia la atmósfera exasperadamente paranoica de sus novelas posteriores. [139]

Cuando el escritor se traslada a Barcelona, en 1975, dirige la serie Novela Negra de la colección Libro Amigo de editorial Bruguera, donde aparecerá su novela premiada, *El cerco*, en 1977, aunque estaba ya escrita antes del exilio. Las estrategias del discurso cruzan las modalidades de la escueta escritura «blanca», propia del policial duro, con la mirada distante, de cámara fotográfica, que alternativamente enfoca escenas y objetos con técnica objetivista. A la pregunta de qué se narra, podría responderse: el miedo. El señor Stein, hombre rico y poderoso, vinculado al poder político (aunque, ¿cuál era éste, verdaderamente, en la Argentina de la Triple A, y de los atentados constantes?) tiene todos los resortes de seguridad imaginables. Sin embargo, «ellos» (¿quiénes?) están allí: en su casa, en su oficina, en su intimidad, como se ve por la foto que le han tomado mientras se afeitaba. El cerco se va estrechando hasta que, al final, el señor Stein se sienta a esperar la muerte. La cerrazón de los espacios, aún cuando las escenas transcurran en exteriores, es notable: por ejemplo, el señor Stein viaja en su auto, pero rodeado de custodias, detrás de vidrios oscuros. La mansión en que vive, su oficina y otros interiores son lujosísimos, pero desolados. La calle, la ciudad, es un espacio peligroso e ignoto, donde reinan «ellos», y el cerco consiste en un progresivo incremento de una paradójica clausura: la invasión, por parte de ese exterior incognoscible hacia el adentro; hacia la casa, la familia y la intimidad del cercado. Así, el mismo título es una ominosa parábola del enigma de un momento histórico en que se podía morir por cualquier causa, y de una sociedad signada por la paranoia.

Este trayecto de lecturas ha sido demasiado breve, aún así aspiramos a que haya dejado ver cómo en la narrativa de enigma, más allá de los marcos genéricos, la ciudad-isla también metaforiza el espacio social: lo abierto está también cerrado, si hay utopía, como en una de las novelas que consideramos, *El cabeza*, se instala sólo en el espacio del sueño, del delirio y de la muerte. [140] [141]

△▽

La ciudad imposible: Ciudad de México

Ana Belén Caravaca Hernández

Universitat de València

Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.

-¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente?

Pregunta Kublai Kan.

*-El puente no está sostenido por esta piedra o aquella
-responde Marco-, sino por la línea del arco que ellas
forman.*

*-¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me
importa es el arco. Polo responde: -Sin piedras no hay
arco.*

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

La ciudad, amalgama de piedra, lugar privado de lugares, es el espacio de la emergencia y de la desaparición, de presencias veladas y desveladas a un tiempo, lugar que incorpora lo visible y lo invisible a golpes; mirar de soslayo la ciudad es como acceder a un orden invisible, a un atlas inmaterial que desvelara la silueta de esas ciudades que aún no tienen forma ni nombre. La materialidad de la ciudad esconde un ritmo de lo secreto, una línea de flotación de lo imaginario.

Tenochtitlan, la Gran Tenochtitlan⁽²⁰⁰⁾, la ciudad de los palacios es la ausencia posible sobre la que vive México D. F., la ciudad tentacular y mutante, un inmenso cuerpo múltiple, que paradójicamente integra el desierto⁽²⁰¹⁾. Polis frente a megalópolis⁽²⁰²⁾, la ruina permanente [142] armada sobre las ruinas arcaicas (y desarmadas), sobre la destrucción de un imperio. Convocar a la Ciudad de México, doblemente emergente por lo que exhibe de su «ahora», de su presente, y de su pasado, es contar el lugar de la transcripción de un ruina, de una ciudad que obscenamente niega sus fronteras⁽²⁰³⁾, desde siempre, desde el origen, vinculadas a la violencia y al desastre.

Llanto. Novelas imposibles de la mexicana Carmen Boullosa y *El desfile del amor* de Sergio Pitol umbilican el cuerpo, en escena, en circulación permanente en el desastre, y sus imágenes de verdad, con la piedra, con la ciudad. Si la ciudad es la estructura anatómica de la arquitectura del ser hombre⁽²⁰⁴⁾, el lugar donde el sujeto se manifiesta como tal, entonces la cuestión nuclear sobre la ciudad tiene que ver con la interrogación sobre el sujeto. ¿Cuál es el espacio simbólico del sujeto, sujeto piedra o sujeto agua, como miniaturas y emblemas de la ciudad? Ésta será la cuestión que trataremos a continuación.

Llanto. Novelas imposibles cifra un sujeto que viola la discontinuidad temporal: Moctezuma, o como se le quiera nominar, el último de los «Tlatoani» mexicas, renace en la Ciudad de México de fin de siglo. Violencia en el tiempo del sujeto, pero especialmente en el espacio: «¿Dónde estamos, qué ciudad, Sevilla? pregunta el tlatoani»⁽²⁰⁵⁾. La resistencia al lugar es la topografía del sujeto: las mujeres que encuentran al Moctezuma recién parido en el D. F. lo pasean por los inciertos confines de la megalópolis y en sus ojos emerge el asombro, que lo obliga a reconstruir su horizonte de decir y de

pensar. El texto puntúa, de este modo, cómo la Tenochtitlan mítica y la Ciudad de México tecnológica diseñan sujetos dispares. Sin embargo, este novelar imposible apunta un dato más: la desterritorialización de Moctezuma implica, como la de cualquier ciudadano, la vivencia de un exilio absoluto⁽²⁰⁶⁾, pero, como veremos, transformador: el cuerpo de Moctezuma, el único cuerpo armado en la ciudad, la transparente, se sitúa más allá de las imágenes y los cuerpos que ésta irradia.

Novela bizarra, las diversas voces fragmentarias y resistentes que la escriben plantean el decir del mito frente a su negación. Y es la ciudad, su nombre, la que deviene el objeto mítico: Tenochtitlan, la primitiva ciudad, la borrada, es el lugar de la fusión del sujeto y de la ley, del yo nominado y de la ciudad borrada: «Él (Moctezuma) *es* la Gran Tenochtitlan» se nos dice en el texto. El sujeto es el yo sagrado y nada tiene que ver con el yo geométrico, espacial, de la megalópolis. Moctezuma es la patria, el recinto sagrado, [143] el que inventa a los otros y su Orden: «a ti te rendimos tributo porque a ti debemos el orden que nos protege; una sola palabra tuya coloca las partes de nuestros cuerpos confusos en su lugar y dejamos de rodar por la colina. No podemos inventarnos sin ti, y las paredes de nuestras casas se desploman como si fueran arena y nuestros pechos se deshacen como si fueran de arena y nosotros mismos somos barridos» (pág. 93), dice otra voz de *Llanto*.

El ordenador de la polis es el que incorpora, el que construye su cuerpo con los cuerpos y las imágenes de los otros, de sus hijos. Identidad teleológica la suya: ser el nombre que se coloca por encima de la discontinuidad entre los cuerpos y los objetos, ser sujeto y ser ciudad. Mientras se puede ser sujeto, se puede ser ciudad.

En realidad, esta voz, coaguladora de las que confinan sus límites identitarios en Moctezuma es el discurso permanente del objeto: el discurso de la dependencia: «Persona se disolvió. Cosa no se disolvió: cosa necesitó del mundo, como un perro faldero se agarró a quienes las miraban. Así son siempre las cosas: dependientes, aferradas, los animales domésticos del universo que no pueden subsistir sin casa y comida puestas sin su esfuerzo» (pág. 109). Lo que plantea este discurso mítico es la posibilidad de un sujeto garante, ordenador y fundador del resto de discursos, vinculantes con el objeto.

Pero Moctezuma, el imprescindible para el mantenimiento de la cosmogonía a la que sustentaba y de la que formaba parte ha muerto: «Tenochtitlan ha muerto y su memoria es confusa»: el ser-Hombre («porque él no es un 'indio', un mexica, no tiene raza ni patria. Él es un hombre que mira el fin del Hombre», pág. 39) y el ser-ciudad se han borrado y su escritura es imposible, como puntúa, desde el título *Llanto. Novelas imposibles*.

Sintetizando, diríamos que el tlatoani mexicana es el cuerpo ceremonial que asume el rito de unificar la fragmentariedad de los individuos y objetos que están, desde y para siempre, tras de sí. Es el ser que libera a los otros de mirarse en el espejo de sí mismos, el regidor de la polis⁽²⁰⁷⁾.

Sin embargo, Moctezuma, reverso de la biografía del escritor que a modo de epitafio nos cuenta Blanchot («murió, vivió, murió»), nace («Si nacer es eso, retornar», pág. 13), como ya hemos dicho, lo pare la misma tierra a la que una vez él le dio nombre y le dio ser: «Moctezuma había llegado, había aparecido en el Parque Hundido, ahí estaba de vuelta el Tlatoani de cuerpo entero» (pág. 35).

Recién parido en la megalópolis es un *figura de museo*, un cuerpo decorativo, que convierte en débiles parodias a los indios disfrazados de mito que danzan en las plazas de las ciudades mexicanas. El yo-ley, el imprescindible, ocupa en un jardín de la Ciudad de México un lugar museico: en el paisaje urbano, constituido por imágenes intertextuales⁽²⁰⁸⁾, el Tlatoani parece uno más de los elementos disímiles que se mezclan y configuran la ciudad («¿a quién vieron, si por ahí corrían tantas imágenes?», pág. 47). Y es esa transformación en imagen para la estructura urbana, «acostado en el pasto cortado a ras del piso», lo que lo vuelve no definible, ejerciendo de parangón con la propia escritura, violenta a expensas de su fuerza parceladora. [144]

Y es este tránsito el que marca el texto: el sujeto-uno, indivisible, retorna en la megalópolis, marcada por el destino de la numerosidad, en el círculo múltiple desprovisto de centro, «de la ciudad jamás habitada en la tierra a donde ahora está la ciudad más poblada de la historia de la tierra...», nace como objeto, destino de las miradas. Su cuerpo y sus atributos de Tlatoani son lo mismo, están, aparentemente, indiferenciados.

«No tengo cuerpo, sino síntomas»: es el lema que vincula a las tres mujeres que se encuentran con Moctezuma en el Parque Hundido. Y así, sin cuerpo garante, adhiriéndose su identidad a cualquier lugar del paisaje urbano, es como descubren las tres amigas, el Gran Descubrimiento, a Moctezuma tirado en la tierra, con el cuerpo deshecho, pero con sus atributos de emperador. Sobre lo que incide esta asunción de la ausencia del cuerpo, como límite seguro y diferenciador del espacio, es cómo desde ella dibuja el texto la identidad de los sujetos urbanos.

La textualidad bascula, señalando la oscilación entre el cuerpo nuevo, objetual, y los urbanos, fragmentados y confusos. La paradoja que plantea *Llanto* es cómo ese cuerpo recién venido, que es visto como un objeto de *boudoir*, en principio, es el único capaz de *in-corporar*, frente a los sujetos urbanos, que respecto de él devienen incorporados: «lo vi y me olvidé de mí», dice Laura, la mujer que lo inicia en los ritos metropolitanos, la madre nutricia

y la amante, su propio reverso. Laura recompondrá su lenguaje arcaico y su cuerpo destruido, pero tomará cuerpo sólido en el contacto con Moctezuma.

Lo que nos interesa realzar es la transformación en el sujeto sin tiempo: él como los yoes habitantes de la Ciudad de México, se disuelve, se anega en llanto: «Sin nombrar nada, él miró: sus pupilas se habían vuelto huecos de la impresión. Si alguien lo hubiera mirado a los ojos, no hubiera podido comprender tanta sorpresa atónita de golpe, el hoyo que había formado en la mirada el asombro. Él no pudo contenerse y estalló en llanto» (pág. 53): podía, desde un yo homogéneo, inventar a sus súbditos, pero se inventó el llanto para no ver lo que tenía delante, se licuaba para no tener que inventar su referente, su ciudad: México y no Tenochtitlan. El movimiento entre la polis y la megalópolis se hace un camino de ida y vuelta: el «ahora» de ésta es como un desgarró de la inmóvil polis, del sujeto ordenado. Pero, al mismo tiempo, el sujeto que ha tenido que desenterrar su yo, se licua ante el espectáculo indigerible de la ciudad expandida. Sobre la ciudad borrada un yo de agua, de llanto. En Tenochtitlan fue el yo de piedra, el cimiento del cielo: «la palabra de Moctezuma es dicha para poner el orden en los cimientos del cielo [...] la ciudad, que es, sí, el cimiento del cielo» (pág. 26).

Sin embargo, los sujetos de la ciudad, escindidos, los sujetos imágenes puras, que viven desconociendo la línea de flotación invisible de su ciudad, toman cuerpo, como ancestralmente lo hicieron los súbditos de Tenochtitlan en Moctezuma. Esta incorporación se evidencia especialmente en Laura; ella arrastra en su vida un cuerpo lastrante. Sin embargo, fundida con él, alcanzará cuerpo total y, paradójicamente, se disolverá: «todo sin memoria, sin ciudad... sin piedra».

En este trabajo sobre *Llanto* nos hemos centrado exclusivamente en la articulación de las relaciones sujeto-ciudad, convertidas en imposibles desde el texto. Sin embargo, decir el espacio convoca, en realidad, al texto imposible: violencia en la Historia, cúmulo ahora de imágenes escindidas, la novela, repetición compulsivo-denegadora, y el cuerpo, una extensión más del paisaje urbano. Si Moctezuma es un arrancado, un sujeto violentado en la megalópolis, también lo son las *Novelas imposibles*, textos-vozes parceladores e inestables (no-fijos). [145]

El desfile del amor de Sergio Pitol

El problema del sujeto en la urbe, constantemente apuntado en *Llanto*, es nuclear en *El desfile del amor*⁽²⁰⁹⁾.

Ciudad de México: un historiador, Miguel del Solar, pretende desvelar la autoría de un crimen cometido años atrás, intentando ajustar sujeto y acción, como si de un devenir se tratara. La fábula pseudodetectivesca toma forma alrededor de *Minerva*, la antigua casa común, tanto al historiador como al resto de sujetos implicados. Soslayaremos el cincelado de la trama y los hilos conductores de la misteriosa historia que se nos cuenta.

En la trama el relieve lo asume la casa, Minerva, el lugar donde se busca un sentido, donde se diseñan sujetos confusos, que coagulan el destino de la ciudad: lo numeroso. El edificio es el microcosmos que puntúa a la ciudad y sus metamorfosis y metástasis, su origen primigenio: «Aquel edificio de muros gangrenados, el Minerva, no era ni la sombra del que había conocido. Le faltaba pintura, carecía de dignidad; su excentricidad se mezclaba con la miseria, categorías que jamás juntas funcionan bien» (pág. 26). La casa es, entonces, el universo proyectivo de la ruina de la ciudad, objeto especular del propio sujeto. Si, como plantea Giuseppe Zarone, el hombre es un «ser para habitar», entonces el sujeto no puede escapar de su cuerpo geométrico y topográfico.

Sin embargo, ¿qué sucede con el espacio de la casa, si éste es ya la miniatura, la pantalla del afuera, la ciudad (la pantalla de la pantalla)? Minerva es la expresión de la ruptura entre lo privado y lo público, de la constatación de que no existe ya un afuera para el sujeto: carcomida su ciudad, su casa, él mismo. La indiferenciación, la confusión ha tomado cuerpo. De alguna manera, es el reverso de la identidad Moctezuma-Tenochtitlan que planteábamos anteriormente: Él es la Gran Tenochtitlan. Nadie es Ciudad de México.

La reflexión que en torno a esta cuestión plantea la novela parte de la búsqueda de un sentido: el «sentido» es un índice espacial que se confunde con el edificio Minerva. Espacio y sentido son el magma del texto: el diseño de ambos apunta al mismo lugar. La casa es, fundamentalmente, el lugar que funciona como principio y fin del habitar, la condición misma de la ciudad. Sentido es, por esto, y como el sujeto, siempre espacialidad, orden geométrico que delimita una trama de relaciones. Por tanto, es en Minerva donde se desestabiliza, al unísono, la identidad y el sentido, negando la continuidad entre los individuos, sus espacios y sus conductas. Frente a la ciudad ordenada por un demiurgo, espacio de sentidos continuos, la que en la miniatura de un viejo edificio plantea la fragmentariedad, la discontinuidad del ser y del sentido.

La homogeneidad del espacio sucumbe a la fragmentariedad, a la multiplicidad de posibles. Por ello, los testimonios de los sujetos investigados por el historiador no son más que la suma de discursos que se niegan, apuntalados por la amnesia. El orden de lo privado pertenece, ahora, a un

discurso de la negación, producido por un sujeto resistente. La ciudad, lugar ahora sin lugares, ya no permite la ocultación inmanente, es un haz continuo de imágenes en superficie, que instituye sujetos licuantes. Frente al sujeto objetuado que implora a Moctezuma que lo inventara, que le diera cuerpo, los yoes negadores, que poseen dominio sobre su decir: el historiador, la autoridad que pregunta a los antiguos habitantes de Minerva sobre el asesinato, obtiene como respuesta constante [146] la celebración de la fábula, un discurso resistente a la autoridad. Ese dominio sobre el decir implica la presencia del simulacro: todos se resisten mintiendo: Eduviges Briones, Delfina Uribe, Emina Werfel y Balmorán, testigos del asesinato, convierten sus discursos en «novelas imposibles», en trazos discontinuos: «Un elemento de artificialidad desmedida hacía intolerables sus monólogos» (pág. 116).

El sentido es índice del paisaje urbano, porque al igual que la ciudad, se reenvía⁽²¹⁰⁾ constantemente, siempre hay una ulterior diferencia, la clausura, el límite se vuelve siempre insostenible. La apertura, la caída de la noción de frontera, es el marcador del lugar.

Sin embargo, en la novela se da un paso más: el planteamiento de la ciudad como estructura únicamente cosificada, sin armonía invisible, origina sujetos cosificados, retazos de los espacios muertos: «¿Conoce su casa en San Ángel? Una especie de mausoleo. Espacios gélidos a tono con el fiambre en que se ha convertido. Había allí cuatro o cinco personas que olían igual que ella, a cadaverina» (pág. 126): es el sujeto-cosa, el sujeto muerto. La identidad no deja lugar a dudas: «Soy de palo. No sé, no veo, no oigo» (pág. 121). Si la novela se escribe como un drama clásico, elevando el disfraz a la categoría de identidad, resulta que paradójicamente lo que plantea en último extremo es la remitencia identitaria entre sujeto y objeto, entre hombre y ciudad. Va más allá de la suplantación de personalidades, de nombres falsos y biografías ficticias que exhibe. No sólo se muestra la máscara, sino que se la objetualiza.

En síntesis, Minerva es el síntoma de la ciudad: en sus cascotes intenta Del Solar leer las huellas de lo inmóvil en la casa, el fondo arquetípico de la vida, la escritura elemental del sentido atada a las piedras de un edificio desgastado por el tiempo. Las piedras de Minerva sobrepasan la imagen de la muerte (del asesinato en torno al que gira toda la trama de la novela), perpetuando la imposibilidad del sentido, que es la del espacio y que se reenvía constantemente. La casa, como índice de sujetos posibles, es la negadora de la posibilidad de los sujetos significantes y los significados. Al sujeto topográfico le supera el mismo topos.

El yo de la ciudad, a partir de la mirada sobre *Llanto* y *El desfile del amor* se exhibe como despojado: a la ciudad ruinoso un yo de ruina y de amnesia. [147]

Carrió de la Vandera pregunta por San Borondón

Belén Castro Morales

Universidad de La Laguna

*Es ídolo del vulgo el error hereditario.
Cualquiera que pretende derribarle incurre, sobre el
odio público, la nota del sacrílego.*

B. J. Feijoo

El Lazarillo de Ciegos Caminantes (1775?), de Alonso Carrió de la Vandera, libro representativo de la prosa escrita en América en el siglo XVIII, contiene las averiguaciones infructuosas del narrador acerca de la «vagante isla de San Borondón». Los materiales provisionales de este trabajo contienen las primeras respuestas a otro interrogante: ¿Por qué Carrió de la Vandera pregunta por San Borondón?

Antes conviene recordar las circunstancias en que semejante pregunta aparece formulada por este asturiano (Gijón, 1715?-Lima, 1783), residente en América desde los veinte años, primero como comerciante y luego, tras un ventajoso matrimonio en Perú, como funcionario y militar. Al decretarse la expulsión de los jesuitas de las tierras americanas en 1767, Alonso Carrió se ofrece voluntario para conducir a los del Virreinato del Perú a su exilio europeo. El viaje aludido al principio de *El Lazarillo...* es el de su regreso a América en 1771 tras cumplir aquella misión, aunque ahora vuelve con un reciente nombramiento de segundo comisionado para el arreglo de correos y ajuste de postas entre Montevideo y Lima: trayecto que «el Visitador» recorrió en parte con su amanuense «Concolorcorvo» y que constituye el itinerario de dos años de viaje descrito a lo largo de su obra.

Es evidente que *El lazarillo...* excede en mucho su modesto propósito de servir de guía de viajes a traficantes de mulas y funcionarios de correos. Del mismo modo que su escritura realiza la extraña hibridación de tradiciones escriturales que ha señalado Enrique [148] Pupo-Walker (relación virreinal, libros de viajes, etc.), los contenidos que se presentan al lector abarcan los más variados asuntos y nos sitúan ante un momento crucial de la cultura y las ideas en el mundo hispánico, cuando se acrecienta la crisis colonial y el saber se racionaliza por las nuevas luces del pensamiento ilustrado, en la época de Carlos III. «Todos concurrimos a la incertidumbre de la historia»⁽²¹¹⁾, escribe

Carrió, lector de Feijoo; y tal vez por ello se aplica a desentrañar oscuridades y misterios, siendo la luz de la razón, o al menos una nueva forma de mirada (moderna, curiosa) el verdadero Lazarillo de su itinerario por las heterogéneas realidades de Ultramar. Ese nuevo ejercicio de la mirada implica la interrogación crítica sobre las cuestiones más dispares. Por eso, a continuación del exordio (Primera Parte, Capítulo I), tras narrar la navegación desde La Coruña hasta la costa uruguaya, y antes de desembarcar, el Visitador relata lo siguiente:

Al amanecer del siguiente día, y mientras se preparaba la lancha, me despedí de los oficiales y equipage con alegre pena y en particular del salado contra-maestre, a quien llamé aparte y pregunté confidencialmente y baxo de palabra de honor, me diese su dictamen sobre la vagante isla de San Borondón. Se ratificó en lo que me dixo, cuando nos calmó el viento entre las islas de Tenerife, Gomera, Palma y Fierro: esto es, que en ningún tiempo se veía la isla en cuestión, sino en el de vendimia, aunque subiesen sus paysanos sobre el pico de Tenerife; le volví a suplicar me dijese lo que sabía sobre el asunto de llamar a aquella fantástica isla de *San Borondón*, y me respondió con prontitud que no había visto el nombre de tal santo en el calendario español, ni conocía isleño alguno con tal nombre, ni tampoco a ninguno de los extranjeros con quienes había navegado, y que, desde luego, se persuadía que aquel nombre era una borondanga, o morondanga, como la que dijo Dimas a Gestas.⁽²¹²⁾

Como puede deducirse, el interés de Carrió se bifurca hacia dos campos cognoscitivos: el histórico-geográfico y el filológico; es decir, le inquieta tanto la existencia de la isla como el enigma de su designación. Por razones de espacio no trataremos aquí el problema de los nombres y sus consecuencias en la toponimia y onomástica europeas y americanas⁽²¹³⁾, sino lo relativo a la leyenda de la isla para ofrecer algunas hipótesis sobre las causas del interés de Carrió. [149]

Y bien, aunque efectivamente estemos ante la «borondanga» de una leyenda, el caso de San Borondón -la supuesta isla fruto de un espejismo- tiene importantes implicaciones en la historia de las ideas y de la religión, en la tradición cultural de Canarias, y en campos más empíricos como la cosmografía, la cartografía y la historia de los descubrimientos. Tengamos en cuenta, como ejemplo, la presencia de la isla en portulanos y mapas europeos desde el siglo XIII hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando todavía en el *Plan de las Afortunadas Yslas del Reino de Canarias*, (anónimo c. 1765) figura la isla de San Borondón en el extremo occidental del archipiélago, equidistante de La Palma y el Hierro⁽²¹⁴⁾.

La leyenda de la isla de San Borondón, fuertemente sincretizadora y ecléctica, circula desde el medievo enraizada a viejos mitos insulares clásicos y medievales, pero su complicada trama cultural, así como su denominación, tiene como referente más próximo los textos legendarios sobre San Brandán de Clonfert (480-576), el monje-navegante irlandés que recorrió el Atlántico en busca de la afortunada Isla de los Santos. Lo cierto es que la *Vita* y la *Nauigatio Sancti Brendani* son igualmente híbridas, pues recogen

tradiciones clásicas, griegas y latinas (las Hespérides, *Fortunatae Insulae*, Atlántida o *Perdita*); celtas y druídicas (el tipo de narración denominado *Imrama*, relato de navegaciones en busca de islas bienaventuradas y paradisíacas donde reposan los muertos, o el mito de Brazi); leyendas del occidente cristiano (el Paraíso Terrenal y la Isla del Infierno); creencias geográficas occidentales medievales, como la Isla Antilia o la de las Siete Ciudades; y otras orientales (bien árabes, como el relato de los viajes de Sindbad, en *Las mil y una noches*; o persas, como el *Avesta*). Últimamente Fremiot Hernández ha demostrado la importancia de un texto alejandrino de la época helenística divulgado por los Padres de la Iglesia y recibido en Irlanda a través de sus versiones latinas, el *Physiologus*, nexo entre las tradiciones persas y la *Nauigatio*⁽²¹⁵⁾.

Muchas de estas tradiciones, junto a otras portuguesas como las de la isla *Non Trubada* o *Ilha Nova*, seguirán actuando y entrecruzándose como sustrato en ese precipitado mítico que es la isla de San Borondón, cada vez más desplazada hacia América.

Como dice Fernando Ainsa a propósito de la escritura fundacional de Colón, lo maravilloso siempre se va aplazando en una fuga hacia adelante. Y recordemos que Colón, conocedor de estas noticias sobre un territorio insular esquivo, aludido luego en el Tratado de Alcaçovas-Toledo (1479-1480) como una isla de Canarias «por ganar»⁽²¹⁶⁾, encontró en ella un poderoso móvil para su exploración atlántica en busca de las Indias. Tal vez [150] por eso la isla a que llega el Almirante en el cuarto viaje reúne ecos de Sindbad y de San Borondón⁽²¹⁷⁾.

«Halucinados» y «linzes»: la polémica sobre San Borondón en el siglo XVIII

La enmarañada historia inicial de la isla (designaciones, tradiciones confluyentes, expediciones, representaciones cartográficas, etc.) está bien documentada, pero los textos divulgativos hacen poco énfasis en el estado de la cuestión hacia 1721, cuando el testimonio insistente de múltiples avistamientos de la isla da lugar a la última expedición oficial⁽²¹⁸⁾ y a una curiosa polémica protagonizada por distintos clérigos: desde la Península, el benedictino B. J. Feijoo, y desde Canarias el franciscano Manuel Fernández Sidrón, el jesuita Matías-Pedro Sánchez Bernalt y el dominico José Viera y Clavijo. Estos autores desempolvan los viejos legajos sobre la isla Encantada y, proyectando sobre ellos las luces escépticas del «examen» o las de la fe y la «experiencia», proponen interpretaciones diversas. A la historia tradicional que los contendientes rescatan y revisan, se superponen los testimonios

recientes de la aparición de la isla en el verano de 1721, los expedientes que se abrieron con las diligencias de la investigación y, tras la expedición que ordenó el gobernador y capitán general de las Canarias, D. Juan Mur y Aguerre (o Aguirre)⁽²¹⁹⁾, las nuevas encuestas que el gobernador Mur organizó en las islas del Hierro y La Palma en 1724 y 1730, porque la isla fantasma seguía apareciendo como un desafío a la razón. Hay que advertir que, frente a los escépticos, tildados por muchos de «teóricos», eran unánimes en su versión los múltiples testigos que, acreditados por pertenecer a la milicia o al clero, declaraban bajo juramento haber visto la isla.

Fuerzas adversas, como las de las viejas creencias religiosas y legendarias, chocaban con las ideas nuevas que venían a privar a los canarios de una de sus leyendas más arraigadas. Por eso, como observó el ilustrado tinerfeño Viera y Clavijo, la visión persistente de la isla da lugar a una «paradoja» de difícil resolución que expresa en los siguientes términos: [151]

Para defender la afirmativa [su existencia] se hace preciso atropellar osadamente la buena crítica, el juicio y la razón, y para sostener la negativa [su inexistencia], es necesario abandonar la tradición y la experiencia, probando a muchas personas de crédito que nunca supieron hacer buen uso de sus sentidos.⁽²²⁰⁾

Pero de poco sirvió la advertencia de los eruditos religiosos como el imaginativo dominico Vincent de Beauvois, que en el siglo XIII ya declaraba que la historia de San Brandán es «*apochrypha deliramenta*»⁽²²¹⁾; o, sobre todo, la de los jesuitas de la corriente llamada «bolandista» que, desde 1630, dirigidos por Jean Bolland, trabajaban en la recopilación de documentos y testimonios antiguos sobre la vida de los santos, con el fin de redactar unas hagiografías depuradas de adherencias legendarias o supersticiosas. Sus *Acta Sanctorum*, organizadas según el orden cronológico del santoral, se fueron publicando entre 1643 y 1770, entre polémicas, censuras e interrupciones, y sólo se reanudarían en 1837. La *Vita Sancti Brendani* fue también declarada *deliramenta apochrypha* por los bolandistas y excluida de sus hagiografías; y sólo autorizaron la editada en 1888 en Edimburgo y Londres⁽²²²⁾.

Estos textos bolandistas, considerados «modernos», compiten con otros más antiguos («mamotretos», dirá M. Sánchez), como las historias de Canarias de Abreu Galindo y de Núñez de la Peña, donde el fenómeno se atribuye a la voluntad divina; o con testimonios como el de la tripulación de Pedro Bello, el piloto portugués, que afirmó haber estado en la isla al regreso de Brasil, en 1570, encontrando pisadas de gigante, una cruz clavada en un árbol, muchos pájaros y gran cantidad de ganado⁽²²³⁾.

Y es que los polemistas del siglo XVIII, como resumió Viera y Clavijo en 1772 en su capítulo sobre San Borondón, se dividen en «tres sistemas»: el del «vulgo, supersticioso e ignorante», que atribuye a Dios o al Diablo la

inaccesibilidad de la isla; el de gente razonante que, habiéndola visto, busca explicaciones; y el de «críticos y filósofos» que niegan absolutamente su existencia fuera de nuestra imaginación (págs. 92-93). [152]

Entre estos últimos el P. Benito Feijoo fue el que inició la polémica al dedicar a San Borondón unas páginas en el Discurso Décimo del *Teatro Crítico* (Libro IV, 1730), titulado «Fábulas de las Batuecas y países imaginarios». Sabemos que fue lector de Henschenio y Papebroquio, «padres bolandistas, que en materia de actas de santos vieron (se puede decir) todo lo que hay que ver»⁽²²⁴⁾. Por eso, tras condenar a aquellos que se remiten a la tradición para fundamentar sus creencias («las tradiciones populares no han menester más origen que la ficción de un embustero o la alucinación de un mentecato», dice)⁽²²⁵⁾ y demostrar que el descubrimiento de las Batuecas fue una «mera fábula», evoca otros lugares fantásticos como la Atlántida, La Panchaya, Catay, el Paraíso Terrenal o la provincia de Ansen (Georgia) donde tras una bruma impenetrable «se oye ruido de gente, relinchos de caballos, canto de gallos». También, y esto nos interesa especialmente, cita enclaves fabulosos de América, como el gran Paititi, El Dorado, Cíbola o Las Siete Ciudades, la Ciudad de los Césares o Quivira. Así termina condenando las alucinaciones que la codicia provoca en los españoles, con un alegato de tintes lascasianos. Sobre San Borondón declara Feijoo que «es una mera ilusión» por razones que enumera con soltura: los testigos discrepan sobre las distancias en que sitúan a la isla Encantada respecto a las reales, le parece inverosímil que a esas alturas ningún navegante la haya encontrado, estima sacrílego que algunos atribuyan a milagro su aparición, y, en fin -añade- a gran distancia «cada uno ve lo que se le antoja». Por eso, la teoría moderna de que sea una nube especular, como la que provoca la visión de *La Morgana* desde Nápoles, u otro fenómeno similar visto desde Marsella, le parece más lógica.

El segundo texto de la polémica, el del franciscano D. Manuel Fernández Sidrón (o Cidrón) es una «Carta Apologética...»⁽²²⁶⁾ de 1735, escrita, según Benito Ruano, con la única finalidad de rebatir a Feijoo, al que llama irónicamente «linze», «raio de Dios», y al que considera un peligroso especulativo, seguido en Canarias por gentes noveleras y poco amantes del estudio. Mientras Feijoo se apoya en las teorías racionalistas y científicas de la época, y en la autoridad de los bolandistas, Sidrón lo hará en Aristóteles, en la escolástica, en el delirante P. Niehrenberg y en Sor Catalina de San Mateo, la monja visionaria de Gran Canaria que murió en olor de santidad, autora de «un tratadico manuscrito» donde relata sus «viajes» en éxtasis místico a lejanos países -y entre ellos a San Borondón- poblados de seres fantásticos. [153]

Con el propósito de demostrar la existencia de San Borondón, el P. Sidrón incluye el capítulo «Isla de San Brendón Encubierta», recurriendo no sólo a

las historias tradicionales de Canarias, sino también a los encuestados tras las recientes visiones de la isla desde La Palma, Gomera y Hierro (1724) y a la experiencia propia. No en vano este franciscano era uno de los religiosos que acompañaron al obispo Dávila en una visión de la isla. Así relatará el informe del exorcismo que un fraile de la Orden de Predicadores hizo en el Hierro ante la isla endemoniada, permitiendo que, ante el crucifijo y los rezos, las nubes se apartaran y la dejaran ver. Para Sidrón, el fracaso de la expedición de 1721 se debió a la falta de objetos de fe, reliquias y exorcismos. En última instancia, piensa, «no ha llegado el tiempo determinado por Dios» para descubrirla, y atribuye a las culpas de los mismos habitantes de San Borondón el vivir condenados al aislamiento.

Pero si Feijoo está tan bien informado sobre los avatares de San Borondón (incluso tiene noticias de la última expedición oficial a la isla, la de Juan Mur y Aguerre) es porque, como explica en una nota, tiene un corresponsal (cuyo nombre omite) residente en Canarias: el P. Matías-Pedro Sánchez Bernalt, con el que cambió datos e impresiones⁽²²⁷⁾. Este jesuita granadino, rector del Colegio de la orden en La Orotava, es el autor de un manuscrito (c. 1735) que recoge la historia de su orden en Canarias, y dedica un apartado a «La Ysla de Sn. Borondon nuevamte. descubierta en las Canarias»⁽²²⁸⁾. Para argumentar sobre algunos aspectos también pidió a sus compañeros de Granada consultas «en los Bolandistas», y en particular en Henschenio. Desde el título ironiza a costa de «los patronos», «fautores» o «modernos videntes» de San Borondón, con razones muy similares a las de Feijoo, a quien considera un «sol literario». Con información más detallada, deconstruye las piezas de una quimera que «se debe condenar por fabulosa»; y su visión, cuando evoca las expediciones en busca de San Borondón, es realista: «de estos viajes no se sacó sino gasto». El desplazamiento del obispo Pedro Dávila con Sidrón y otros frailes a La Palma y El Hierro, desde donde declararon haber visto la isla, es motivo de su ironía, pues recuerda que el franciscano era muy corto de vista. Y todos los testimonios anteriores, como el del piloto portugués Pedro Bello, o el Martirologio de los agustinos que cuenta cómo San Brandán evangelizó a los guanches antes que los españoles, etc., son para él «papeles mojados», «papeles viejos» o copias apócrifas⁽²²⁹⁾. No cabe [154] duda de que ha leído todo lo disponible en Canarias sobre San Borondón, y lo descalifica todo, atribuyendo el fenómeno de las apariciones a efectos ópticos, celajes, parhelios, etc. Y, aunque no nombra al P. Fernández Sidrón, es claro que alude a él cuando impugna sus argumentos, y habla de sus «tragaderas» y talante imaginativo: «A un estropajo de nubes se le pintó su phantasía una Isla de San Borondón, ella por ella». En fin, Matías Sánchez juzga a estos «videntes» gentes «halucinadas», «inbuidos, de buena fe, de una imagen previa»: de prejuicios.

San Borondón y la Isla de Las Siete Ciudades

En los textos polémicos que hemos descrito someramente llama la atención, entre el cruzamiento de antiguos mitos clásicos y leyendas medievales cristianas que dan ser a la Isla de San Borondón, la fuerza que cobra la leyenda de las Siete Ciudades, insinuada ya en la perdida descripción del marinero portugués Pedro Bello. Tal vez, entre los autores que hemos citado, sea el franciscano Fernández Sidrón el que desarrolla y difunde más ampliamente la identificación, cuando en su «Carta Apologética...» traduce las declaraciones de unos informantes portugueses que encontró en Madeira. Se recoge así una tradición más reciente que identificaba la isla de las Siete Ciudades, Antilia, San Borondón e Ilha Nova. Las dos primeras aparecían ya identificadas en el globo de Nüremberg (1492), siendo Antilia una corrupción de Atlantis o un territorio desprendido de la Atlántida platónica, como se consideraba a las Canarias. La leyenda refiere el establecimiento en dicha isla, en el 734, de un arzobispo y seis obispos y fieles cristianos de Portugal, refugiados allí con sus ganados y bienes de la invasión musulmana a la Península Ibérica, en el año 711⁽²³⁰⁾. Según Enrique de Gandía, la leyenda pasó a América, donde se cruzó con tradiciones indígenas como la de las siete cuevas misteriosas de donde procedían las siete familias de los Nahuas, y se mantuvo vigente sólo hasta mediados del XVI⁽²³¹⁾. Sin embargo, debemos dejar consignada la persistencia de esta leyenda y su discusión en Canarias hasta bien entrado el siglo XVIII, estrechamente unida a la polémica sobre San Borondón.

Implícitamente, Feijoo ya situaba San Borondón al nivel de la versión americana de las Siete Ciudades de Cíbola, recordando ampliamente los avatares de Vázquez Coronado, «más valiente que dichoso», que sólo encontró «apenas cuatrocientos indios», desnudos y pobres, buscando ese rico lugar del que había hablado Fray Marcos de Niza. El P. Sidrón, en cambio, dedica páginas a las descripciones de las Ilhas Novas: evoca al marinero francés que contaba haber arribado a una isla de gran abundancia, donde halló navegantes de Viana que se habían quedado allí y mandaban pedir sacerdotes; a la tripulación de un barco procedente de Génova que encontró una isla con mucho ganado, obispos y gentes ricamente vestidas, regidos por leyes propias y con gran nivel de vida; [155] y a los capuchinos procedentes de Brasil que en 1638 habían sido arrojados por la tormenta a una isla donde encontraron un palacio con siete hombres viejos y pálidos. Este relato no se centra en ellos, ni se mencionan obispos, sino una corte asociada al desaparecido rey Sebastián de Portugal, que había dado lugar tras su muerte (1578) al «sebastianismo», creencia muy difundida en Portugal y Brasil que, negando que el rey hubiera muerto, esperaba su retorno.

Matías Sánchez, el cuestionador más radical de toda leyenda, se burla de la fantasía del P. Sidrón y de sus informantes, así como de otro historiador,

Pedro de Medina, que en su *Grandezas y cosas memorables de España* (1548) identificaba a Antilia y Siete Ciudades en virtud de un viejo mapa de Ptolomeo. Sobre la visión de San Borondón por el cegato franciscano, mal lazarrillo del obispo Dávila, ironiza:

Creo que su Yltma. huviera subido siquiera à darle una vista, ya que no se determinase a hacer visita à alguno de aquellos señores de las siete ciudades, obispos también, aprender la lengua de los Godos, ser testigo de aq^a felicísima Cristiandad, y hacerse Heroe en el Mundo por este descubrimto. ⁽²³²⁾

Pero tal vez la comprensión de todo este entramado mítico-legendario sólo necesite una clave de lectura que nos permita apreciar cómo la isla de San Borondón es, vista con amplia perspectiva, un lugar fluctuante entre Europa y América que recogió primero todos aquellos materiales legendarios europeos que arrastraba la marea del mito en su desplazamiento hacia el suroeste, y luego, también, aquellos otros del reflujó que traía de regreso los mitos y leyendas transformados por la experiencia americana. Y esa clave americana, no suficientemente explorada, ya fue en buena medida vislumbrada por el lúcido Viera y Clavijo, cuando escribía:

¿Parecerá absurdo creer con el autor de la *Historia General de Viajes*, que todo el vago rumor de la isla de San Borondón, Antilla o de las siete ciudades, nació en el siglo XV, cuando empezaron a esparcirse los anuncios y primeras conjeturas de la historia de la América? (pág. 107).

Y tras referirse a los fracasados buscadores de esta isla concluía diciendo: «El tiempo sacrificaba todos estos a la fortuna de Cristóbal Colón» (pág. 109). Si bien esta conjetura puede parecer inexacta y exagerada, dado que las noticias sobre la isla de San Brandán se remontan al siglo XI y su identificación con las Canarias se produce en el XIII ⁽²³³⁾, también es cierto que la proliferación de avistamientos y las expediciones se producen a partir del siglo XV. Es posible añadir que en el XVIII, cuando la exploración de América desalojaba la posibilidad de cualquier enclave mítico, San Borondón, vista entre brumas y celajes, funcionaba aún como isla utópica: como un anacrónico reducto donde, exiliadas por la razón y la experiencia empírica del espacio, se refugiaban y fundían viejas leyendas que aunaban mística y riqueza. [156]

Y así terminamos volviendo a Carrió y retomando su interrogante. ¿Por qué pregunta reiteradamente, con tanta reserva, «confidencialmente y bajo palabra de honor» por San Borondón? Esa fórmula era la que se imponía a cada uno de los declarantes que comparecían a testificar sobre la isla, según consta en los distintos expedientes, de modo que, tal vez, el recién nombrado Visitador ensayaba el papel de encuestador de testigos con el «salado contra-maestre».

Pero tal vez debamos regresar a los bolandistas y añadir un dato significativo: sus *Acta Sanctorum*, tan polémicas por la revisión de la hagiografía que proponían, fueron prohibidas tras fuertes presiones en 1770, tras haber sido denunciados sus autores a Roma y a la Inquisición española en 1683. En el Índice de libros prohibidos se incluyen entonces los tomos correspondientes a Marzo, Abril y Mayo (recordemos que la *dissertatio* sobre San Brandán pertenece al 16 de mayo). Además, un bolandista del siglo XVIII, Cuyper (o Cuperus), que trabajaba en España, fue reo de la Inquisición. Recordemos también que estas investigaciones bolandistas sobre las vidas de los santos fueron determinantes en la orden de expulsión y destierro de los jesuitas que firmó Carlos III, culminando así una persecución que ya había promovido desde el siglo XVII el obispo de Puebla⁽²³⁴⁾.

Evoquemos al viajero Carrió de la Vandera, oficialmente poco amigo de la Compañía de Jesús⁽²³⁵⁾, pero seguidor de Feijoo, conduciendo en 1767 a los jesuitas expulsados de América en el barco de guerra *El Peruano*. Los días de navegación por el Atlántico y el paso por las Islas Canarias tuvieron que suscitar la conversación sobre un tema entonces candente, en el que los jesuitas tenían buena parte como participantes en la polémica; y volvamos a su «Extracto del viaje...» redactado al regresar a América, cuando el Visitador anota haber «descubierto» dos islotes que no suelen aparecer en los mapas⁽²³⁶⁾. ¿Aspiraba a descubrir también San Borondón? No parecerá *deliramenta* imaginar que Carrió tenía noticias sobre los bolandistas y los sucesos recientes sobre San Borondón, y que estaba sensibilizado sobre la cuestión. Por lo tanto, la pregunta de Carrió sobre «la vagante isla», debe contextualizarse en el clima polémico descrito y, en particular, en el enigma que los denostados jesuitas intentaban desvelar esclareciendo viejas creencias. Entonces la pregunta *sub sigillo secreti* encubriría su curiosidad sobre un tema de resonancias supersticiosas para los «críticos», y heterodoxas para la mentalidad oficial. Y el dilema del Visitador radicaba, tal vez, en participar de ambas posiciones: de la ilustrada, por su formación y lecturas «modernas»; y de la oficial, por su cargo en la Administración española. [157]

Su curiosidad se enmarca en ese momento crucial de la historia de las ideas, cuando los «filósofos» del XVIII coinciden en denunciar las «licencias poéticas», el «teatro» o la «poesía» que contiene el saber tradicional. Pero, como hemos podido observar a través de los materiales de la polémica sobre San Borondón, en el siglo ilustrado lucha por persistir el mito en la mente de «vulgo» y «doctos», mientras una minoría juzgada heterodoxa lucha por la desmitificación. Por eso Viera y Clavijo declara que «la isla de San Borondón encantada vale más para nuestro vulgo que diez San Borondones descubiertas» (pág. 93). Y es que, como sus predecesores Feijoo y Matías Sánchez, Viera -no sin cierto desgarró- antepone a la ilusión literaria y supersticiosa, la lección dignificante del desengaño.

Tal vez la pregunta de Carrió sea, más allá de la curiosidad y la polémica, el símbolo de un enigma hermenéutico ante la ciencia y la «incertidumbre de la historia» por un lado, y la «fábula» y la penumbra mítico-poética de la «borondanga» por otro: dos caminos que entonces empiezan a bifurcarse entre las polémicas y los dolores de crecimiento de la razón moderna que, como advirtió Kant, luchaba por salir de su culpable minoría de edad. [158] [159]

△▽

Tabarca: la isla de los nombres perdidos

Enrique Cerdán Tato

Dedicatoria:

A todos los piratas de Mediterráneo y de otros mares. En particular a los entrañables Dragut, Barbarroja y Sansón Napollón. También al último que dicen que fue Juan March. Y aunque no resulta entrañable me enseñó a fumar Lucky Strike, pero sin boquilla. Por eso más que un pirata me parece un chorizo.

Érase una vez una islita y ésta es su historia

En 1770, la isla Plana o isla de San Pablo o Isla Plana de San Pablo, iba a mudar, una vez más, su nombre. Era la penúltima vez.

Pero antes, parece oportuna una sustanciosa aunque sumaria incursión por los apañes de la historia y más concretamente por uno de esos episodios algo confusos y propicios a los recursos de la ficción: a mediados del siglo XVI, las galeras genovesas al mando del almirante Andrea Doria, derrotaron al corsario turco Dragut y lo hicieron prisionero. A cambio de su libertad, Dragut cedió a la República de Génova la pequeña isla de Thabarca, otorgándoles igualmente el permiso para construir torres de defensa y la facultad de comerciar con productos de Berbería (trigo, cebada, lana, aceite, cuero), exentos del pago de impuestos, según refiere Rafaele Tucci, en su obra *L'isola di Tabarca*. La familia Lomellini se comprometió a poblar el pequeño territorio insular y a explotar el rico banco coralífero.

Posteriormente, el emperador Carlos V conquistó la isla y estipuló su arrendamiento a la citada familia. Tras muchas peripecias, incentivadas por los beneficios que proporcionaba el comercio del coral, tunecinos, argelinos y

franceses se disputaron su posesión. En 1633, el corsario galo Sansón Napollón fracasa en su intento de invadirla. Finalmente, [160] los Lomellini, frente a la lentitud en atender los asuntos de Thabarca por parte de la administración española y a la manifiesta indefensión en que se encuentran, se declaran tributarios de Túnez. En 1741, los tabarquinos serán reducidos a la condición de esclavos: hombres, mujeres y niños. Poco después, Argel se apodera de la islita y de sus habitantes que continúan en cautividad.

Nos hemos referido, hasta aquí, a Thabarca: una isla imposible situada frente a la desembocadura del Uad-el-Kebir, muy cerca de la costa. Una copia del libro 1.º de Bautismos de la parroquia de Nueva Tabarca, la describe así: «Ciertamente consta que entre las muchas islas que pueblan el Mediterráneo, hay una muy pequeña llamada Tabarca, distante de tierra firme de África poco más de un tiro de piedra. Era ésta protegida y gobernada por la insigne República de Génova y habitada de inmemorial tiempo de cristianos. Fue tomada esta isla por el rey de Túnez en año mil setecientos cuarenta y uno, quedando todos cautivos bajo este rey bárbaro. Quince años y meses estuvieron estos miserables tabarquinos llorando en Túnez su cautiverio. Hasta que moviéndose guerra entre Túnez y Argel, sin dejar de ser cautivos, pasaron a serlo del argelino, de Túnez pasaron a Argel, en cuyo tránsito parieron muchas mujeres en el camino, con la mayor penalidad y trabajo. Estuvieron estos desgraciados tabarquinos bajo el yugo del argelino doce años y meses. Pero, sin embargo de haber pasado la mayor parte del pueblo a Argel, quedaron algunas familias tabarquinas en la ciudad de Túnez, por cuyas cenizas eran varias las romerías que hizo el reverendo padre fray Juan Bautista Riverola, agustino, cura del pueblo, desde Argel a Túnez y de Túnez a Argel, para visitar, asistir y consolar a su amado pueblo; y cuando más se imposibilitaba su rescate y menos pensaba en su redención, nuestro católico monarca, de eterna memoria, don Carlos III, el año de mil setecientos sesenta y nueve, los redimió con suma liberalidad y magnificencia, día de la Concepción Purísima de María Santísima, se efectuó el precio de su redención, fueron conducidos a la ciudad de Alicante, trescientos noventa y cuatro con el expresado cura. Luego que estuvieron en Alicante, se pensó en buscar un lugar proporcionado, para hacer decentes habitaciones para estas redimidas familias, y el primer ministro gobernador y presidente del Consejo, el Excmo. Conde de Aranda, influyó para con el monarca, para que la isla Plana de San Pablo fuera lugar elegido para su morada y descanso».

Hasta este punto, un fragmento documental que nos informa con una sugestiva imprecisión, acerca del destino de aquellas gentes y de la mudanza de denominación que aguardaba a esta otra isla que nos hospeda en nuestras jornadas congresuales y, sin duda, luminosas de saberes y meteorología.

Pero cronistas e historiadores locales, estudiosos e investigadores nos ofrecen versiones que, aun coincidiendo en lo fundamental, difieren en

algunos aspectos de la fuente consultada. Así Francisco Montero Pérez y Vicente Martínez Morellá se refieren a ciertas cartas que, en 1750, el mercenario fray Bernardo de Almanaya dirigió a Fernando VI, y en las que le exponía la penosa situación de aquellos tabarquinos esclavizados y la posibilidad de abrir negociaciones para su manumisión. Estas cartas que, según los referidos autores, se encontraban en la Biblioteca Nacional, no consiguió localizarlas el doctor José Luis González Arpide, profesor de Etnología en la Universidad Complutense, como así lo afirma en su obra *Los tabarquinos. Un estudio etnológico de una comunidad en vías de desaparición*. [161]

Años después, ya en el trono Carlos III, las colonizaciones de Sierra Morena, a iniciativa del Conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, propiciaron el rescate de los cautivos en los mencionados países norteafricanos. Del 14 de octubre de 1768 al 8 de diciembre del mismo año el mercedario fray Juan de la Virgen logró redimir a 309 personas. Los cronistas Montero Pérez, Martínez Morellá y Viravens y Pastor, fundamentándose en la transcripción de la matrícula de tabarquinos rescatados de Argel en 1796, coinciden en una cifra: 311. Y no en los 394 que se contemplan en el ya citado 1.º libro de Bautismos en la parroquia de Tabarca. Sin duda se trata de un error, por cuanto la mortalidad causó, de acuerdo con la citada matrícula, a 12 individuos, en el traslado de la isla tunecina a Alicante.

Una vez en la ciudad -parece que el viaje se realizó por vía marítima hasta Cartagena y de Cartagena a Alicante, en carretas- fueron alojados en el edificio del Colegio de los jesuitas, expulsados dos años antes. La llegada de los tabarquinos se fecha el 19 de marzo de 1769, y algún historiador discrepa de la tesis más generalizada, y afirma que fueron conducidos directamente a Alicante, en navíos españoles al mando de don José Díaz Veañes.

En cualquier caso, el conde de Aranda maquinó el asentamiento de los excautivos en la isla Plana de San Pablo, quien estimó la ventaja de que una población estable y convenientemente guarnecida y armada, conseguiría evitar que el enclave fuera utilizado por la piratería berberisca, como refugio y escondrijo, para realizar sus correrías por la costa.

De inmediato, se encomendó al ingeniero don Fernando Méndez, coronel de Infantería, el levantamiento de los planos de una plaza amurallada y se designó una junta para la administración de las obras, compuesta por el gobernador de Alicante, conde de Baillencourt, el contador de la misma, don Juan Antonio Aguilar y Figueroa y el mencionado ingeniero militar.

En abril de 1770, contruidos ya la mayor parte de las casas y edificios proyectados, Carlos III dispuso que pasaran a colonizar la isla los redimidos residentes en Alicante. Desde entonces la pequeña isla recibió el nombre de

Nueva Tabarca, en recuerdo de la islita (con frecuencia, península) de donde procedían.

La munificencia del rey -escribe Alejandro Ramos Folqués- concedió a estos colonos privilegios y exenciones, eximiéndoles del servicio de las armas y del pago de los impuestos directos e indirectos a que estaban sujetos los pueblos de la monarquía. Estos privilegios se abolieron en 1835, con la implantación del sistema constitucional.

«La isla quedó, pues, urbanizada, fortificado el poblado con murallas, baterías, castillo y baluartes, se hicieron casas muy cómodas para los colonos, bóvedas subterráneas para los pertrechos de guerra, cuarteles, caballerizas, una iglesia, una casa para el gobernador de la plaza, y para el Ayuntamiento, en el caso de tenerlo, que fue elevada a la categoría de ciudad, un lavadero, cisternas para recoger las aguas pluviales, un almacén para esparto, una tahona, un horno para cocer el pan y otros para la cal y el yeso, y se proyectó un varadero para sacar a tierra las redes de pesca, y con facilidad barcos, galeotas y hasta bajeles para componerlos, asegurándolos de los temporales». Y agrega el cronista Viravens: «Las tres puertas que dan entrada a Nueva Tabarca son, en verdad grandiosas se llaman: de Tierra, de Alicante o San Miguel, la que está al N.; de San Rafael, la situada al E.; y de la Trancada o de San Gabriel, la que está al O. Sobre sus dinteles se pusieron piedras con los escudos de las armas reales, y en la última una inscripción que aún se lee y dice así: «CAROLUS III HISPANIARUM REX, FECIT, EDIFICAVIT». [162]

Al este de la isla, se levantó la torre de San José, un fuerte de tres plantas, coronado con baterías a barbata, alojamiento para tropas, puente levadizo y calabozos. En 1838, se habilitó para prisión del Estado y allí estuvieron presos algunos oficiales y sacerdotes que se negaron a reconocer la legitimidad de Isabel II.

La matrícula de tabarquinos, a la que ya me he referido reiteradamente, se inventarió a instancias del conde de Aranda. Constan en ella nombre y apellidos, fecha de nacimiento y estado de los tabarquinos rescatados. Un total de 69 familias más 32 «tabarquinos sueltos que no constituyen familia».

Casi todos proceden de la Tabarca tunecina y en ella nacieron, según consta en la matrícula. Los menos son originarios de Génova, de Córcega y Túnez. Cito, por curiosidad alguno de los apellidos más frecuentes: Luchoro, Jacopino, Ruso, Capriata, Perfumo, Buzo, Montecatini, Columbo, Leoni, etc.

La nueva comunidad se dedicó mayoritariamente a la pesca no del coral, sino de especies muy abundantes, en aquel entonces, en aguas tabarquinas:

salmonete de roca, mero, dorada, sardina, congrios, atún, bonito, caballa, pez espada, tintorera, mejillón, pulpo, calamar, langosta, langostino, gamba.

Junto a los pescadores, los calafates o carpinteros de ribera, muy hábiles en la construcción de botes y pequeñas embarcaciones.

Entre las artes de pesca fijas, la almadraba para la captura del atún, el bonito y la melva, procuraba ingresos considerables para la economía cerrada de una comunidad que se abastecía básicamente de los productos marinos. Otras artes de pesca eran las llamadas de deriva, de cerco y de arrastre.

A partir del asentamiento de los tabarquinos en el nuevo emplazamiento, se observa cómo evoluciona un grupo endogámico, que, desde una perspectiva diacrónica, con un pasado histórico agitado y singular, tiende hacia la incertidumbre de su futuro. Futuro que ya, hoy, es presente. Nos encontramos -y las fuentes orales lo ratifican- ante una sociedad dispersa. Obviamos aquí la causalidad de esta dispersión, aunque la resumamos: economía en creciente precariedad, falta de servicios, contactos con el exterior, insularidad centrifugadora, posibilidades, especialmente para los jóvenes, de acceder a empleos mejor remunerados y menos rudos, abandono o indiferencia administrativa. En fin, un cúmulo de circunstancias adversas que han propiciado, particularmente a lo largo de este siglo que ya prescribe, la paulatina deserción de los descendientes de los antiguos colonos.

A lo largo del XIX, se producen algunos episodios de interés que recogemos apresuradamente: el fusilamiento de 19 sargentos carlistas, como represalia de 96 ejecutados por las tropas de Cabrera; el desembarco de hombres armados procedentes del vapor *Isabel II*, de la flota del bloqueo de Alicante, cuando la insurrección liberal de 1844; la pérdida del carácter de plaza fuerte de Nueva Tabarca, a mediados de siglo; la inauguración en 1854, de dos faros, uno de ellos escuela de torreros; el perentorio arreglo del cementerio.

Y ya en el presente, el hundimiento de algunos barcos por submarinos alemanes, en la primera guerra mundial; el embarrancamiento de otros que facilitaba a los tabarquinos un avituallamiento suplementario muy oportuno, para atemperar carencias y penurias; el rodaje o parte del mismo del filme *Manuela*, protagonizado por Elsa Martinelli, Pedro Armendáriz y Trevor Howard, de cuyo episodio fui afortunado testigo en mi condición de reportero y enviado especial de una revista de Madrid: por vez primera y ya no sé si única un automóvil circuló por estos parajes y se hizo la luz eléctrica, con los generadores [163] del carguero griego que transportó equipos, técnicos y actores; las instalaciones telefónicas, el acueducto para abastecer la isla, tras el fracaso de la planta potabilizadora en la segunda mitad de los setenta (antes, el buque cisterna que iba y venía); el tendido de los cables para

el suministro de la energía eléctrica; el decreto de 27 de agosto de 1964, por el que el general Franco declaraba conjunto histórico-artístico la isla de Tabarca; el establecimiento de la reserva marina en la misma, por orden del 14 de abril de 1983, «a fin de preservar la fauna y flora marina de la zona y servir de base de repoblación en beneficio de la riqueza ecológica de las aguas colindantes».

Y un acontecimiento de carácter literario que podría ser un remoto precedente de este congreso: la presencia en la isla de Salvador Rueda. El poeta malagueño y precursor del modernismo llegó a Tabarca, a iniciativas de Gabriel Miró y gracias a las gestiones del ingeniero Antonio Sanchis Pujalte, a quien dedicó su libro *Zumbidos de caracol* que concluyó en este espacio. En la dedicatoria afirma que el ingeniero ha convertido a Tabarca en Isla de los Poetas -otro nombre fugaz-. Y aquí, en mayo de 1908, el Centro de Escritores y Artistas, y el Ateneo Científico y Literario le organizan un homenaje que se prolonga durante dos días. Asisten, entre otros, los ya citados Gabriel Miró y Antonio Sanchis, el músico Óscar Esplá, los escritores Eduardo Irles, José Guardiola Ortiz, Julio Bernácer. El Ayuntamiento le concede a Rueda el título de Hijo Adoptivo de Alicante y acuerda «adquirir y regalar el terreno para edificarse una casa al excelso poeta».

El profesor González Arpide escribe: «Nos resulta un poco paradójico, el observar cómo una población en pleno momento de aumento demográfico y empezando a sufrir los efectos de la carestía de la vida y la falta de viviendas, sea ignorado por Alicante, quien obsequia al poeta con una, que sí llega a construirse, olvidándose del resto». Personalmente, no me sorprende: la corporación municipal que tomó el relevo hacia 1840 descubrió con estupor que Tabarca tan sólo estaba considerada como una calle más de la ciudad, pero además bajo la autoridad militar.

Tabarca: la isla de los nombres perdidos. Primero fue Plumbaria, posteriormente y según Estrabón, Plenesia o Planasia, de acuerdo con Ptolomeo, quien atribuye a los griegos focenses de Marsella este nombre. Mayans puntualiza «que esta voz no es sinónima de llana, sino de peligrosa; los romanos la denominarán Planaria -aunque un documento geográfico del siglo III, por su situación, la califica de ínsula Erroris-». Mayans advierte que en el anónimo de Rávena «se encuentran vestigios de la voz Planesia, donde se lee Sunesia o Sinnesia». El geógrafo nubiense Al Edrisi la cita como Platnasa, Plana, en árabe.

Los lemosines del siglo XII la llaman Planesa. Y hay pruebas documentales de 1418 en las que se la rebautiza isla de Santa Pola (vocablo corrompido de Santa Paula) porque debió ser dedicada al dios Apolo o a la diosa Pallas. Apolinis ínsula, como afirma el historiador Escolano o por ventura *sacrum paladis*, templo de Pallas. El cronista Viravens considerando

que Alones y Alicante eran una misma ciudad, se refiere a ella como *Alones insula*.

Santa Paula o Santa Pola, en memoria de una dama romana que navegó a Palestina y Egipto y se retiró a Belén. De San Pablo por cuanto una devota tradición el apóstol estuvo en ella. ¿Más nombres? Los hay, pero son suficientes. Cada quien va a su aire. hay mucha confusión, mucha elucubración para tan poco territorio: unos mil ochocientos metros de longitud, por cuatrocientos de latitud, en su parte más ancha. A veinte kilómetros de Alicante, y cinco de Santa Pola. [164]

En uno de los poemas que le dedicó Salvador Rueda la describe así:

Isla gentil; que siempre te deseo;
de una guitarra tienes la figura
donde se ata la larga encordadura
está la soledad de mi recreo.
Dibujada en mi espíritu te veo
igual que un instrumento de hermosura
orlado de la mar por su bravura
que te azota con rudo bamboleo.
Para vivir, qué hogar tan venturoso,
para soñar, qué sitio tan dichoso,
para escribir, que mágico retiro.
¡Quién fuera el ancho mar, guitarra mía
que retiene tu caja de armonía
como un inmenso estuche de zafiro!

(«Isla de Nueva Tabarca», 22 de julio de 1912)

Isla Plana de San Pablo, isla de Nueva Tabarca, isla de Tabarca. En una orilla del Mediterráneo: fondeadero de piratas y corsarios, en un mar de mestizaje, de aventura, de pilotos y mercaderes, de lengua franca, de mitos, de prodigios, de sugestivos embustes, de dromedarios con la mensajería del amor, de fauna fascinante como el hipopótamo de Aquiles Tacio o la jirafa de Heliodoro, o las abejas venenosas de Jámblico, o los pájaros agresivos de Hitchcock; Dragut y el capitán Kid; de las Pitiusas a las Barbados; Drake y los hermanos Barbarroja y caballeros de fortuna Horuk y Khair Eddin; Córcega y Cuba, Chipre y Jamaica; Sansón Napollón y Burt Lancaster por las jarcias del Mediterráneo al Caribe; de las Cícladas a las Bahamas, color Carpentier de lo real maravilloso. Dos mares, en una única y mágica gota. Y nosotros aquí, isla de viento Neruda y lebeche, Islas inflables, inflamables, imposibles, posibles, deslizantes, submarinas, humanas, móviles, utópicas, ancladas, varadas, pensadas, islas metafísicas, presocráticas, islas de miel y chotos, islas de ron y fabulación y robinsones y viernes, último día. Y nosotros aquí, en Tabarca, isla, en fin, para vuestro espléndido islario. Bienvenidos, amigos. [165]

Esto no es una isla, sino el reino del Verbo

Vicente Cervera Salinas

Universidad de Murcia

En noviembre de 1997 aparece la primera edición de la primera novela del escritor cubano Abilio Estévez, *Tuyo es el reino*. En Septiembre del 96 tuve la ocasión de conversar con él en La Habana a propósito de varios temas, entre los que surgió el proyecto de edición de su novela, todavía en el horizonte insular. No volví a saber más de ella hasta que tuve un ejemplar ante mí⁽²³⁷⁾. Una vez leído, me pareció oportuna una reflexión serena sobre este texto, tomando como contrapunto la referencia a lo insular, que en la novela de Estévez se revela como elemento medular, corazón, fibra y corteza, desde una pluralidad de perspectivas, dignas de atención, y que paso inmediatamente a exponer:

a) La insularidad espacial y referencial: la novela se desarrolla «en una isla».

b) La isla como paradoja: la isla es símbolo de arribo a lo paradisiaco (Tule, Ceilán, Minos, la Isla de los Bienaventurados, Itaca, etc.), pero también de claustro, de cárcel, de prisión, de infierno («La isla en peso» de Piñera, Ariadna en Naxos: todo «aislamiento»).

c) Lo insular como metáfora: el discurso, el pensamiento, el texto-isla es el tropo preferido de la postmodernidad. La metadiscursividad se yergue poderosa y protagónica. La isla discurre sobre la propia isla.

d) La isla como conciencia: bajo la cual todo el océano del inconsciente bulle y, a veces, aflora. Los continentes son remotos. Los archipiélagos, tan sólo puentes imaginarios.

e) La isla-síntesis: *Tuyo es el reino* se nos muestra como novela-broche, cierre, conclusión, donde cabe reconocer la huella del gran texto novelístico hispanoamericano [166] del siglo XX. Novela-isla como herencia hermética de los más preclaros ecos verbales que pautan un camino, una navegación de referentes literarios que se convocan en este reino, que es el reino del verbo.

En este trabajo presentaré las cinco reflexiones previas expuestas de un modo lo más cercano posible al objeto referido. Dividiré, pues, el estudio en siete secciones, plenas en su brevedad. Cada una de ellas versará sobre un motivo capital que, dentro de la novela o sobrevolándola en una apuesta hermenéutica más abarcadora, cifren los cinco conceptos antedichos y condensen la idea general que vertebrará estas páginas: una novela que, escrita en la segunda mitad de la última década del siglo, pretende fagocitar todas sus cartas de navegación, ofreciéndose como testimonio fidedigno del modo en que se afronta hoy por hoy un texto novelístico desde la condición postmoderna, y desde su «nominalista» moralidad.

Esto no es una isla

«Esto no es una isla, exclama la Condesa Descalza, sino un monstruo lleno de árboles».

Esta frase es repetida a modo de *leit-motiv* en varios momentos de la novela. El hecho de ser proferida por ese personaje, la Condesa Descalza, que representa la paranoia de la hipersensibilidad, no resta un ápice de veracidad a su pensamiento. Lucio, otro de los personajes periféricos y desarraigados que transitan la novela, medita más adelante: «Esta Isla no es una isla, es una llamarada, una sucursal del infierno, el sol, sí, y de cuando en cuando unas horitas de oscuridad para no morir de deslumbramiento». Y es que la determinación espacial es uno de los elementos configuradores del texto, como sucede en toda novela.

Los personajes de *Tuyo es el reino* habitan un doble espacio. Una Isla, siempre con mayúsculas, dentro de otra isla, cuyo plano objetivo es la isla de Cuba. Se alternan, pues, referentes reales, dentro de la geografía cubana (La Habana, el paseo del Prado, el castillo del Morro, etc.), con los otros, pertenecientes al ámbito de la ficción: los de la Isla en la isla. En ella suelen habitar los seres de ficción. Topográficamente, esta «segunda Isla» se divide en dos grandes regiones: el Más Allá y el Más Acá. Casi todos los entes habitan el Más Acá, a excepción del profesor Kingston, pues, como se nos informa, «el Más Allá es prácticamente intransitable». El deslinde, de resonancias cortazarianas, es claro exponente de una estrategia discursiva para simbolizar dos planos explícitos de la conciencia; dos planos que conviven en la radicalidad del aislamiento. Para Carl Jung, la isla es metáfora de la conciencia, que emerge solitaria y terriblemente rodeada por el océano abismal y abisal del Inconsciente. Abilio Estévez pretende ir «más allá», significando, por medio de esa subdivisión espacial, que incluso en el terreno isleño de la conciencia está presente el factor desconocido y oscuro, donde

resulta casi imposible «habitar»⁽²³⁸⁾. Ampliando [167] un paso más en esta «puesta en abismo» de lo espacial, afirma el narrador que «en su conjunto, la Isla es muchas islas». Incluso «el profesor Kingston afirma que depende de las horas, que para cada hora y para cada luz hay una Isla, una isla diferente». El impresionismo diluye los contornos de lo real.

La coordenada de espacialidad nos ofrece ya un primer anclaje interpretativo: una Isla dentro de una isla, y muchas islas en su interior. Cada personaje es, por tanto, presentado desde la categoría de «conciencia-isla». Esta naturaleza convierte sus discursos en una especie de «idiolectos», que tan sólo pueden ser unificados por la arquitectura compositiva del narrador. Pero éste mismo se terminará configurando, a su vez, como otro de los personajes, con lo cual estará fuera y dentro, simultáneamente, de cada una de las conciencias-islas, de las cuales es asimismo una de ellas: el Todo es una parte de sus Partes.

Paisaje con mitos al fondo

El modo de caracterización de los personajes debía encomendarse a sus peculiaridades discursivas, para lograr su diferenciación. Sin embargo, no es así. El «idiolecto» queda, pues, atribuido a un microcosmos de acciones, recuerdos, patologías, deseos, recurrencias y mitos, específicos de cada uno de ellos. El narrador no ha pretendido heteronimias con marcas de estilo distintivas, sino un agrupamiento de unidades psíquicas, que fundan un sistema orgánico en *ese paradójico* archipiélago de nombres que es la Isla. Existen varios denominadores comunes entre todos ellos: todos sufren algún tipo de ansiedad. Es el síndrome del isleño. La más común es meteorológica. La lluvia persistente o el sol, que calcina, son baluartes que la naturaleza crea para reforzar los espíritus insulares. Lo acuoso y lo ígneo son los elementos naturales que unifican en la separación, pues todos se sienten como castillos solitarios ante el diluvio y todos son aniquilados finalmente por el fuego.

El soporte mitológico es otro modo de comunicación entre las unidades, las mónadas cerradas que suponen cada uno de estos personajes-nombres. Una sombra los acompaña, que no hace sino acentuar su individualidad. La señorita Berta lee con afición literatura de Gabriel Miró. Ella misma remite a un personaje mironiano de *Años y leguas*. Como la literatura mironiana, es presa de una constante auto observación, que se convierte en su caso en el terror de ser espiada. Mercedes, de factura pirandelliana, se obstina por ser un personaje de novela; la Condesa Descalza, como conciencia demente y visionaria, profetiza al modo de la Sibila Casandra; el tío Rolo, propietario de la librería, ávido lector de Huysmans, hablando en sueños en francés, descubre

ser la reencarnación isleña de uno de los primeros poetas-islas: Charles Baudelaire; Casta Diva, cantando arias de *La Traviata*, remite al mito de la femineidad lunar, la Diosa Blanca y el Profesor Kingston se reconoce en los versos ingleses de Coleridge, en su viejo marinero, atormentado habitante del Más Allá. Sebastián, al fin, álder ego, personaje y voz del propio narrador, recurre al icono pictórico del santo, y es el arquetipo perfecto del niño-adolescente aprendiz del misterio.

Esta constelación de personajes quedan aparentemente unificados con la aparición de un ser extraño en la Isla: es el Herido. Pero esta aparente unidad no hará sino reforzar sus naturalezas indivisas: cada uno de ellos lo verá y aprehenderá de manera distinta, [168] cambiando su fisionomía y su expresión. Este multiperspectivismo se presenta como otro signo de su excentricidad.

El Gran Convocador

Hablar de esta novela es hablar de su composición, de su estructura, de su esqueleto. Abilio Estévez ha renunciado a la narratividad lógica y ordenada. Su proceder narrativo se ha distanciado voluntariamente de toda linealidad. No le interesa. No quiere contarnos una historia, aunque en ocasiones recurra a la exposición secuenciada de micro-historias. Por el contrario, prefiere una técnica de fusión, de entrelazamientos, donde se diluyan los comienzos y los finales, y quede cada narración suplantada, solapada por las otras. De esta manera, cada isla-conciencia está marcada por su propia división y fragmentariedad. Los pensamientos, recuerdo y acciones de cada uno de los personajes se dan paso unos a otros de una manera asociativa e instintiva que recuerda los presupuestos de la técnica literaria apuntada por los surrealistas. Un fluir continuo, lezamiano, de discursos que se vinculan por una técnica de imantación. En cada uno de ellos, además, se oscila lingüísticamente en el uso de las voces narrativas, que se deslizan caprichosamente de la tercera a la primera forma verbal.

Este procedimiento, que recuerda la teoría poética de Lezama Lima tiene otro soporte cultural en la historia de la literatura hispanoamericana. Me refiero al esquema narrativo de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. Recordemos que, en esta novela, junto a un narrador-personaje, Juan Preciado, existe una multiplicidad de voces, correspondientes a los muertos de Comala, que emiten desde un más allá, que es el más acá de su espacio escatológico: otra isla de irredentos. Como en Comala, los discursos de la Isla están alineados, yuxtapuestos sin marcas típicas, sin epígrafes o secciones, aunque en *Tuyo es el reino*, dada su extensión, se ha dividido la novela en cuatro grandes

capítulos y un Epílogo. Cada uno de ellos, a excepción del Epílogo, son una narración coral: las voces que se suceden indiscriminadamente, buscándose las unas a las otras por medio de oscuras asociaciones temáticas o simbólicas. Esa guía psíquica invisible tiene a Rulfo como precedente y el narrador-soporte de esta novela se convierte, a modo de maestro esotérico de ceremonias, en el gran convocador de recuerdos. De recuerdos que son voces.

El Libro de las Fundaciones

No ha descartado, sin embargo, Abilio Estévez otro modelo narrativo hispanoamericano ejemplar: el *topos* de las fundaciones. Si ya hemos visto cómo la novela es una suma de heterogeneidades, una miscelánea y una mixtificación, donde el relato se alía con el mito, el inconsciente particularizador junto al colectivo, no es menos cierto que cosmogonía e historia se articulan en este mosaico, que es en realidad un centón de voces.

Sebastián narra a Tingo una historia mítica «mientras caía en la Isla aquel aguacero tropical»: ese relato es la versión antillana del Diluvio Universal, con un tío Noel que vivía en «una finca llamada El Arca, entre Caimito y Guanajay». Más adelante, es la Condesa Descalza quien refiere asuntos relativos a un tiempo pretérito, mítico y épico a la vez: a su palabra se encomienda la narración del sustrato histórico de la Isla, de su sustrato psico-social: «No puede ser dichoso un país fundado con la morriña de los gallegos, con [169] la añoranza de andaluces y canarios, con la 'rauxa' y la 'angoxia', de los catalanes, no, no puede ser dichoso ningún lugar al que un negrero como Pedro Blanco trae miles de negros arrancados de sus tierras». También recapitula la Condesa los anales de su historia literaria, en una página donde circulan Zequeria, Zenea, Del Casal y Martí. La locura de la dama es cifra de una memoria colectiva que se derrite al sol o que zozobra en una balsa. Finalmente, alguien narra la fundación mítica de La Habana. En este punto, el texto recobra resonancias novelescas, el timbre de la crónica, la leyenda y la tradición: «Hace muchos, muchos años, aquí no había jardín, sino un yerbazal donde malpastaban las vacas. Decían que la tierra era mala, sin gracia, maldecida por Dios. Y en efecto, ni siquiera se lograba una sencilla mata de calabaza». Esta isla narrativa dentro de la coralidad psíquica antes referida, convierte al texto en un oasis de linealidad, una especie de «tradición peruana», en que surgen nuevos personajes y aventuras, que no volverán a circular al término de su relato. La relación de episodios que lo configura tiene como modelo imaginario a Gabriel García Márquez, ilustrado en el pasaje del nacimiento de un minotauro como fruto marital de dos hermanos.

Y para añadir nuevos elementos al conjunto, alusiones explícitas a la historia cubana. Así, la fábula de los personajes, antes del Epílogo, concluye el 31 de diciembre de 1958. Este punto del tiempo hará coincidir tres circunstancias: la objetiva e histórica (advenimiento de la revolución cubana), la ficcional (doña Juana, mientras sueña, prende fuego a su cama y con ella, a la Isla de la isla, marcando el punto final de la ficción) y la meta-ficcional (Sebastián toma el testigo definitivo de la narración y expone su conversión como creador de todas las historias de sus recuerdos, que serán la novela, oficiando como voz en este reino del verbo).

Erotismo esotérico

La pulsión erótica es audible a cada paso en la novela. Pareciera como si el reino del Eros precediera de manera necesaria al reino del Verbo, un erotismo que rezuma categórico. Se muestra de manera contumaz y explícita, aunque parezca nacido en un paraje de oscuridad. El tío Rolo, el librero del Más Acá, propietario de Eleusis, protagoniza una historia de amor y sexo de connotaciones sórdidas, como imperativo de la desinhibición. Su fascinación por el atractivo y cruel Sandokán revela una concepción del sexo turbia, macilenta y opresiva. Lo sexual es una fuerza ciega y abrasiva que no arriba a ningún puerto de alegría ni de salud psíquica. Es un inconsciente que aflora como latigazo, para soterrarse nuevamente. Se trata de otra isla perdida, cuyo personaje, solitario, bien pudiera asimilarse al del poema de José Martí, «Isla famosa», que hiciera suyo el famoso verso «Odio el mar»:

Aquí estoy, estoy solo, despedazado.

Ruge el cielo: las nubes se aglomeran,

Y aprietan, y ennegrecen, y desgajan:

Los vapores del mar la roca ciñen.

Sacra angustia y horror mis ojos comen:

¿A qué, Naturaleza embravecida, [170]

A qué la estéril soledad en torno

De quien de ansia de amor rebosa y muere?⁽²³⁹⁾

El erotismo en la novela tiene otros rostros reconocibles: el marinero que, como icono erótico, aparece y desaparece a placer, ante las miradas de veneración. También tiene otros cuerpos, aunque sean de piedra. Se trata de las estatuas de Chavito que adornan corredores del Más Acá: el Apolo de Belvedere, el Laoconte o la Victoria de Samotracia. Este signo clásico y escultural de la novela ritma con la suntuosidad escenográfica de algunas novelas de Alejo Carpentier. La escena en que Sebastián pasa su mano por el bronce de la caja contadora, ese objeto de uso común que su tacto seducido

transforma de golpe en pieza artística de Eleusis, recuerda el episodio de Solimán en Roma descubriendo las turgencias pétreas de la Venus de Cánova en *El reino de este mundo*.

Pero, sin duda alguna, la gran deuda de esta novela en su dimensión erótica y sexual la contrae con José Lezama Lima. Los episodios amorosos de *Paradiso*, como el de Farraluque en el capítulo VIII de la novela, son homenajeados en las escenas voluptuosas y procaces de *Tuyo es el reino*. La simbiosis que el gran cubano establece entre la emergencia de lo sexual y la capa esotérica del cuerpo ha sido perfectamente asimilada en esta novela: el «onfalos» es centro corporal y cósmico, hueco sagrado y misterioso. El tributo lezamiano está también presente en la sintaxis narrativa, acomodada al ritmo de Eros: una sintaxis rica en omisiones, enlaces, cadencias e *incipits*, que proporcionan un concepto nuevo de la secuenciación narrativa. Como Lezama, Abilio Estévez entreabre sus particulares «tokonomas»: agujeros o ventanas en la isla de la imaginación para viajar a través de ellas por un reino esotérico y verbal. Y para recuperar como diría proustianamente Lezama, «las luciérnagas del recuerdo»⁽²⁴⁰⁾.

Pulsiones posmodernas

Como muy bien sostiene Antonio Puente en su artículo «Las metáforas de la insularidad», «el tiempo insular se nos revela como un tiempo postmoderno. No es un tiempo lineal, progresivo, newtoniano, como el de la modernidad continental; ni siquiera es propiamente un tiempo, sino un *tempo*, de transcurrir circular, rizomático»⁽²⁴¹⁾. Esta sería una definición perfecta para plasmar el tiempo de esta novela. Un tiempo que es un *tempo* y que corresponde al de la postmodernidad.

Si como Puente señala, la isla es a lo postmoderno lo que el continente a la modernidad, *Tuyo es el reino* no sólo acepta sino que casi precisa el calificativo de «novela postmoderna». La heterogeneidad de personajes, el ensamblaje policultural sin marcas de jerarquización (en antítesis, aquí, con la modernidad carpenteriana), lo heteróclito y misceláneo, [171] la hipercitación, son algunas de sus marcas. La pluralidad de posibilidades y alternativas que con los mismos derechos tienen acceso a la representación novelesca es una realidad en este texto⁽²⁴²⁾. Un buen ejemplo de ello es el modo en que el narrador concibe momentos en la vida de sus personajes, que pudieran ser otros distintos, ofreciéndose como válidos todos ellos. El narrador sabe que está dentro de la novela y que sus personajes son ficticios, lo cual le permite modificar sus acciones y presentar varias hipótesis de sus reacciones, sin que

se anulen las unas a las otras, lo cual resultaría a todas luces imposible en una realidad no virtual.

Su entremetimiento en los hechos supone llevar hasta extremos abismales los procedimientos lúdicos cervantinos. Así, dentro de su obra, el narrador afirma: «Se hace preciso contradecir a Flaubert: no resulta saludable que el escritor deba estar en su obra como Dios ante la Creación: presente pero invisible. Para empezar, es mentira que Dios sea invisible [...]. Ahora bien, si insistimos en que Dios no está, si tenemos la desgracia de no creer que Él se muestra en cada cosa creada (salvo en los jefes de Estado, por supuesto), ¿no es su ausencia uno de los mayores motivos de desconsuelo? Luego, ¿por qué debe el escritor imitar a Dios en el que es sin lugar a dudas el peor de sus atributos, la invisibilidad? Me doy el lujo de hacer una confesión: sólo yo puedo apagar el fuego: sólo yo soy responsable de él. Mis personajes esperan desilusionados a los bomberos...».

El párrafo habla por sí solo. Más adelante, la misma voz narrativa se reconocerá como «personaje» de sí mismo, en otra «puesta en abismo» postmoderna. Y es que todo el vigor nominativo de la novela está puesto al servicio de las propias modalidades narrativas. La novela es la manera de narrar las vidas de los personajes y no sus vidas narradas. Pero ello, a su vez, es elevado a la categoría trascendente del misterio. El narrador nos cuenta que escribe como resultado de una admonición en la voz de un Maestro hecho de muchos nombres (los del gran Texto literario) y metamorfoseado en rostro de mujer: Scherezada, la gran contadora. Y así, en este caos de islas solitarias e incommunicables, de recuerdos desprendidos, de constelaciones sin centro, pretende erigirse una instancia superior: «La moralidad de las moralidades - como diría Lyotard- sería el placer estético⁽²⁴³⁾. El reino de este mundo y el del otro parecen concentrarse en uno solo, que es una isla y que es.

El reino del Verbo

La novela comienza con la frase: «Se han contado y se cuentan tantas cosas sobre la isla». Y concluye: «¿No es acaso justo y hasta necesario que en el principio haya sido el verbo, que la complejidad del mundo haya comenzado por una simple palabra?». [172]

Como vemos, la Condesa Descalza llevaba razón: «Esto no es una isla». Pero tampoco «un monstruo lleno de árboles». Es un mosaico de mosaicos. Aislados e insulares, cuyo único puente de enlace no son sus vidas, sino las palabras. Y ya no las palabras con que se comunican, sino las que les confiere su hacedor. Una isla de palabras cuyo centro está en todas partes y su

circunferencia en ninguna. Y así como Borges admitió el «Infierno» de Virgilio Piñera entre sus lejas de Babel⁽²⁴⁴⁾, un Piñera, convertido en personaje literario, dejó el testigo al narrador narrado de *Tuyo es el reino*, confiándole la lista «casi sagrada» de sus lecturas predilectas:

Sebastián estará en un jardín junto a un hombre. El hombre tendrá alrededor de sesenta años y dos hermosos ojos a los lados de una fea nariz. Con boca burlona dirá que se llama Virgilio. Sin saber a ciencia cierta por qué, Sebastián lo venerará como a un maestro, lo llamará Maestro. Cada vez que el Maestro avance, por dondequiera que lo haga, Sebastián seguirá su planta cautelosa. En el sueño, irán avanzando por un jardín.

De esta manera, *Tuyo es el reino* se nos ofrece a finales de siglo como recapitulación postmoderna de una tradición literaria que ya no quiere, que ya no puede, olvidar que el reino que le queda es un reino nominal.

En el epílogo asistimos a esa «vida perdurable» como revelación de la naturaleza esencialmente meta-narrativa de la ficción: «Maestro, dije, quiero contar la historia de mi infancia». Pero la novela, antes de ese epílogo, concluye con un incendio colosal, producido por un sueño en que un personaje deja caer una vela que arrasa las voces, los árboles y las estatuas. La ficción concluye con una pavorosa isla en llamas. Pero no importa. Lo que arde es el papel. [173]

△▽

Las islas de Kyra Galván

Ana Chouciño Fernández

Universidad de Santiago de Compostela

Si algo define a la literatura de viajes, además de su larguísima tradición y de la amplitud de estudios críticos que ha originado, es su carácter marcadamente proteico. Tanto es así que, desde la antigüedad, las manifestaciones del tema han sido tan ricas como variadas, abarcando desde la aventura y el descubrimiento hasta el laberinto, la utopía y, por supuesto, la insularidad.

Los lectores asiduos de la más reciente poesía mexicana escrita por mujeres habrán observado que el tema del viaje está convirtiéndose en un lugar común para muchas autoras. Con estéticas y fines distintos, numerosas poetisas han publicado en los últimos años títulos que, en mayor o menor

medida, versan sobre las circunstancias que rodean mudanzas y traslados de todo tipo: reales o imaginarios, exteriores o interiores, viajes en el presente o al pasado. Elva Macías, por ejemplo, se inspira en *Anábasis* de Saint John Perse para crear un personaje errante, una mujer peregrina cuya trágica voz se deja sentir con fuerza en su último poemario, *Ciudad contra el cielo* (1993). Elsa Cross describe un recorrido interior en varias de sus composiciones, sobre todo en *Canto malabar* de 1987, donde nos habla del camino que el espíritu recorre para llegar al *karma*. Por su parte, Gloria Gervitz en *Migraciones* (1991) y Myriam Moscona en *Las visitantes* (1989) conciben el viaje como una forma de encuentro con sus antepasados quienes, por su origen judío, se vieron obligados a realizar largos viajes de exilio.

Los citados son sólo unos cuantos ejemplos que confirman la insistencia con la que viene apareciendo el asunto del viaje en la poesía mexicana escrita por mujeres, fenómeno que por el contrario, no se observa en la poesía de escritoras nacidas antes de la década de los cuarenta. Las causas están sin duda en la mayor libertad de movimiento en lo social y en lo cultural que la mujer ha disfrutado en las últimas décadas, debido también al incremento del número de mujeres que han accedido a la universidad, a talleres de creación y en muchos casos, a becas de estudio que les han facilitado la salida de círculos a los cuales la sociedad las había marginado. [174]

Aunque en la universidad se decantó por los estudios de Economía, fue precisamente un premio otorgado en la escuela preparatoria lo que llevó a Kyra Galván (1956) a un taller de poesía dirigido por Juan Bañuelos, uno de los autores de la famosa obra colectiva *La espiga amotinada* (1960) y posteriormente, a ejercitar una carrera poética que se ha visto consolidada con tres títulos, *Un pequeño moretón en la piel de nadie* (1980), *Alabanza escribo* (1989) y *Netzahualcóyotl recorre las islas* (1996). Según declara José Joaquín Blanco en su *Crónica Literaria* (1997)⁽²⁴⁵⁾, Kyra es por su uso de la ironía, una de las poetisas que ha seguido las enseñanzas de Rosario Castellanos. Si los primeros títulos situaron a la autora entre las poetisas más leídas de las de su generación, el último la avala como una de las voces más críticas e ingeniosas de la actual poesía mexicana, al tiempo que confirma, por un lado, la hondura amarga e irónica hacia la cual ha evolucionado su lírica después de un libro optimista como *Alabanza escribo*, y por otro, la tendencia temática del viaje que hemos señalado.

En *Netzahualcóyotl recorre las islas* el viaje adopta la forma del periplo que el yo poético lleva a cabo por diversos espacios, todos los cuales tienen alguna relación con la idea de insularidad. Esta idea actúa como elemento temático y estructural de la obra, ya que cada una de sus partes va precedida por un título alusivo a las islas. De esta manera, a partir del poema inicial titulado «Islas», Galván procede a la realización en siete secciones de un poemario que indaga en las múltiples formas de ser o de sentirse aislado⁽²⁴⁶⁾.

El libro manifiesta la transformación que se produce en el sujeto poético como resultado de su contacto con otras culturas y como resultado de circunstancias personales. En este sentido, puede afirmarse que vida y literatura van unidas en la obra. En consecuencia, paralela al asunto de la insularidad tiene lugar la construcción de la identidad de la protagonista a partir de la combinación de elementos de raza, cultura, lengua y género.

Los rasgos estilísticos más sobresalientes de la obra son, a mi modo de ver, el símbolo y la ironía, mezclada ésta con dosis de amargura y de cierta nostalgia por el pasado. El verso libre adopta un tono muy directo, totalmente conversacional, del que no está ausente la nota de agudeza que se sirve a su vez de muchos recursos: citas de supuestos libros, frases en inglés y japonés, referencias a la mitología, a la tradición de las islas o la narración de anécdotas vividas.

El primer poema constituye un resumen de lo que presenta el poemario:

Islas, islas de mi corazón.
Islas ahítas de viento,
Japón, L'inglaterra, Cuba, Venecia, Wight.
Todas mis islas favoritas.
Tokio, Londra⁽²⁴⁷⁾, Cienfuegos.
Todo el misterio de la bruma
y los inviernos heladísimos [175]
recorriendo Picadilly orgullosísima
con el carrito del bebé.
No puedo poner en palabras los colores.
Es otoño, once more, y todo comienza otra vez.
Fueron las hojas del Palacio Imperial el punto de partida,
abandonaron las ramas tapizando el suelo
y los crisantemos crecieron en noviembre
en el parque de Hibiya.
Durante seis meses esperé puntual
que el sol calentara la mañana,
hasta que la lluvia de cerezos,
enhanced by the snow,
lavó la tristeza del frío.
Es acaso el aprendizaje de otra lengua
lo que adormece la mano escritora.
Cómo duele desprenderse de este ombligo,
de todos los ombligos que adopté,
de las lenguas que hablé,
de los ombligos que arrancaron de mi propia panza
en Great Portland Street, London West 1 (págs. 7-8).

En estas líneas aparecen los embriones temáticos que desarrollarán cada una de las secciones del libro: la experiencia occidental en Inglaterra, la oriental en Japón, la mezcla de lenguas y culturas, la maternidad vivida como fragmentación del yo, la marginalidad artística, en otras palabras, todas las formas de separación y de diferenciación del sujeto poético del resto del mundo, concepto que se expresa por medio de la metáfora del parto.

Las dos primeras islas que recorre Kyra tienen en común el tratarse de espacios geográficos reales, Inglaterra y Japón, lugares entre los que oscila la vida de la autora. De ellas merece destacarse la insistencia en su condición de extranjera. En Inglaterra sus actividades giran fundamentalmente en torno a lo cultural (visitas a museos, abadías, iglesias, tumbas de poetas como la de Dylan Thomas, etc). La isla verde, que ella llama «isla de cuervos boreales», es a los ojos de Kyra, un lugar lleno de niebla, gnomos, duendes, magas y antiguos caballeros con sus damas, cuyas historias nos recuerda en los versos. Frente a «*los pelo amarillo*», la protagonista sueña que es un Netzahualcóyotl y que experimenta un shock cultural al llegar a Europa:

Vengan oh grandes señores, véanlo arrastrar su asombro
y desolación por todo Heathrow...
Miren y escuchen oh diosas y dioses,
la historia de este noble Netza
que llega con su atavío de noble y sin guaruras
al Hotel Claridges, nada de suite, hay recorte
y lo recibirá un portero portugués o colombiano (pág. 21-
22) [176]

Abundan las interferencias lingüísticas como muestra de la influencia cultural que el entorno ejerce sobre la extranjera: «Ya en mi cerebro se confunden las dos lenguas... / eres un extraño más en la tierra del live and let live» (pág. 22). Crece además la nostalgia por los tiempos de la grandeza azteca frente a la actitud despectiva que los europeos muestran hacia otros pueblos:

Alguien le pregunta...
de dónde es Usted originally
y Netza dice México, ah, es todo,
porque ahí nadie sabe exactamente donde está México
ni les importa
porque en los Imperios no aprenden geografía,
porque las islas son el centro del universo (pág. 23).

Las citas subrayan el aislamiento y las diferencias que por razones culturales sufre un extranjero en cualquier lugar, pero especialmente en la cuna del imperio británico, que tradicionalmente se ha visto a sí mismo como algo aparte, y que sin embargo, para sus habitantes ocupa el centro. La

identidad mexicana de la protagonista corre el peligro de ser absorbida por más que se esconda tras la máscara de Netzahualcōyotl o por más que se insista en el recuerdo del gran poeta. Dirigiéndose a él, o sea, a ella misma, nos dice: «Atrás quedaron tus pirámides... / las plumas de quetzal... / cuántos siglos hemos cargado la culpa / de los conquistados, de los piel oscura» (pág. 22).

En contraste con el frío Londres, la segunda isla, Cipango, ofrece a la extranjera una sorprendente profusión de color. La poeta describe el paisaje de la ciudad de Tokio y la dehiscencia de los cerezos en medio de la prisa de sus gentes. Si la estancia en Inglaterra había sido una vivencia fundamentalmente cultural, ahora en Japón predomina la experiencia espiritual. En oriente, la «*gaijín*» siente revivir su espiritualidad dormida en sus visitas a templos y pagodas donde reza a las deidades sintoístas.

A pesar de estas diferencias, Tokio y Londres tienen en común el hecho de hacer reflexionar a la protagonista sobre la esencia de ser extranjero, sobre el hecho de vivir aislado. El término extranjero se define de muchas formas: «Es la soledad que taladra el sentido del ser, / de la unicidad y de la ubicuidad» (pág. 45). La mítica figura de Quetzalcóatl que aparece en un poema de esta sección, se puede leer como emblema del concepto de extranjería⁽²⁴⁸⁾. La conclusión a la que se llega finalmente da la medida de la inteligencia y la madurez de la poeta quien, sin duda, ha logrado un mayor autoconocimiento: [177] «Ser extranjero es darse cuenta / que todo es igual / la oración en el templo budista, metodista o católico. / La misma esperanza, las flaquezas» (pág. 46).

El haber conocido culturas y pueblos tan diferentes al suyo, provoca en Kyra la reacción de examinar las circunstancias del propio país, puesto que el viaje le ha dado una nueva perspectiva de las cosas. A esta reacción responde la tercera parte de *Netzahualcōyotl recorre las islas*. En esta ocasión la isla visitada es una recreación muy crítica de México en la que se contempla el presente como una acumulación de elementos negativos de la tradición y del pasado. Dado que el balance de este análisis es claramente desfavorable, surge una fuerte ironía por el contraste con el título de la sección: «Tierra del ensueño. Isla de la conquista. Texcoco de mis amores». No obstante, según Claude Cymerman, que ha estudiado la novela hispanoamericana del exilio, éste resulta positivo porque: «el alejamiento del país de origen provoca un distanciamiento que puede significar también una mayor objetividad» (pág. 52). Lo mismo sucede en el caso de Kyra Galván.

Otro rasgo a destacar es que la hablante se sitúa ahora como «narradora, cuentista» tomando conciencia de una historia que hay que contar, porque el presente de México es resultado de su violento pasado: «la memoria de lo sucedido / no consta escrito en parte alguna» (pág. 53). Por esta razón Kyra

recuerda que el antiguo sacrificio humano practicado por los aztecas tiene una nueva versión en la actualidad con los asesinatos políticos. La penetrante crítica de México se lleva a cabo por medio de la comparación, humorística y amarga al mismo tiempo, con los países que la narradora ha visitado. Nos dice, por ejemplo: «Jamás se nos ocurría comprar un boleto de teatro / con seis meses de anticipación / como a los pelo amarillo» (pág. 56), o también «No somos güeros ni tenemos el ojo azul» (pág. 58). Nuevamente se recurre a la mitología azteca mencionando a Quetzalcóatl que es rememorado con nostalgia y que representa al exiliado.

A partir de la sección cuarta se produce un importante cambio. La protagonista altera la dirección de su viaje y se adentra en espacios más oscuros e íntimos, conduciéndose hacia un exilio interior⁽²⁴⁹⁾. El primero de estos lugares es el lugar de los «descorporizados» al que, como Orfeo, desea llegar en busca de su hermana muerta. *Isla* es, por tanto, equivalente a muerte, concepto que es contemplado desde varios prismas culturales. Esto explica la mezcla de ideas que se despliegan en torno a la muerte procedentes de tres culturas distintas, pero que forman parte de la herencia de la protagonista: la cristiana, la azteca y la clásica (se habla del lugar de Dios, del Ximohuayán y del Hades). Sucede además que en esta sección tiene lugar el cuestionamiento de los mitos clásicos: si Orfeo logró la hazaña de retornar del mundo de los muertos, la narradora desmitifica al personaje y cuestiona la leyenda diciendo: «parece que todo fue una broma / del cabrón de Orfeo, toda esta historia / de revivir a los muertos» (pág. 68).

La esfera de lo privado es otra de las islas que forman parte del *archipiélago* recorrido por Kyra Galván y a la que llama «isla de la Santa intimidad, subjetilandia, tierra de nadie y de todos». Aquí el ámbito de los sueños, las emociones y los sentimientos queda al descubierto y muestra a una mujer con un rico mundo interior, aunque frustrada por no [178] haber alcanzado sus deseos. Examinando lo que ha sido su vida, Kyra llega a la conclusión de que todas sus ansias han sido truncadas, su infancia le ha sido arrebatada, el balance de su matrimonio no resulta positivo y ya no puede ponerse remedio porque la acucian los años. El tiempo ha pasado y todavía no sabe cuál es su lugar o su papel en el teatro de la vida: «Lo que venga ya no será mi tiempo / porque la treintena me pesa en la palma de las manos» (pág. 81). Observamos pues, al igual que Cymerman, que la desesperación y la sensación de fracaso son rasgos compartidos por mucha de la literatura de exilio.

Por otra parte, como en las demás islas, también en «subjetilandia» encontramos un personaje mítico. Se trata de Ícaro, figura a la que Kyra recurre para expresar sus deseos frustrados: «Por primera vez Ícaro, tú y yo / nos sentimos iguales» (pág. 86). Sin embargo, la vinculación que siente Kyra con el héroe no tendrá una resolución satisfactoria toda vez que, aún teniendo

alas, ninguno de los dos es capaz de volar: «Paradotes en la cima de / edificio, colina o engaño» (pág. 86).

Otro dato importante a tener en cuenta es lo que Northorp Frye ha señalado en relación a la introspección: el viaje realizado no va en línea recta, luego no supone una progresión sino más bien un deambular tortuoso. Visto de esta manera, el poema titulado «No sé» alcanza especial relevancia en esta parte del poemario, dado que se describe el sueño de la protagonista en busca de su identidad por un laberinto:

Recorro vestida de negro
los amplios salones de espejos,
¿quién se refleja en realidad?
En este laberinto infinito
arrastro una pesada cola
y voy subiendo de acorde en acorde
por entre las cuerdas de mi alma (pág. 80).

En esa búsqueda de sí misma, el sujeto poético no cuenta con la ayuda de ninguna Ariadna para salir del laberinto. Al contrario, el ascenso por el alma no conduce a ninguna salida, a ningún hallazgo, a ninguna revelación.

En las últimas fases del recorrido, arribamos a las *islas* más lejanas y marginales: la tierra de las mujeres y la de los que han sido rechazados por la sociedad⁽²⁵⁰⁾. Los poemas que componen la primera *isla* atienden a las vicisitudes que rodean la maternidad, los cambios que experimenta el cuerpo de la mujer en gestación, la naturaleza de las relaciones entre madre e hija. La maternidad se concibe como una forma más de fragmentación; por tanto, la isla se convierte en una adecuada metáfora para expresar el hecho de la separación que comienza en el mismo momento del parto: «De la unión de dos células / viene la creación y el festejo. / En el parto comienza / el largo y doloroso camino de la separación» (pág. 96). Finalmente, ya en la última isla, la voz poética agudiza su visión crítica [179] para denunciar la hipocresía de los políticos, el ostracismo al que fue sometida Sor Juana en su época, las renunciadas a las que la sociedad obliga a la mujer.

Durante el viaje por este *archipiélago* medio real, medio imaginario, hemos podido asistir a la formación y transformación de la voz poética que nos ha dado a conocer desde su lado más externo (sus paseos por lugares de Inglaterra y Japón) hasta el más privado, (sus pensamientos íntimos en torno a la muerte y la maternidad). La que Kyra nos presenta es una voz que da testimonio de su pertenencia a una cultura y a una raza concretas, las mexicanas, a un género, el femenino, y a una tradición, la occidental. Así pues, el sujeto se constituye en el proceso del viaje como producto de fuerzas culturales y sociales.

Para finalizar, ha de tenerse en cuenta que este texto pertenece por tema y por gestación a la literatura del exilio, que tiene tanto peso en la creación y en la crítica de la literatura hispanoamericana de las décadas de los 70 y 80. Claude Cymerman afirma que «esta es una época turbia en la que la vida humana y la identidad nacional quedan fragilizadas y fragmentadas» (pág. 538). Si esto es así, Kyra Galván ha tenido un acierto rotundo al elegir la metáfora insular para expresar la desintegración que una hispanoamericana sufre con el exilio y que, como Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl, desea en el fondo volver a su patria.

El itinerario diseñado por Kyra Galván recuerda, como ya se ha apuntado, a otros viajes de la poesía como el imaginado por Dante, en el que siete eran los planetas que recorría el poeta de la mano de Beatriz. Siete son también las *islas* que componen el viaje de Kyra. Las islas son las metáforas espaciales que sirven a la mexicana para comunicar al lector que su viaje se trata en realidad de un anti-viaje o de una negación del propósito que éste tenía para los poetas de la tradición: negación de la figura del héroe, negación del mito y negación de una resolución. Ícaro no puede volar a pesar de tener alas, Orfeo no es más que un mentiroso y Netzahualcóyotl, el gran poeta, anda perdido por Heathrow. Si los héroes del pasado terminaban por regresar a su lugar de origen con éxito, la odisea de esta nueva Netzahualcóyotl no tiene un desenlace tan definitivo. Muy al contrario, el último poema sugiere una parada, un alto en ese camino que no termina: «Psst, Psst... / ¿podrías detenerme mi vida un momentito? / Al rato regreso» (pág. 115).

Obras citadas

CYMERMAN, Claude, «La literatura hispanoamericana y el exilio», *Revista Iberoamericana* 164-165, Jun.-Dic. 1989.

FRYE, Northorp, «The Journey as Metaphor», en Denham, Robert D., *Myth as Metaphor. Selected Essays 1974-1988*, Virginia, University Press of Virginia, 1990, págs. 212-226.

GALVÁN, Kyra, *Netzahualcóyotl recorre las islas*, México, Universidad Autónoma Nacional de México, 1996.

MOSCONA, Myriam, *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*, México, Secretaría General de Desarrollo Social, 1994. [180] [181]

Hilando otras memorias (hebras de vida y páginas de historia en relatos de narradoras del Caribe y Venezuela)

María Julia Daroqui

Universidad Simón Bolívar (Caracas-Venezuela)

A Eleonora, Raquel y Lourdes

Si pensamos en el éxito obtenido por el discurso de la «historia oficial», debido a su contribución para proporcionar un sentido articulado y coherente del pasado; para construir personajes -héroes o villanos-; para fijar fechas fundacionales; para crear una red de mitos originados en los relatos de los primeros cronistas de Indias; para alcanzar un grado consensual de reconocimiento e interpelación de los imaginarios culturales y transformar estos relatos como propios dentro de las comunidades imaginadas; entonces, sería impensable que hubiera ranuras por donde se filtraran escrituras excluidas de esa voz compacta y monocorde de la fijeza y la univocidad de sentido.

No obstante, en estas últimas décadas, el fuerte interés de todo el aparato crítico deconstructivista, postmoderno y posestructuralista por desmontar las formas, las funciones, los poderes y las limitaciones de los megarrelatos; asimismo, la relectura de los documentos históricos como materiales poco inocentes y para nada inertes, ha alimentado un uso diferente de la palabra en los juegos ficcionales y en la historiografía. Sabemos, por cierto, que algunos de estos enunciados favorecen, oblicuamente, zonas de tensión cultural poco o nada verbalizadas o carentes de legitimación; además, sus modulaciones antiautoritarias vehiculizan a la figura del margen en una figura que desenmascara valores canonizados, aquellos cuyas bases se fundaron en problemáticas binarias, tales como las paridades de la racionalidad/irracionalidad, lo meditado/instintivo, [182] lo artificial/natural, lo foráneo/auténtico⁽²⁵¹⁾. Si bien, en América Latina, el pensamiento cultural (pienso en F. Ortiz, P. Henríquez Ureña, G. Freyre, posteriormente en A. Rama, R. Gutiérrez Girardot, en estos últimos años en N. García Canclini, J. Martín Barbero, B. Sarlo, R. Ortiz, entre tantos otros) ha subrayado las prácticas de resistencia del ethos cultural del continente frente al Logos Occidental, prácticas que estampan una verdad ligada más a los ritos que a la palabra y a los mitos que a la historia; no nos autoriza a desconocer el silenciamiento de ciertas voces relegadas hacia los bordes de los mismos espacios culturales. «El problema del silencio. La ironía como sustitución especial del silencio. La palabra eliminada de la vida: la palabra del idiota, del

loco, del niño, del moribundo, en parte la palabra de la mujer. Delirio, sueño, inspiración, inconsciencia, alogismo, espontaneidad, epilepsia»⁽²⁵²⁾. Esta palabra eliminada de la vida, como sugiere Bajtin, que hurga en lo cotidiano, que sabe más de diálogos que no consiguen cabida, ni atención, ni respuesta, esta palabra que carece de autoridad para hacerse oír fuera de su propio ámbito de minusvalía, es decir la que no es de interés general o público; también esta palabra ha puesto en práctica *la disidencia* y ha gestado una escritura que desregula los monumentos del discurso mayoritario. Son escrituras que persiguen descontrolar las pautas establecidas de la discursividad hegemónica/patriarcal y operan como estrategias de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura dominante⁽²⁵³⁾.

El uso *diferente* de valores, lenguaje o referentes ya *articulados*, es decir, lo que De Certau llama la *novación* de lo ya simbolizado⁽²⁵⁴⁾, afecta de algún modo la sintaxis establecida y propicia una resignificación de las lecturas que hasta el momento han circulado, por ejemplo, de «la historia oficial». Sin embargo, este descentramiento en torno a la inamovilidad de los saberes que ordenan el mapa de las configuraciones de la identidad nacional y social no es exclusivo de las prácticas escriturales de las mujeres, no es tampoco menos cierto que las mujeres se enfrentan de un modo distinto a la disolución de los monumentos históricos y ficcionales. Es posible afirmar, entonces, que dentro de la narrativa continental de estas últimas décadas, novelas y relatos, escritos algunos de ellos por mujeres, representan la historia y la sociedad como textos en tramas de significaciones provisorias y transitorias. La inestabilidad de los sujetos encabalgados entre dos culturas es la maquinaria sónica por donde desplaza la escritura la gringa/dominicana Julia Álvarez; la preocupación por encastrar las piezas olvidadas del pasado y la reconstrucción de momentos significativos de vidas intrascendentes movilizan el proyecto narrativo de la puertorriqueña Magali García Ramis. Para la venezolana Ana Teresa Torres resulta indispensable la batalla contra la desmemoria. [183]

I

Hay una nueva forma de conciencia y de acción política donde el lenguaje constituye uno de los grandes ejes de los movimientos de hispanos radicados en el Norte. De hecho las condiciones para la conformación de la identidad, en todas sus dimensiones: sociales, políticas y *estéticas* forcejean con la necesidad de legislar y conservar la lengua [...] En los *nuevos movimientos* (antes hubo lo se que llamó el *melting pot* a comienzos del siglo o *la nueva etnicidad* de los años 50-60) si bien las reivindicaciones por la raza, el género, el medio ambiente y la religión siguen presentes, ahora, como

una fuerte demanda, se incorporan el cuerpo, la sexualidad y la lengua, a pesar de que antes eran consideradas esferas de lo privado. [...] La afirmación Latina es en primer lugar un reconocimiento de un sentimiento de esquizofrenia, de esta patología de la dualidad nace, quizás, el contenido cultural de su mundo y significativamente presionan sobre los procesos de exclusión e incorporación. [...] El tropo de una cultura borde no es simplemente otra expresión de la indeterminación de la estética postmoderna, de acuerdo con los postulados desconstruccionistas de Derrida: cuando reconoce en la retícula: *la incomprehensibilidad del borde en el borde* o en la propuesta baudrillardiana de simulacro (ni copia ni original). En realidad el tropo emerge en la forma en cómo el latino disemina su lenguaje en la vida diaria. Esto corresponde a un *ethos* sobre la formación. Podríamos ver que es más una práctica que una representación de la identidad⁽²⁵⁵⁾.

En estos «nuevos movimientos de la hispanidad», donde confluyen las propuestas estéticas de chicanos e hispanos neoyorquinos (puertorriqueños, cubanos y dominicanos), Juan Flores advierte un desplazamiento de los procesos de afirmación identitaria cuando enfatiza que para el latino residente en USA, la lengua y su uso tropológico -tanto en la vida cotidiana por las distintas maneras de gestar la identificación, como en las interferencias textuales-, diseñan un nuevo estado de conciencia. Estas vías complementarias que subrayan la noción de borde nos obligan a acentuar ciertos interrogantes sobre la inmigración, el exilio o la reconstrucción del árbol genealógico dentro de otro imaginario donde será necesario refuncionalizar nociones tales como lengua, cuerpo y sexualidad.

Allí estaban ellas pugnando por encajar en Estados Unidos; necesitaban ayuda para establecer con claridad quiénes eran, por qué los mocosos irlandeses cuyos abuelos fueron *micks* las llamaban a ellas *spics*. ¿Por qué, ante todo, habían venido a este país?⁽²⁵⁶⁾.

Crecer, educarse, adueñarse de una lengua, comunicarse en distintos registros, escribir en un suelo distinto al que el sujeto mismo fue diseñado por sus mayores, desconocer las fronteras de la comunidad que lo interpela; son las redes semióticas *De cómo las chicas García perdieron su acento*, primera novela de Julia Álvarez. En ella se construye para conjurar, por medio de la escritura, la disyunción entre contenido y expresión. «Yolanda, [184] apodada Yo en castellano, erróneamente convertida en *Joe* en inglés, o con la sílaba duplicada y pronunciada como el clásico juguete, *Yoyo* o también, si se ve obligada a elegir un llavero que lleve estampado su nombre, se transforma en *Joey*»⁽²⁵⁷⁾. El nombre propio, que se conmuta y no logra un lugar de pertenencia, termina no teniendo un sentido en sí mismo, salvo mediante los procesos de localización de los sujetos trasplantados: «Ahora Yolanda corría frenéticamente hacia el refugio de su idioma materno, un lugar donde John,

orgullosamente monolingüe, no podría atraparla por mucho que lo intentase»⁽²⁵⁸⁾.

Al producirse un borramiento de los contornos de la propia lengua, las cuatro hermanas, sujetos del enunciado novelesco, desvinculadas del medio físico originario reterritorializan con relatos independientes el árbol genealógico familiar y los retazos del pasado: «Se había percatado de que su padre había perdido hermanos y amigos a manos del dictador Trujillo. Durante el resto de su vida le perseguiría el recuerdo de la sangre en las calles y las desapariciones en la madrugada»⁽²⁵⁹⁾. Poco a poco y a medida que se avanza en las historias se descifran signos, recuerdos que se han vuelto opacos, pero que son centrales, problemáticos. La novela lee al revés, desanda la cronología, las escenas próximas al presente de los narradores resultan borrosas, en cambio, son más nítidas cuando el relato se acerca al momento de la partida/exilio de República Dominicana. Pareciera que la memoria se constituyera a la manera de las culturas narrativas y orales, como consigna Walter Ong:

Las culturas orales utilizan historias de acción humana para guardar, organizar y comunicar lo mucho que saben [...]. Los hechos en medio de los cuales la acción debe empezar nunca se dispone en un orden cronológico para establecer una trama. No se encuentran tramas lineales en las vidas de las personas, aunque las vidas reales puedan proporcionar el material el relato se construye con la eliminación de algunos incidentes, sólo se ponen de relieve aquellos que enriquecen la historia [...]. La narración oral no se ocupa mucho del paralelismo cronológico exacto entre la secuencia en la narración y la secuencia en los puntos de referencia de éstas.⁽²⁶⁰⁾

Las memorias de los hijos de los exiliados suplantán y reacomodan la univocidad de sentido de cómo, hasta ese momento, se había leído el pasado. Jo, una de las narradoras, la que tiene conciencia de la lengua y la escritura, se refugia en la lengua/inglés: escribe poesía. Crea la huella de la lengua y cicatriza el inconsciente con la práctica de la letra. Al interrogante: ¿qué lugar ocupar en la frontera? La novela responde: el espacio de la escritura, un modo de establecer y marcar un dominio. Un armazón que ocupa un lugar compensatorio. [185]

II

He buscado en el fondo del cartapacio, para sacar los retratos más adecuados, los que no se exhiben; los que cuentan la vida paralela de cada hombre o cada mujer. Son los que no se ponen en álbumes. Los que no se mandan a ampliar para colocarlos en marcos en la sala. Los retratos oscuros, los retratos del tiempo viejo que uno quiere creer que ha pasado.⁽²⁶¹⁾

El anuncio de este gesto de mirarse a sí mismo como otro condiciona un reconocimiento, porque mirar al otro fuera de sí supone ir señalando las diferencias. En «Retratos urbanos», Magali García Ramis conecta las historias de solidaridad, afecto y abandono con ese sujeto de «los no lugares» fragmentado y desfamiliarizado. Su narrativa se distancia de la propuesta que apostaba en los 70 a representar la voz de una memoria colectiva para apuntar a una memoria personal y aleatoria detonada por esos cuerpos que evaden su rostro. Ante estos seres anónimos es posible desacralizar una inflexión que había acompañado por más de medio siglo al pensamiento puertorriqueño: la idea de que la objetivación y la distancia crítica era el acertado punto focal del sujeto de la escritura, más aún que esa supuesta neutralidad era la pose necesaria para interpretar y traducir al otro.

Porque bien es sabido que mucha gente tiene memoria -pero no todos quieren testimoniar. Hay que tener algo de exhibicionista para dar testimonio de lo que uno ha vivido, sentido, querido o perdido, como también hay que tener algo de fisgón para querer escuchar al que narra. Nos metemos en la vida y los recuerdos de otros buscando perfiles de nosotros mismos. ⁽²⁶²⁾

El carácter anti-jerárquico y anti-autoritario de sus relatos, así como de su novela *Felices días, tío Sergio*, enlaza, en parte, con cierta crítica feminista, pero como su narratividad apuesta a la hibridez por sus puntos de contacto con las estrategias textuales mass-mediáticas; sus textos pueden ubicarse al margen del canon paternalista, pero dentro de las nuevas propuestas culturalistas.

Ella le dijo cuánto lo quería, porque de verdad está enamorada de él. Él la acurrucó y le dijo esas cosas que los hombres dicen porque se las creen ellos mismos: que ella es lo mejor que le ha sucedido a él (lo cual es verdad); qué linda que se ve cuando acaba de llorar porque sus ojos toman un brillo distinto (lo cual es cierto también); y que él tratará de poner en orden su cabeza y romper definitivamente con su esposa y mudarse a vivir con ella (lo cual es falso también). ⁽²⁶³⁾ [186]

El modo como la enunciación se acerca, toca linderamente los recursos remanidos de los enunciados telenovelescos en un juego paródico sobre la postura femenina, nos permiten advertir la distancia que hay entre la propuesta narrativa de García Ramis y los textos feministas. Si bien hay puestas en escenas donde circulan las problemáticas propias de la mujer, no se enfatiza la crisis que ésta sufre por defender su individualidad frente a las imposiciones de la sociedad. En sus textos se borra la línea demarcadora entre un mundo doméstico y femenino y el mundo de la «historia».

En este país de la desmemoria yo soy puro recuerdo. Hoy que me despido de mi paisaje, ya muerto hace mucho, y que mis ojos de cadáver recorren la ausencia de lo que tanto amé, sé que mi empeño ha sido inútil, voz de cadáver para oídos de cadáver, pero acaso la memoria sea la más útil de las cualidades. ⁽²⁶⁴⁾

La disputa que por más de trescientos años entabla Doña Inés Villegas y Solórzano por la posesión de unas tierras en Curiepe, litigio que metafóricamente la novela de Ana Teresa Torres, *Doña Inés contra el olvido*, lee como el enfrentamiento clasista de una mantuana contra su paje y liberto, Juan del Rosario Villegas (hijo bastardo de su propio esposo); enmascara el conflicto de interpretación de los registros de la «historia oficial» con la versión narrada o des-narrada de la experiencia de dislocamiento de una memoria excluida. El largo parlamento de «una muerta sin oficio» que recorre sin pausa más de doscientas páginas en un simulacro de confesión y denuncia, persigue desafortadamente volver a acomodar los recuerdos. La gran memoria ensamblada en la per-versión del relato de Doña Inés persigue, en definitiva, iluminar de sentido las zonas en blanco dejadas por los cuadros completos de significación de los discursos del poder. Su aparición fantasmática tiene como objetivo único y primordial reclamar el uso que sistemáticamente se ha hecho del olvido, el afán por enterrar la memoria de los conflictos y las diferencias, el hábito del discurso de las verdades absolutas por la CLAUSURA.

La igualación amnésica de la historia ⁽²⁶⁵⁾ obtura cualquier intento de revisión del pasado, si se permite la tachadura de una voz que versiona de otra manera el pretérito, insiste la narradora, no habrá manera de leer nuestro presente. Por lo tanto es imprescindible poner en circulación el «documento del litigio» y su fehaciente existencia proporciona en la misma medida tanta fuerza a la memoria como al olvido. Un documento que se imponga como sustento de la memoria hace la diferencia entre la memoria que recoge la historia y la memoria que recoge el colectivo. Entonces, la cuestión pasa por una materialidad nueva que el detalle acumula y que siempre está en proceso de olvido. Aun cuando piense que se sabe, en esta seguridad de saber siempre habrá un malentendido, nunca se sabe todo y, tampoco, nunca podrá resignarse a un saber parcial que es a la vez inevitable y enemigo de la memoria. Los minuciosos detalles de *El Exilio del tiempo*, primera novela de la misma autora: [187]

Esta silla reina Ana que es necesario mandar a arreglar porque está desfondada, entonces recordábamos, esta silla era de la casa de Veroes, pero no, esta silla la compramos mucho después, pero bueno, están locos, esta silla, ésta, es del juego de la antesala de mamá Isabel, pero qué cosas dices, si es muy anterior, la trajo tío Eulogio de un viaje a Inglaterra donde compró el juego completo y se lo dio de regalo a tu bisabuelo cuando se casó con Isabel. Estas discusiones no eran tan banales, como parecen, porque al discutir los detalles del pasado del objeto, también discutíamos su pertenencia y sucesión, quién se lo había regalado a quién, y así trazábamos su presente, y por consiguiente, su futuro que también era preocupante; ⁽²⁶⁶⁾

los detalles, decía, garantizan una impronta a la memoria y a la vez pelean por la presentificación del pasado. En realidad, pienso que en estas novelas no se intenta un movimiento sólo de reconstrucción de la memoria sino *una prospección* para conjurar las nuevas tachaduras del presente.

Ya es un lugar casi común en nuestra experiencia como lectores de páginas ajenas decir que el lenguaje al nombrar recorta la experiencia en categorías mentales, segmenta la realidad mediante nombres y conceptos que delimitan unidades de sentido y de pensamiento. La experiencia del mundo que verbaliza el lenguaje depende del orden semántico que moldea esa experiencia en función de un determinado patrón de inteligibilidad y comunicabilidad de lo real y lo social. El modo en que cada sujeto se vive y se piensa está mediado por el sistema de representación del lenguaje que articula los procesos de subjetividad a través de formas culturales y relaciones sociales. Si pensamos que estas novelas representan la posible eliminación de su propia palabra, la amenaza de un encapsulamiento en la cultura dominante y, peor aún, la condena al silencio; entonces, el propósito de estos relatos consiste en examinar el lenguaje en sus supuestos ontológicos y enfatizar esos supuestos en sus consecuencias políticas; ya que son estos supuestos los que confunden hecho (naturaleza) y valor (significación) con el afán de frustrar todo impulso transformativo en una condición puramente biológica. Hacer de la palabra la defensa de la identidad es supuestamente caer en los discursos legislados por reglas patriarcales, pero si aunamos las tres voces, sin importar el género desde donde se represente, la palabra remite a una pluralidad disímil de voces y estratos de identidad que derivan de espacios y tiempos irregulares, de memorias y tradiciones híbridas, entonces la «toma de la palabra» no será desde la voz hegemónica, sino desde la diferencia. [188][189]

△▽

La isla inútil

Teodosio Fernández

Universidad Autónoma de Madrid

Horacio Vázquez Rial publicó *La isla inútil* en 1991. Narraba los días de Walter Bardelli en la isla del Caribe a la que había ido a refugiarse «por afán de ausencia, para salirse de la vida de los demás como quien muere, y para lamerse las heridas sin representar una carga sentimental para nadie»⁽²⁶⁷⁾. Allí, sin entusiasmo y quizá sin interés, pudo atar los cabos inconexos que le

permitieron reconstruir los últimos episodios de la vida del vasco Roldán Beláustegui, quien había llegado hasta allí para hartarse de soledad y de sueños inútiles, y emprender una revolución grotesca buscó entre los mendigos a sus cómplices y a sus víctimas, tratando de interrumpir el proceso productivo que representaban como paso previo para la expropiación de la nada, sin justificación ideológica -«porque sí. Porque estaba borracho. Por lucidez. Por joder...»⁽²⁶⁸⁾, hasta encontrar en el alcohol una muerte sin heroísmo.

No he leído todas las novelas de Vázquez Rial, ese narrador argentino que ha escrito su obra en Barcelona. Puedo recordar sobre todo *Frontera Sur* (1994), donde recuperó la vida de su Buenos Aires natal entre 1880 y 1935 desde la perspectiva preferente de la emigración gallega un ejercicio de la memoria relacionable con otros muchos de la novela reciente, tan atenta a la recuperación del pasado como a sus dimensiones íntimas, y para esta ocasión *Los últimos tiempos* (1991), donde se continuaba la elaboración de un universo personal en que las referencias políticas y literarias enriquecían la indagación en los secretos oscuros y con frecuencia sórdidos de los personajes, esa vez los del escritor Vero Reyes, quizás uruguayo. Por medio de cintas magnetofónicas, cartas, cuadernos de apuntes y otras fuentes de información se reconstruía una complicada historia concluida en Barcelona con un asesinato, y en esa peculiar novela negra se dejaba sentir con intensidad la pérdida de las causas excelsas que alentaron el espíritu revolucionario [190] de antaño, sustituidas por causas menores que apenas permiten salvaciones y derrotas de alcance individual: la amistad, las devociones personales, la vida privada.

Por *Los últimos tiempos* sabemos que Bardelli procedía de una localidad uruguaya llamada Ventura, que en su juventud se había trasladado a Buenos Aires, que se había afiliado al partido comunista. También que terminó sus días en Madrid, y que reposa en el cementerio de la Almudena⁽²⁶⁹⁾. Son datos suficientes para integrar *La isla inútil* en esta otra historia, como parte de una saga del desencanto que guarda estrecha relación con las circunstancias históricas del presente y con las soluciones que la narrativa hispanoamericana ha encontrado para abordarlas, incluido ese retorno a la intimidad antes señalado. En efecto, *Los últimos tiempos* hablaba de la pérdida de unos ideales que la caída del muro de Berlín acababa de volver irreparablemente anacrónicos, y lo hacía recurriendo a una de las fórmulas más socorridas en la actualidad: el interés por la novela policial con preferencia ahora por la *novela dura* y su visión ácida del orden social y los poderes dominantes, pero también atenta a los logros del *thriller* y los relatos de espías en la consecución de tramas eficaces y atractivas para el lector ha ayudado a encontrar procedimientos adecuados para adentrarse en una realidad que revela paulatinamente su degradación, a la que no son ajenos los encargados de descubrirla, generalmente personajes endurecidos por la vida, escépticos y

a menudo sin escrúpulos, aunque hacen de sus indagaciones una manifestación de individualismo que los sitúa frente a la corrupción del sistema y de algún modo también los redime. Vázquez Rial aprovechaba la ocasión para hacer una reflexión sobre las soluciones narrativas que empleaba -«el recurso a documentos, sean reales o ficticios, para la composición de novelas, es ya ridículo. El manuscrito encontrado y heredado, las colecciones de cartas, los textos de personajes dentro del texto [...]. Son trucos que sólo hacen que poner en evidencia las limitaciones de un narrador»⁽²⁷⁰⁾, comentará Vero Reyes como para cuestionar las mismas opciones elegidas para *Los últimos tiempos*, lo que puede entenderse como una manifestación más de esa necesidad inagotable y quizás inútil de dotar a los relatos de una condición metanovelesca que demuestre la lucidez del escritor, y más aventuradamente como una declaración a favor de relatos liberados de ese lastre, del que la narrativa hispanoamericana reciente ha conseguido desembarazarse con frecuencia.

Los últimos tiempos ofrece otros aspectos merecedores de atención para quien trate de adentrarse en las peculiaridades que ofrece la narrativa hispanoamericana actual. Entre estos se puede constatar el desprestigio creciente de las visiones del mundo hispanoamericano que se habían elaborado con la complicidad de la antropología su manifestación más aclamada fue sin duda el realismo mágico, y que habían afectado profundamente a la interpretación de las culturas indígenas. No está de más recordar *El hablador* (1987), donde Mario Vargas Llosa dejó en evidencia la utopía arcaica y antihistórica de Mascarita, o *Cien pájaros volando* (1995), donde Jaime Collyer imaginó a un antropólogo inmerso en un ámbito rural bien ajeno a sus previsiones antes de convertirse en involuntario cerebro teórico de un grotesco ejército guerrillero. «Ustedes piensan individualmente. Nosotros no. Nosotros pensamos colectivamente», asegura en *Los últimos tiempos* el indígena peruano Maywa, asesorado sin duda por los antropólogos jesuitas que le han [191] invitado, antes de justificar su rechazo del marxismo europeo y colonialista que atenta contra su identidad, ligada al pasado⁽²⁷¹⁾. «Estamos por debajo del lugar común», puede concluir al respecto Vero Reyes, escéptico ante las posibles alternativas al saber europeo que ha aportado la anestesia, los antibióticos, el psicoanálisis y el marxismo, y probablemente decepcionado ante el papel jugado por la izquierda en esa rebelión de la barbarie frente a la civilización que en buena medida constituye la cultura hispanoamericana del siglo XX, y no sólo ella.

Así se va perfilando la crisis de un mundo, su hundimiento inevitable hasta su liquidación definitiva con la ya mencionada caída del muro de Berlín, convertido de pronto en monumento a una obcecación que se ha vuelto incomprensible. Ya antes la izquierda había dado la impresión de llegar a su fin con la crisis de los partidos comunistas, la disolución de la Unión Soviética, el debilitamiento de los movimientos de liberación nacional. En su

conjunto, los personajes de Vázquez Rial viven esos procesos como una renuncia, quizá no tan dolorosa: es también el fin de los grandes nombres que como Marx se invocaron como justificación y que ahora también descubren sobre todo sus miserias secretas. También las mostraron sus adeptos, y los regímenes que impulsaron: se pudrieron antes o después, y la lealtad a ellos no a los principios que los habían inspirado perdió su justificación. Ahora se descubre la libertad, o se exige la voluntad para dejar no sin dificultades de juzgar, sentenciar, condenar, ejecutar, lo que equivale sin duda a abandonar la historia para ingresar en la vida privada, pero también a sustituir las actitudes intolerantes de antaño por la tolerancia de ahora y las renunciaciones que implica.

Sin duda a crear esa nueva atmósfera en que habitan los personajes de Vázquez Rial como tantos otros ofrecidos por la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas contribuyó también poderosamente la represión sangrienta que en los años setenta se dio sobre todo en los países del cono sur, a la que no faltan referencias en *Los últimos tiempos*. La literatura ha dejado testimonios abundantes de la situación anímica determinada por las dictaduras y por el fin de las ilusiones revolucionarias brutalmente aplastadas. También permite comprobar reiteradamente que las actitudes de los escritores ante los hechos ocurridos podían ser muy variadas, y que no todos recordaron con nostalgia la antigua militancia revolucionaria, no todos afrontaron con melancolía la mediocridad democrática que sucedió a los regímenes militares o a prolongados períodos de exilio. Los personajes de Vázquez Rial también son sobrevivientes, pero no añoran el tiempo perdido ni aspiran a perpetuar las inquietudes de antaño. Prefieren entender que carecía de sentido la lealtad a un proyecto político traicionado en todas partes por los responsables de llevarlo adelante. Esa actitud, que las novelas hispanoamericanas de los últimos años también comparten con frecuencia, guarda estrecha relación con los avatares sufridos por la revolución cubana, que a pesar de algunas disidencias sobre todo a partir de 1968, cuando Fidel Castro apoyó la invasión de Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia contó durante los años setenta con el apoyo mayoritario de los escritores, fortalecido incluso por el rechazo a las dictaduras militares que se hacían con el poder en otros países: «la indignación unilateral: moral hemipléjica, paralizada del costado izquierdo», según denunció Jorge Edwards⁽²⁷²⁾. Esa situación pareció variar en los ochenta, cuando [192] empezaron a aparecer visiones desmitificadoras de los procesos revolucionarios latinoamericanos y de sus consecuencias, a medida que se calmaban también los aires de revolución que habían soplado insistentemente en Europa y en Estados Unidos, siempre y cuando como precisaría algún personaje de Alfredo Bryce Echenique «ésta la llevara a cabo, en América Latina, por supuesto, el ya difunto comandante Che Guevara, porque hasta en las mejores familias se aprendió a quererlo, a cantarlo y a bailarlo»⁽²⁷³⁾. Desde luego, tras el debilitamiento de las esperanzas en el futuro estaba también el fracaso de la revolución castrista, evidente sobre todo a partir 1980 con la salida masiva por la embajada de Perú y el puerto del

Mariel. La misma narrativa cubana ofreció en los años siguientes relatos significativos a ese respecto, aunque fuesen tan diferentes como *Oficio de ángel* (1991), donde Miguel Barnet y su narrador recordaban la Cuba republicana de su adolescencia y luego la primera época revolucionaria, enredados en los recuerdos y en la escritura, entristecidos sobre todo por el tiempo perdido otra novela encuadrable en esa tendencia reciente que prefiere lo autobiográfico, lo testimonial, la rememoración del pasado, o *El color del verano* (1991), donde Reynaldo Arenas se ocupó de la evolución del régimen de Fidel Castro hasta la ocupación de la embajada del Perú por quienes pretendían abandonar aquella isla a la deriva, y la ya mencionada huida por el puerto del Mariel de miles de cubanos, el autor entre ellos.

En ese contexto adquiere toda su significación *La isla inútil*, con las reflexiones escépticas de ese Bardelli que ata los cabos de la historia narrada sin entusiasmo y quizá sin interés, para dibujar finalmente un universo habitado por héroes degradados, destinados a la sordidez, el fracaso, la locura y la muerte. El desmoronamiento físico y espiritual guarda evidente relación con el desencanto ante las experiencias revolucionarias, abocadas finalmente a imponer un orden aunque sea distinto, destinadas a corromperse a medida que la realidad de cada día disuelve el idealismo inicial. No es extraño que la reconstrucción de los hechos quede a cargo de alguien que está de vuelta de sus ilusiones y empresas inútiles, más necesitado de soledad que expuesto a ella: otro hombre «cansado de llevarse puesto» que diría Osvaldo Soriano⁽²⁷⁴⁾, otro de esos personajes sin rumbo en que tanto ha abundado la narrativa reciente de Hispanoamérica. Quizá sea aún más sugerente la necesidad de reconocer «el nulo valor del gesto insular»⁽²⁷⁵⁾ que había llevado a Walter Bardelli hasta Port-au-Sang, donde tal vez en un guiño a Juan Carlos Onetti, aun *cuando ya no importe* le sobrevino la lucidez: «cuando comprendió el sentido del misterioso ingreso de Beláustegui en el mundo de la caridad, y recordó con dolor que los hechos que componen la historia de los hombres se reiteran obstinadamente, cogió el vapor hacia el continente para no regresar jamás»⁽²⁷⁶⁾. En la elección de la isla confluían los recuerdos de utopías antiguas, sueños de sociedades perfectas, nostalgia de paraísos perdidos en los que poder recuperar la paz. La experiencia remite a una realidad mediocre y una revolución absurda. El diálogo final, durante el viaje hacia tierra firme, resulta particularmente significativo: [193]

No pienso volver. Haré lo mismo que usted: compraré un billete... Sólo que a Nueva York. A propósito, su marcha... ¿no ha sido demasiado precipitada? ¿No buscaba una isla?

Ya no hay islas, Felsom... Fue usted quien me lo enseñó dijo Bardelli, incorporándose.

¿Lo lamenta?

No, creo que no. Al contrario: sospecho que es mejor así, que no haya islas. La ilusión es enemiga del progreso.

Bardelli abrió la puerta.

¿Me acompaña a cubierta? dijo.

El cielo estaba claro y sereno. Se encontraban ya fuera de la zona de nubes.⁽²⁷⁷⁾

Y bueno, siempre nos quedará Tabarca.

△

El horizonte utópico en la literatura paraguaya. Del «jardín desolado» de Rafael Barrett a la «isla sin mal» de Augusto Roa Bastos

Miguel Ángel Fernández Argüello

Universidad Nacional de Asunción

Asunción, 3 de octubre de 1908: un joven periodista *extranjero* (así se lo consideraba en la sociedad paraguaya) sale con unos pocos compañeros de causa a repartir por las calles una hoja titulada «Bajo el terror». Tres meses antes, el gobierno del General Benigno Ferreira había sido derrocado mediante una cruenta «revolución» como se llamaba y se sigue llamando en el Paraguay a los golpes de Estado. El nuevo gobierno ha reprimido duramente toda oposición. Por entonces, Rafael Barrett (el periodista) ya estaba enfermo de tuberculosis y se hallaba a cincuenta kilómetros de la capital, en San Bernardino, a orillas del lago Ypacaraí, a donde había ido en busca de alivio para su mal. El joven periodista tiene a su mujer y su pequeño hijo en la capital y es director de un periódico, *Germinal* cuyo director interino ha sido apresado, y decide regresar.

Llego del campo, donde reina el terror comienza el panfleto. Los campesinos, pobres bestias asustadas, se refugian en los montes, apenas sospechan que el gobierno piensa ocuparse del distrito, y las mujeres descalzas, medio desnudas, madrecitas tristes con sus flacas crías a cuestas, caminan por los polvorientos, los interminables senderos, caminan, blancos espectros del hambre, a traer al macho perseguido algo que roer.

En la capital reina el terror dice el párrafo siguiente. Aquí las madres, las hembras tristes, llaman a las puertas de las prisiones, temblando al oír la fúnebre respuesta: [196]«Se lo han llevado ya». Y por todas partes la amenaza de espionaje, la recomendación sigilosa: «Cállese usted, no diga nada, no hable, no se pierda».⁽²⁷⁸⁾

Barrett ha pintado así un cuadro familiar para todo latinoamericano. «Una realidad que delira», dirá Augusto Roa Bastos tiempo después.

¿Pero quién es Rafael Barrett?

Su nombre completo es Ángel Jorge Julián Barrett y Álvarez de Toledo. Nacido en 1876 en Torrelavega, Santander, de padre inglés y madre española, tiene nacionalidad inglesa por el *ius sanguini*. Es coetáneo de los escritores de la «Generación del 98», amigo de Valle Inclán, que le apadrina en algún duelo, de Manuel Bueno, figura secundaria de la misma generación, y de

Ricardo Fuente, periodista que tuvo un papel importante en esos años, director de *El País*, el diario que vino a continuar la tarea iniciada por la célebre revista *Germinal*, y que fue portavoz de los jóvenes del 98.

Barrett había llegado al Paraguay cuatro años antes, también en un mes de octubre, como corresponsal de un diario argentino, con motivo de otro golpe, la «revolución de 1904». Al desembarcar en Villeta, había conocido en el campamento revolucionario a la flor y nata de la intelectualidad joven del país, que participaba con entusiasmo en una aventura destinada según parecía a cambiar la vida política paraguaya, a traer la modernización y el progreso a una nación devastada. El Paraguay, en efecto, había sido prácticamente destruido por una guerra feroz treinta años atrás y había sido depredada por los vencedores inmediatos, argentinos y brasileños, y por los socios mediatos, los ingleses, que ya expandían su gran empresa «imperial» desde tiempo atrás. Barrett se entusiasma y se incorpora como «ingeniero» al ejército revolucionario, con el cual llega a la capital, triunfante la «revolución», el 30 de diciembre de ese año.

No tardan en aparecer sus artículos en la prensa asuncena. Al principio espaciadamente, después con más frecuencia. Entre sus primeros textos, desconocidos hasta hace algún tiempo⁽²⁷⁹⁾, hay dos que cabe mencionar, referentes a cuestiones políticas: «La verdadera política» y «Partidos políticos»⁽²⁸⁰⁾. Su punto de vista era el de un liberal crítico, un republicano en términos españoles, antimonárquico, anticlerical. Le parecía a Barrett, por entonces, que la dinámica del progreso acabaría con las prácticas retorcidas de las políticas criollas, que la cultura abriría las mentes de los ciudadanos del país.

Con el tiempo, sin embargo, a medida que su experiencia vital e intelectual se compenetraba y comprometía con su circunstancia, el antiguo señorito elegante de los salones de Madrid abría su conciencia al pensamiento radical, enfocaba su poderosa inteligencia hacia una realidad desgarrada, casi impensable para una sensibilidad como la de él, formada en un ambiente refinado y distante, aunque ya sacudida por las experiencias de las derrotas me refiero a la guerra de Cuba y la problemática social. En lo que respecta al 98 español, estas cosas son ya bastante conocidas por los estudiosos del [197] tema. No así sus prolongaciones y rebotes en otros ámbitos, en uno de los cuales le tocó a Barrett venir a realizar su obra entera en apenas cinco años, con tal intensidad y belleza expresiva, que se convertiría en un paradigma no sólo literario sino también intelectual y moral para las generaciones que vinieron después en este convulsionado siglo XX.

En 1906 Barrett se casa con una joven paraguaya, Francisca López Maíz, quien le da un hijo al año siguiente. La pluma de Barrett se clava, al mismo tiempo, en las causas de la injusticia y la alienación humanas. Su pensamiento

no opera en una cámara al vacío: en la realidad inmediata, que ve y palpa y sufre en su propia carne, verifica lo que seguramente en teoría conocía desde mucho antes. Hombre de gran cultura, que maneja el discurso con rigor intelectual y con una notable capacidad dialéctica, hace coincidir, en una síntesis de expresión y contenido de alta tensión anímica, la profundidad de sentido y el esplendor estético. Barrett hace en 1908 la denuncia de la explotación en los yerbales y por tal motivo se le van cerrando paulatinamente las puertas de los periódicos locales. Consciente de su impotencia frente a los poderes de facto políticos y económicos, intenta llevar adelante una publicación propia, *Germinal*, al servicio de la causa revolucionaria.

Son escasos en el conjunto de su obra los textos en que manifiesta su simpatía o su adhesión al anarquismo. Apenas se hallarán en ellos, por ejemplo, referencias a programas determinados. Pero su crítica existencial y social se levanta como una antorcha en medio de la oscuridad paraguaya. Esto le costará la cárcel cuando se hace con el poder el coronel Albino Jara, y enseguida la deportación. Vive tres meses en Montevideo, la mayor parte del tiempo en un hospital para tuberculosos. Y luego, un regreso sigiloso para vivir de nuevo en tierra paraguaya, la de su mujer y su hijo, en «las soledades de Yabebyry», en el extremo sur del país. Y allí, una vez más, la visión de una realidad social que estremece su sensibilidad y tensa su pensamiento, cifrado en una escritura nerviosa pero al mismo tiempo rigurosamente estructurada.

En abril de 1910 se le permite regresar a la capital. En los meses que siguen, los últimos de su vida en el Paraguay, escribe artículos y ensayos en los que avanza en su lectura crítica de la realidad y pone hitos fundamentales en el pensamiento social latinoamericano. En agosto el editor uruguayo Osiris Bertani publica una compilación de sus artículos bajo el título de *Moralidades actuales* y anuncia otro volumen, que saldrá con el título de *El dolor paraguayo* un año después de la muerte de su autor, acaecida el 17 de diciembre de ese mismo año, en Arcachon, a donde había ido tres meses antes en procura de un alivio que sabe imposible.

«Bajo el terror», el artículo de 1908 que le costó el apresamiento y la deportación, terminaba con este párrafo:

Paraguay mío, donde ha nacido mi hijo, donde nacieron mis sueños fraternales de ideas nuevas, de libertad, de arte y de ciencia que yo creía posibles y que creo aún, ¡sí! en este pequeño jardín desolado, ¡no mueras!, ¡no sucumbas! Haz en tus entrañas, de un golpe, por una hora, por un minuto, la justicia plena, radiante y resucitarás como Lázaro. [198]

En la obra de Barrett no abundan los textos ideológicos explícitos y prácticamente no se encuentra ninguno de orden programático. El horizonte utópico es un punto de referencia ético que potencia su visión crítica y subraya la necesidad imperiosa de superar las condiciones económicas,

sociales y culturales que perpetúan la enajenación humana. Si el pensamiento que sustenta la escritura de Barrett se hubiera atado, como parecería por sus manifestaciones (no muchas) y actos anarquistas, quizá hubiera caído en el descrédito en que naufragan generalmente los proyectos cerrados y de corta resonancia. Barrett fue más allá de la ideología e instauró una forma de escritura y de contenido para los cuales no encuentro por ahora mejor expresión que el de «pensamiento crítico», por lo demás inseparable de su condición creadora.

Los artículos de Barrett, así como sus ensayos, sus cuentos, sus diálogos, su prosa poética, hacen de este autor de origen español, renacido en el Paraguay, un equivalente moderno del Larra del siglo pasado. Pero a diferencia de éste, ya plenamente reconocido como uno de los grandes escritores de nuestra lengua, su obra sigue siendo prácticamente desconocida en el mundo académico. Sin embargo, ese discurso literario, con su poderosa carga significativa, sigue discurriendo por napas profundas con la fuerza elemental de las cosas naturales y brota a veces en el manantial visionario de aquellos escritores que, en la desdicha y a la intemperie, se niegan a la desesperanza.

Medio siglo después de la muerte de Barrett, un escritor paraguayo publica en Buenos Aires su primera novela con el título de *Hijo de hombre* (1960). El autor, Augusto Roa Bastos era ya conocido por una colección de cuentos, *El trueno entre las hojas* (1953), y, sobre todo en su país, como uno de los autores que, junto con Josefina Plá y Hérib Campos Cervera, habían consolidado la modernidad en la poesía paraguaya.

Uno de los capítulos de la novela, titulado «Éxodo», tiene como tema la huida de una joven pareja y su pequeño hijo del infierno verde de los yerbales. Lo logran con la ayuda de un anciano que aparece misteriosamente conduciendo una carreta y que los conduce hacia la libertad. En el hermoso prólogo que Roa Bastos escribió para la edición de *El dolor paraguayo* en la Biblioteca Ayacucho, de Venezuela, dice que Barrett que en 1908 había hecho la denuncia sobre «Lo que son los yerbales» lo había inspirado en la creación de la extraña figura; y aún más, que su presencia «recorre como un trémolo» su «obra narrativa, el repertorio central de sus temas y problemas».

En 1994 Roa publicó en Asunción la primera edición de *Contravida*, una novela corta con la cual cerraba, según sus declaraciones, el ciclo entero de su obra narrativa. Se dice a veces que *Contravida* no está a la altura si se puede hablar en estos términos de *Hijo de hombre* o de *Yo el Supremo*, obras de gran complejidad estructural tanto en el plano de la expresión como en el de contenido y que se cuentan entre las obras capitales de la narrativa hispanoamericana de este siglo. Sin embargo, *Contravida* tiene, en mi opinión, un interés particular en el universo significativo del autor. Por una

parte, cabe la conjetura de que Roa se haya propuesto configurar un entramado de circunstancias y hechos que de alguna manera subsumen su propia imagen en el magma de una «realidad que delira». Por otro lado, en ningún otro texto del autor aparece tan nítidamente recuperada y reformulada la idea de una «tierra sin mal» como en el universo ficticio de esta novela y en el perfil de un personaje enigmático como el maestro Chistado. [199]

Iturbe se llama el pueblo en que vivió la mayor parte de su infancia Augusto Roa Bastos. Iturbe y los pueblos de los alrededores constituyen también el lugar privilegiado de su narrativa entera.

Contravida cuenta el regreso de un luchador revolucionario a su pueblo natal, huyendo de la persecución de la policía del dictador. En sus recuerdos se entremezclan la realidad y la fantasía, pero sobre todo se engarzan la verdad de la existencia y la verdad del mito. Gaspar Chistado, el maestro, llega también misteriosamente al pueblo de Iturbe y allí construye y reconstruye una escuela, inventa palomas y colibríes mecánicos que vuelan, y sobre todo funda en el seno mismo del pueblo de Iturbe otro pueblo prodigioso al que llama Manorá (El-lugar-para-la-muerte).

8

Manorá empezó a dar señales de existencia.

Estaba allí. En el mismo pueblo de Iturbe [&]. Ocupa el mismo lugar. El registro catastral era el mismo. No había divisorias entre los dos pueblos, engastados, engarzados uno en otro.

Las mismas casas. La misma gente.

El río, el monte, el cielo, los cañaverales, las lomas altas, el cementerio, eran de los dos pueblos. El maestro Chistado hizo revivir la laguna muerta de Piky, canalizando las aguas purulentas y sembrando en ellas plantas purificadoras y balsámicas.

La laguna de Piky se convirtió en un jardín público.

Los sábados y domingos se aglomeraba la gente en los alrededores de la laguna para aspirar esos efluvios y presenciar las carreras cuadreras.

El maestro rechazaba ese esparcimiento porque los propietarios de caballos hacían grandes apuestas, en las que a veces se jugaban estancias enteras. Los pobres perdían sus ahorros y el pueblo se volvía más pobre.

Las parejas jóvenes se metían entre los setos olorosos a jazmín y reseda para besarse y hacerse el amor, casi a vista y paciencia del público, como la cosa más natural del mundo.

9

Manorá, por ejemplo, poco tenía que ver con la azucarera. Sí, mucho, con los cañeros, con los obreros de la fábrica, con la gente de la compañía más pobre.

Otro ejemplo: Manorá no tenía autoridades. Ni cura, ni jefes políticos, ni seccionales. Todo eso que era el orgullo de Iturbe y la causa de sus males. ⁽²⁸¹⁾

La «tierra sin mal» de los indígenas guaraníes no era un mero topos mítico: movía la voluntad de los pueblos en situaciones graves, apuntando hacia un horizonte sin conflictos. En Augusto Roa Bastos, la «tierra sin mal» se volverá

«isla sin mal». Ya Barrett, en una de sus más bien raras referencias al espacio utópico según lo interpreto había escrito este brevísimo apólogo: [200]

En uno de mis viajes lejanos, descubrí una isla. De vuelta, visité a un célebre geógrafo. Me oyó, consultó largamente libros y planos, y me dijo:

La isla que ha descubierto no existe. ⁽²⁸²⁾

Rafael Barrett se hizo hombre en el Paraguay ⁽²⁸³⁾ su «pequeño jardín desolado». Se hizo hombre, es decir, tomó conciencia de una realidad sangrante, una realidad que delira, e hizo su opción moral, su opción crítica: desde el nivel de los hombres humanos (como diría César Vallejo) afirmó su esperanza radical de hombre libre y habló de la esperanza de los desesperados. De alguna manera sus palabras, como las de Roa Bastos y otros escritores del Paraguay y de nuestra América, siguen sustentando la búsqueda de esa *Isla Posible* que aquí nos ha congregado. [201]

△▽

Gabriel García Márquez y su retorno a la utopía

Guadalupe Fernández Ariza

Universidad de Málaga

El origen de este trabajo radica en la confluencia de dos emociones: la admiración por las obras maestras y la motivación para una respuesta suscitada por el atractivo interés de la creación artística.

La extensa historiografía crítica que ha generado la obra de García Márquez hace a sus lectores obligadamente cautos y selectivos, pero conviene recordar algunas aportaciones que iniciaron la andadura de la crítica sobre el autor, tal es el caso del libro de Vargas Llosa, en el que estudió a García Márquez desde la perspectiva del «crítico-practicante» con su teoría del «deicidio» o «la novela total» ⁽²⁸⁴⁾; o la visión de Carlos Fuentes mediatizada por su obsesión mexicana de la identidad ⁽²⁸⁵⁾. Y una serie interminable de nombres que lo explicaban todo bajo la socorrida «sombra» del «realismo mágico». Un tópico que asombraba al lector, pero que ensombrecía las fábulas de un escritor mucho más genial que sus lectores.

Mi lectura de la obra del escritor colombiano surge también en dependencia de mis propios códigos perceptivos, fundamentados en una reflexión profunda sobre la creación literaria de escritores que le precedieron,

como es el caso de Borges y Alejo Carpentier que, a su vez, habían abierto una comunicación con la literatura precedente como objetivo esencial para construir sus cánones estéticos.

La visión de García Márquez, que quiero ofrecer en estas páginas, es el intento de descifrar un diálogo explícito que establece el escritor entre lo propio y lo ajeno, entre las creencias caribeñas y los arquetipos que la cultura europea (la hispánica) había convertido [202] en grandes mitos literarios, aunque a ser adoptados por el escritor hispanoamericano sufran transformaciones que enmascaren la transparencia de sus formas.

Ya casi cerrando la narración de *Cien años de soledad*, ubicada en un Macondo transformado en ámbito de revelaciones, Aureliano Babilonia, que había sido instruido en sus tertulias literarias, tuvo una idea sorprendente cuando pensó «que la literatura era el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente»⁽²⁸⁶⁾. Claro que la propuesta procede del personaje de una novela que constituye esencialmente un debate burlesco, un diálogo que hace irrisorios los mitos y símbolos del mayor prestigio, puesto que *Cien años de soledad* es una novela integradora, rebotante de señales que evidencian la senda trazada por su autor como reescritura confabuladora, transgresora, irónica, humorística... Es ficción que persigue, como uno de sus fines, el entretenimiento, implicando a sus lectores en el juego de las averiguaciones; con pautas motivadoras para ese tipo de ejercicio perspicaz y recreativo. Pero ¿sería lícito admitir que la fábula es, además, «tesoro de contento y mina de pasatiempos»⁽²⁸⁷⁾? [203] ¿Son esas atribuciones aplicables al discurso de García Márquez? Habrá que remontar el tiempo y llegar hasta el famoso escrutinio que protagonizaron un cura y un barbero; fue entonces cuando se abrió para el juicio estético una perspectiva inusitada, pues las obras consagradas por los lectores, en las que el vuelo imaginativo había ido más lejos, fueron evaluadas y destinadas al fuego de la hoguera. ¿Cuáles eran esas obras? Desde el *Amadís* al *Tirante*, los libros de caballería constituyen el tema central del diálogo crítico cervantino. Y si el *Amadís* fue salvado porque era «el mejor de todos los libros (del) género en su arte»; *Tirante* fue perdonado por ser «tesoro de contento y una mina de pasatiempos». El cura dirá «es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen»⁽²⁸⁸⁾.

Pero Cervantes, maestro de la ironía, sabía que su escrutinio era sólo una declaración de intenciones, un ejercicio imaginativo, yendo más lejos con aquellas historias que quedaron grabadas en la memoria del nuevo caballero andante, que fue así el héroe de las aventuras reescritas por Cervantes. El escritor se valió de don Quijote para transformar las fábulas fantásticas de las novelas caballerescas en fábulas irrisorias, medidas con aquel realismo que es creación netamente cervantina, aunque paradójicamente su héroe irá tras los

pasos del «dogmatizador y sectario (*Amadís*)» y de aquel «tesoro de contento y mina de pasatiempos (*Tirante*)». Si bien el escritor actuó con cautela y se ocultó tras los manuscritos de Cide Hamete Benengeli, los Anales de la Mancha [...] etc., fingiéndose lector de las memorables hazañas del héroe manchego, un héroe cuya vida ficticia cubría dos facetas: lector y caballero andante; la primera, pendiente en el discurrir de la fábula, era el artificio para justificar la locura, porque al severo escritor también le fascinaron las «lecturas vanas», aun entendiendo que era ya el momento de cerrarlas sin olvidar, por ello, que la literatura debía ser ante todo «tesoro de contento y mina de pasatiempos».

Las fábulas caballerescas se adaptaron a la escritura de Cervantes, fueron a la vez fantásticas y reales y, sobre todo, hiperbólicamente satirizadas por medio del humor y la ironía. El libro cervantino surgió como diálogo con aquellos best sellers que eran las novelas de caballería, pastoriles, etc., un diálogo que consagró, en sus despojamientos, aquellos mitos que sus antecesores le brindaban, puesto que leer las aventuras de don Quijote era evocar de nuevo el mundo de *Amadís* y de *Tirante*. El *Quijote* era un libro integrador, lleno de señales reconocibles para cualquier lector de novelas caballerescas, que se fundieron con otro tipo de escritura, verdadero escrutinio de lo hallado en el camino bajo la selectiva mirada de aquel gran lector, que fue Miguel de Cervantes.

El *Quijote* heredó la concepción utópica de las historias caballerescas; conservó una imagen que albergaba el carácter mítico del ideal al que aspiraba el caballero como recompensa de su hazaña. Esta imagen mítica de la utopía cervantina fue la insularidad, conservada en la memoria de don Quijote, «arcaísmo viviente», y mágico encantador que podía transformar la realidad en fantasía.

Al final del capítulo I del libro Don Quijote se decía:

Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendido: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante»?⁽²⁸⁹⁾

La «ínsula Malindrania» venía a ser un tópico sintético y representativo del territorio prodigioso en la fantasía caballerescas, que Cervantes adaptó a la propia idiosincrasia de su insólita pareja: el loco-Caballero y el Labrador-Escudero. La ínsula está en la perspectiva que mueve las hazañas de don Quijote y en la complicidad de Sancho, que espera con paciencia, soportando calamidades, la gran recompensa.

Pero la «ínsula» en El *Quijote* es tan real como Dulcinea del Toboso, como los gigantes (en el episodio de los molinos de viento), como el castillo (la venta), o como «Clavileño», el caballo volador. Ese mismo carácter ilusorio es el que hará posible la insularidad de «Barataria», espacio que existe como una necesidad, dados los objetivos que persigue Cervantes para trazar su utopía político-moral⁽²⁹⁰⁾ con personajes que transforman mágicamente la realidad, como eco de lo mítico-caballeresco, aunque «Barataria» es sólo un espejismo, creado para burlarse de la gente, es una representación, «una mera fórmula de evasión», construida «con los recursos de la comicidad y la tristeza», «con gentes que quedan fuera del tiempo y del espacio históricos reales», pues es el territorio ganado para Sancho por el Caballero de la Triste Figura. [204]

La ínsula Barataria es la versión cervantina de la utopía racional, «el gobierno por la razón la razón en sentido tradicional, que engendra la sabiduría», «es la clave política de la edad dorada». Aquel mito evocado por don Quijote en su discurso a los cabreros. Con esta evocación volveremos a Macondo que, como espacio que pervive en «el tiempo estático de los recuerdos», tiene una existencia legendaria y, según reza la leyenda, tuvo un comienzo, un final y un eje: la estirpe que se inicia con José Arcadio Buendía, cuyo nombre concita, paradójicamente, lo eterno y lo caduco.

La novela advierte desde su título el protagonismo de dos grandes temas arrastrados por García Márquez hasta el ámbito caribeño. Esos temas, el Tiempo y la Soledad, protagonizan la historia de Macondo, que toma forma de relato con un principio memorable, reiterativo (también fue memorable el comienzo del libro cervantino) y que debemos evocar:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.⁽²⁹¹⁾

Macondo, como utopía arcádica, es también un recuerdo, una edad evocada. Posee el carácter del topos, la aldea, y el hábitat, la choza, de las utopías renacentistas, pastoriles, de Góngora y Cervantes, ofreciendo elementos paisajísticos que van decorando un ámbito rústico-natural estructurado en forma igualitaria y pacífica

José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto.⁽²⁹²⁾

Son los inicios paradisíacos que podemos identificar con la edad de oro, aunque García Márquez esconda la utópica edad bajo la anécdota irónica del patriarca minero-alquimista: «pensó que era posible servirse de aquella invención inútil el imán para desentrañar el oro de la tierra. Lo único que logró desenterrar fue una armadura del siglo XV con todas sus partes soldadas por un cascote de óxido»⁽²⁹³⁾.

La contraposición metalúrgica oro-hierro, oro-carbón constituye el soporte irónico del mito de la primera edad, una burla que el inexperto alquimista, buscador y fundador de utopías nunca pudo alcanzar. Pero José Arcadio siguió explorando la utopía, llegando [205] hasta «aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original, donde las botas se hundían en pozos de aceites humeantes y los machetes destrozaban lirios sangrientos y salamandras doradas». Era en aquella «región encantada», donde «el mundo se volvió triste para siempre». Allí estaba «el galeón español que parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros»⁽²⁹⁴⁾.

Dos imágenes de gran belleza poética, «lirios sangrientos y salamandras doradas», salen al camino de los expedicionarios, descubridores-fundadores, que contemplan, como visionarios, las alegorías de la Historia («el galeón español») y el mito («un espacio de soledad y olvido») que sugieren el encuentro del Viejo Mundo y el Nuevo Mundo. Del Viejo Mundo llegó la idea utópica de la insularidad que José Arcadio Buendía, el loco soñador, como un nuevo descubridor, proyectó sobre Macondo:

¡Carajo! gritó: Macondo está rodeado de agua por todas partes.⁽²⁹⁵⁾

Si bien, en su «mapa arbitrario», diseñó un «Macondo peninsular [...] lo trazó con rabia, exagerando de mala fe las dificultades de comunicación, como para castigarse a sí mismo por la absoluta falta de sentido con que eligió el lugar»⁽²⁹⁶⁾.

José Arcadio Buendía, fundador y constructor de la utopía, se cree dueño de ese patrimonio, quiere establecer sus límites, explorar, gobernar, controlar su propio desarrollo, piensa, incluso, que puede desplazarse y arrastrar consigo su ardua construcción. Pero la utopía del paraíso macondino, soñada como mítica insularidad así también había existido «Barataria», era una realidad ilusoria, la «región encantada», patrimonio de un mago de rango superior, el Tiempo, que lo había forjado con su adivinación mítica, que anotó con sus «manos de gorrion» todo lo que sucediera en un largo siglo, y que había de llegar, inexorablemente, a tomar posesión de su obra, a engastarla en el eje de su devenir, implacable y necesario, pues ya en el decir de Sancho había gran sabiduría cuando expresara que el tiempo daba vueltas en redondo; la idea haría fortuna en los laberintos circulares y en el eterno retorno de

Borges y de Carpentier, pero también la lucidez de Úrsula Iguarán, memoria de la stirpe, le hará sentir la simbólica circularidad: «Esto me lo sé de memoria [...]. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio»⁽²⁹⁷⁾, un comienzo que abarca, sin embargo, el transcurso, y que lo expresó, ya en su completa lucidez, el loco más elocuente:

Señores dijo don Quijote vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño».⁽²⁹⁸⁾

Y llega el Padre Tiempo a la aldea feliz, con sus achaques de viejo y su carga de experiencias y saberes; aparece enmascarado de jefe de una tribu de gitanos ambulantes, [206] aunque, bajo el disfraz, están sus rasgos identificadores. Llega atraído por el sonido ensordecedor del canto de los pájaros claro que ya Cervantes los asoció al devenir del tiempo:

Para esa época, Melquíades había envejecido con una rapidez asombrosa [...], el gitano parecía estragado por una dolencia tenaz. Era, en realidad, el resultado de múltiples y raras enfermedades contraídas en sus incontables viajes alrededor del mundo [...], la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final. Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes. Aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus, era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos. Pero a pesar de su inmensa sabiduría y de su ámbito misterioso, tenía un peso humano, una condición terrestre que lo mantenía enredado en los minúsculos problemas de la vida cotidiana. Se quejaba de dolencias de viejo, sufría por los más insignificantes percances económicos y había dejado de reír desde hacía mucho tiempo, porque el escorbuto le había arrancado los dientes. El sofocante mediodía en que reveló sus secretos, José Arcadio Buendía tuvo la certidumbre de que aquel era el principio de una grande amistad.⁽²⁹⁹⁾

El gitano Melquíades, alegoría del Tiempo, en su doble función destructora y reveladora ha borrado con sus prestigiosos trucos la utópica insularidad. Macondo, como ámbito comunicado, recibirá las oleadas de inmigrantes que se integrarán en las edades sucesivas. El Padre Tiempo irá y vendrá, será el señor del olvido y el señor de la memoria y el origen de aquellos melancólicos personajes que Saturno adoptará como hijos naturales, otorgándoles su saber (la adivinación de Aureliano), pero también la nota de íntima tristeza que tiñe sus rostros y define sus linajes.

Pero el Poeta, García Márquez, toma parte por sus personajes, condenados a la soledad, y al contemplar a sus macondinos «montados en la alfombra voladora», tendría la evidencia de que su leyenda era «un largo poema de la fugacidad» e intentó, con las más poéticas imágenes, con los arquetipos consagrados, luchar contra el espejismo efímero que imponía la caducidad. Concitó en Macondo los mitos universales que podían detener el Tiempo: La

Fama, en la fama del guerrero, aunque el coronel Aureliano Buendía no vivió ni en su retrato: había sido «una invención del gobierno para matar liberales»; en la pervivencia de los blasones del linaje ilustre de Fernanda del Carpio (la doble alusión cervantina y gongorina cobra un sentido irónico), en el prototipo de la hidalguía criolla, puesta en relación con el tema barroco de los sepulcros y con el tópico de la Belleza; Fernanda y Remedios la Bella lo expresan hiperbólicamente, ambas son reinas de un carnaval, con un reinado efímero, simbolizado aquel atributo en la imagen de la rosa, pero la [207] rosa amarilla es una rosa de tiempo, caduca y perecedera, destinada a deshojarse y a convertirse en polvo; el Amor en sus formas más extremas, el de Amaranta y Pietro Crespi, que será destruido por la Vejez y la Muerte, porque Amaranta está condenada a la Soledad. Sin embargo, el Amor vuelve cíclicamente cuando Amaranta-Úrsula indicio de una primavera de matices becquerianos, aludida en su peinado de picos en forma de golondrina llega a Macondo y encuentra a Aureliano Babilonia asociamos el nombre a los relatos de Borges para comenzar de nuevo, propiciando un comienzo que es preludio del fin, porque las cifras se van sucediendo ritualmente, marcando la trama profunda, que es una trama de Tiempo, dominador absoluto, con sus imágenes alusivas: los relojes, los calendarios, el mecedor, la lluvia, las flores, los pájaros, las mariposas, el eterno pasajero el Judío Errante, los trenes el tren amarillo de Aureliano Triste, el vagón de cristal de Mister Brown, el largo tren de pasajeros muertos, donde se instala la historia colombiana, pero también la guerra del Tiempo, porque el Tiempo, para García Márquez, es «un tren sin regreso». Son los motivos que propusieran Borges y Carpentier. Con sus huellas: el polvo, la ceniza, las telarañas, la Vejez; y sus colores favoritos: el amarillo y el verde el verde cervantino y gongorino; con sus sentimientos, expresados en la nota común de la tristeza y en el triunfo de la Soledad, pues si Borges tejió con los hilos del sueño un laberinto de Tiempo, García Márquez lo abarcó con los hilos del recuerdo para construir su laberinto de soledad, una Soledad melancólica, en su mecedor y con su asidero a la tierra, como marcas identificadoras. Recordemos las figuras diseñadas por Lucas Cranach y por Durero⁽³⁰⁰⁾ para localizar en Macondo la proyección de un arquetipo personificado en la enigmática Rebeca, olvidada de todos, pero dejando a su paso el rastro indeleble de Melancolía. Así reza la leyenda que hizo famoso al Poeta. [208] [209]

△▽

Haití en Mayra Montero: un acceso mágico

José Luis de la Fuente

Como es sabido, la obra de Mayra Montero se ha movido entre las islas del Caribe. Nacida en La Habana (1952), vive en Puerto Rico y su obra novelística se desarrolla mayoritariamente en Haití. Hasta el momento cuenta con obras como *La trenza de la hermosa luna* (1987), finalista del premio Herralde; *Del rojo de su sombra* (1992); *La última noche que pasé contigo* (1991), finalista del premio La Sonrisa Vertical; y *Tú, la oscuridad* (1995), que es su última novela hasta que pronto vea la luz *Como un mensajero tuyo*, en la que parece que sí situará a su ciudad natal como centro de su escritura⁽³⁰¹⁾. Su obra destaca precisamente por ese motivo, porque a pesar de ser una autora cubana que escribe desde lejos de su país, no se ha ocupado hasta el momento de la realidad de su isla, y, en cambio, como Carpentier, ha regresado a Haití como lugar en el que descubrir los orígenes africanos y la conciencia histórica caribeña.

Su obra, como digo, se desarrolla fundamentalmente en Haití, pero ocurre además que, desde ese *ómphalos*, sus historias y sus personajes realizan movimientos centrífugos hacia el exterior o de manera centrípeta regresan a la mitad de La Española como centro original al que deben retornar por cualquier motivo. Sea como fuere, Mayra Montero ha afirmado que entiende «el Caribe como un todo, como una unidad. No son sólo islas separadas, son un conjunto de sensibilidades, tradiciones y casi una manera de ser»⁽³⁰²⁾. Por eso, en *La trenza de la hermosa luna*, Jean Leroy ha de volver de Jamaica a Haití, porque llamado por su amigo Papá Marcel, debe regresar para conocer su muerte y la de los *hounganes*⁽³⁰³⁾, y para [210] presenciar los últimos tiempos del dictador Duvalier. Por eso, en *La última noche que pasé contigo*, Celia y Fernando recorren el Caribe, de San Juan a Martinica, pasando por Charlotte Amalie, Antigua, Guadalupe y Marie Galante, y en ese viaje de madurez recorren su pasado sexual y nuevas sensaciones, pero sobre todo advierten la proximidad de *eros* a *thanatos* en esas islas del Caribe. De cualquier forma, esos paseos son infaustos en todas las novelas. El carácter utópico que parecen poseer ciertas islas o lugares concretos, o su esencia como lugar en el que cumplir unos objetivos que marca cada viaje -porque cada viaje es huida y búsqueda- queda frustrada siempre en cada una de las cuatro novelas. Moverse, viajar o cambiar de lugar en ese entramado que es el Caribe, sirve de poco; Haití o cualquier otro centro absorbe a los individuos y los devora en sus ritos ancestrales y en sus relaciones violentas.

Ese es uno de los componentes fundamentales de los mundos narrativos de Mayra Montero: la tremenda fusión o adyacencia entre el *eros* y el *thanatos*. Fernando, en *La última noche que pasé contigo*, se obsesiona por un posible infarto mientras disfruta de su infidelidad en el crucero caribeño, sólo interrumpido por un cadáver fortuito; Jean Leroy, en *La trenza de la hermosa Luna*, debe renunciar definitivamente a su amor por Choucouné con la muerte

de Papá Marcel, pues ella marchará con un hombre decrepito a quien no debe quedarle mucho tiempo de vida; en *Del rojo de su sombra*, entre unas extrañas relaciones sexuales de algunos protagonistas, finalmente la *mambo*⁽³⁰⁴⁾ Zulé muere a manos del *bokor*⁽³⁰⁵⁾ Similá Bolosse; en *Tú, la oscuridad*, como en las anteriores, domina el ambiente desolador de la dictadura duvalierista o sus consecuencias y la terrible presencia de los *tonton macoutes*, pues mientras que los dos protagonistas -el occidental y el haitiano- recuerdan su pasado en sendos diálogos que estructuran la obra, de los mismos discursos surge la desolación terrible del infierno de la violencia haitiana. Además, la rana que buscan -la *Eleutherodactylus sanguineus* o *Grenouille du sang*- simboliza en último extremo la conciencia ecológica⁽³⁰⁶⁾ del herpetólogo occidental y los restos tradicionales de la cultura haitiana, desmantelada de *gagás*⁽³⁰⁷⁾ y *houmforts*⁽³⁰⁸⁾ con el fin de la dictadura, como la propia rana, que acabará pereciendo náufraga en el océano, acompañada del herpetólogo y su ayudante.

La misma estructura de las novelas es muestra de esa duplicidad. Esto ocurre en *La última noche que pasé contigo* y en *Tú, la oscuridad*, donde más visible se hace esa dualidad de vida/muerte. Ambas novelas presentan una serie de capítulos que se rompen con la inclusión de otro tipo de texto. En la primera son unas cartas de la abuela del protagonista Fernando que cuenta pormenores de las relaciones sexuales con una amante del pasado; en la segunda, son referencias a revistas como *Froglog* y *National Geographic Magazine* donde se anotan las últimas extinciones de especies anfibias. Pero, además, junto a esta doble vertiente en torno a la que gira la historia de ambas novelas, resulta que son alternativas las secciones y presentan a cada uno de los dos protagonistas [211] de las novelas en el acto de recordar su pasado y relacionarlo con los acontecimientos más presentes.

La estructura hace referencia, por tanto, a esos dos mundos en las dos últimas novelas, mientras que en las otras dos la relación es mucho más lineal y unitaria, dado que dependen mucho más de la historia haitiana, alrededor de la cual giran los acontecimientos de las novelas. En las otras obras, la doble estructuración se produce en diferente forma pero alcanza similares consecuencias, pues por medio de otros procedimientos se regresa al otro tiempo. Este es el mecanismo estructural fundamental, la exposición de dos tiempos alejados que acaban fundiéndose en el presente de la ficción y que se advierte en diferentes formas, pues ya puede notarse a nivel tipográfico como en las dos novelas citadas, ya, como en las otras, por medio de otros mecanismos como son los recuerdos de los personajes, las marchas voluntarias del narrador o la inclusión de algún mecanismo que activa la memoria involuntaria del objeto del discurso.

Por lo que se refiere a la muerte, ha de tenerse en cuenta que el vudú es también una inmersión en el mundo de los muertos. Fernando en *La última*

noche que pasé contigo teme el infarto y en la novela aparecen constantemente las vinculaciones entre *eros* y *thanatos*, hasta el punto de que el viaje se convierte en una especie de barca de Caronte que va recorriendo islas hasta que llega a la isla final, a la Marie Galante, en la que parece reposar el alma del enamorado de Julieta -la amante de Fernando- y ex-amante de Celia -la esposa del mismo Fernando-. Por otra parte, la respuesta sexual de cada personaje es bien diferente, ya que a la mujer la muerte le excita eróticamente mientras que al esposo le provoca un cierto temor pues la vincula al hecho de acabar muerto por un súbito infarto. En *Del rojo de su sombra*, el descenso a los infiernos es más evidente en muchos momentos. Así, Zulé «quería ver el paisaje natural de todos los difuntos» [72] y este descenso viene indicado [74, 121, 161] hasta que llega «a las negruras invencibles del Mayombe» [75]. Son las almas de los zombies, los muertos vivos que se levantan un día para regresar de inmediato al infierno [107].

Junto a esa valoración de la vida y la vinculación de la muerte al sexo, aparece en todas sus novelas otro elemento que define perfectamente a las sensaciones de Haití y las otras islas del Caribe. Son los olores, porque Haití y su religión responden a un mundo de sensaciones, donde nada se ve sino que se siente y se huele; que penetra por el alma como por un resquicio. La muerte, como la vida misma, se sienten como penetración de un mal olor. Por eso las relaciones sexuales huelen, los muertos despiden su hedor y el ambiente desprende muy extrañas sensaciones que recogen los órganos nasales. Otras sensaciones más humanas quedan reducidas o relegadas al poder extremo que posee el olfato de los haitianos protagonistas u otros isleños que pululan por las novelas de Mayra Montero. El mar, el sexo, los cuerpos, la muerte, la sangre, todo huele en Haití y en las islas, pero es en Haití, en el centro religioso y político nuclear antillano donde esos olores se convierten en síntoma de la presencia del más allá que habita en la vida. En *La trenza de la hermosa luna* se lee:

Y Jean Leroy pensó que Haití tenía una sola cosa que no había encontrado en ninguna de esas islas grandes y pequeñas por las que había transitado. Tenía su propio olor. La gente olía en esas tierras de una forma especial, y las casas, las calles, los mercados también despedían su propio vaho intermitente, su aroma a veces sulfurado,[212] muy a menudo indescifrable. Incluso el mar, que se abombaba en la bahía, esparcía por el aire una hedentina dulzona y mancillada que nunca había podido hallar en ningún otro puerto del Caribe [188].

En *La última noche que pasé contigo* se señala que «la gente viene al mundo predestinada a sostenerse en cosas intangibles, en olores que recurren...» [102]. Esta es tal vez la atracción que ejerce Haití y en cuyos linderos mágicos y orillas -como Papá Luc en *Del rojo de su sombra* [69]- se olfatea el fin del mundo o los mundos particulares que acaban en las variadas embarcaciones que usa Caronte cuando vaga por esa contemporánea versión del infierno. Esa puede ser la función de los olores: presentar la animalización

de una realidad que tan sólo es aprehensible por sus fragancias y hedores y mostrar el auténtico camino hacia la frontera de un infierno, cuyo acceso mágico viene marcado por olores de lo más variado.

Junto al amor hay que tener en cuenta la música, en todas ellas, pero sobre todo en *La última noche que pasé contigo* y en *Tú la oscuridad* que son las novelas que mayor semejanza estructural presentan. La música de los boleros, en la primera, marca el desarrollo de toda la obra, cuyos capítulos llevan el título de célebres boleros; en la segunda, es una canción la que da título a la obra: «Tú, la oscuridad que envuelve el espíritu de aquellos que ignoran tu gloria» [239]. Metafóricamente, se refiere al mundo haitiano que parece agotarse según está desapareciendo la rana que buscan y que, al fin, maléficamente perece con el hundimiento del barco. Las otras dos novelas también cuentan con un importante papel de la música, ya sea como conjuro en los *gagás* y en las proximidades de los *bateys*⁽³⁰⁹⁾ o como marco exterior y rumor sobre el que se desarrolla la acción de la obra. La música es, generalmente, conjunto consciente o incitador de la magia, de la reunión de los cuerpos, en el caso de los boleros, o como incitadora de un variado tipo de sortilegios y ensalmos, porque la música, como el sexo y los olores, se convierte en uno de los mecanismos fundamentales para acceder al lado mágico, aproximarse al otro confín y tal vez alcanzar la otra orilla, desde la que pocos que se acercan pueden regresar.

En definitiva, en el Haití de Mayra Montero se rompe el tópico idílico e incluso utópico que durante siglos ha predominado en las letras occidentales. En la actualidad, el enfoque estrecho y directo nos muestra varios espacios marcados por el utopismo falso de unas islas donde únicamente domina la violencia, la voracidad humana, la superstición y la locura. El estatismo de los personajes -inmersos en su religión animista y en la dictadura duvalierista- impide su mejora, pero no sólo en Haití sino en los breves recorridos que realizan por otras islas del Caribe. Cada isla es el límite de un infierno y cada intento de escapar se convierte en el personaje en una muerte prematura que de forma terrible manejan los barones de aquellos misteriosos agentes de la muerte que son los *loases*⁽³¹⁰⁾. Los olores y la música marcan el ritual órfico, que permite el acceso a la otredad infernal que subyace dramáticamente en el mismo centro del Caribe. [213]

△▽

Tres poetas hispanoamericanos en la inmediata posguerra española

Manuel Fuentes Vázquez

Universitat Rovira i Virgili

Nueve meses después de la aparición del primer número de la revista mexicana *Romance*, se publica en España la primera entrega de *Escorial*⁽³¹¹⁾. La orgullosa revista de Falange Española, que estaba llamada a convertirse en el símbolo del nuevo estado fascista, fue combatida duramente desde su nacimiento por los sectores más intransigentes y cerriles del nuevo Régimen. Sometida a las contradicciones de sus fundadores el llamamiento a la concordia que realizaban los falangistas victoriosos, instalados aún en la utopía de la revolución nacional-sindicalista, venía a completarse con la denuncia de la guerra civil como *Cruzada*⁽³¹²⁾, el peligroso intento de recuperar los restos de la cultura liberal anterior a la guerra⁽³¹³⁾ o la conocida y burda manipulación de la figura de Antonio Machado⁽³¹⁴⁾, sobre *Escorial* cayó rápidamente el silencio⁽³¹⁵⁾. [214]

Mientras *Romance* recogía en el exilio a una parte de los intelectuales que configuraron el grupo original de *Hora de España*⁽³¹⁶⁾, *Escorial* incorporaba a sus páginas, igualmente, a antiguos colaboradores de la revista republicana⁽³¹⁷⁾. Desde la confrontación simbólica de sus respectivos nombres *Romance*, volcada hacia la difusión de una cultura popular de calidad⁽³¹⁸⁾; *Escorial*, marcada tanto por el elitista estigma orteguiano de *Revista de occidente* como por el abstracto cristianismo de *Cruz y Raya*⁽³¹⁹⁾, ambas revistas trataban de romper la insularidad a la que la guerra civil las había arrojado. Sin embargo, a ambos lados del mismo mar, esa generación rota por la guerra, la denominada «generación del 36», planificaba el retorno a lo *humano* en la poesía y consolidaba el descrédito de las *vanguardias* que ya se había iniciado con anterioridad a la guerra civil; así, mientras Antonio Sánchez Barbudo recordaba

[...] La tendencia de la generación nuestra, la llamada luego del 36, a insistir en la vuelta a lo «humano», a lo hondo y esencial en el hombre, apartándose de juegos y esteticismos. Esto implicaba muy a menudo una actitud política de izquierda, más o menos comprometida [...].⁽³²⁰⁾ [215]

Luis Felipe Vivanco llamaba desde la otra orilla al mismo propósito, aunque su concepción *rehumanizadora* se basaba en una visión integral del hombre cimentada en la profunda dimensión religiosa de la existencia:

[...] El que pretenda hoy día combatir en serio, en nombre de más altos o profundos ideales, las escuelas artísticas que venían llamándose de vanguardia, creo que pierde el tiempo lastimosamente. Porque todos los *ismos* de París, todo ese estar revolucionariamente al día [...], debemos considerarlo ya como un pasado artístico inmediato definitivamente caducado, periclitado, que diría Ortega, con palabra definitoria de una actitud frente al mundo como *dintorno* también periclitada.⁽³²¹⁾

En ese ambiente de *rehumanización*, y conscientes los dirigentes de *Escorial* de que la guerra no sólo había roto las relaciones entre España e Hispanoamérica, sino que la inmensa mayoría de los intelectuales defensores del orden constitucional había partido al exilio, uno de los primeros propósitos del grupo de escritores que Pedro Laín Entralgo denominó «el *ghetto* al revés»⁽³²²⁾ fue, ya durante la guerra, la creación de una ambiciosa *Revista de las Españas*⁽³²³⁾, proyecto que fracasó. *Escorial* recogería aquel sueño y reconocería sin ambages en el «Manifiesto editorial» del núm. 11 (septiembre de 1941) la «pobreza cultural»⁽³²⁴⁾ de la España de aquellos años:

[...] Es menester lograr un índice de creación cultural tan elevado, por lo menos como el de antes [se refiere el editorialista al Siglo de Oro]. Sin echar de menos la coyuntura política, España, de hecho, puede influir actualmente, con más o menos intensidad, desde dos posiciones distintas. Es la una la nuestra, la España falangista, y es la más difícil, porque se halla metida hasta el pescuezo en el berengenal [*sic*] y porque entre Finisterre y Buenos Aires hay muchas millas marítimas. Es la otra la desterrada, arrojada de nosotros por lo que ellos saben bien, que ha buscado refugio precisamente en América y que en los mejores casos se entrega a tareas culturales. No es despreciable ventaja la que les da su proximidad, su convivencia con los hispanoamericanos. No sólo con el enemigo sajón (solían representarlo por un pulpo) tenemos que luchar, sino con esa parte de España; que como España actúa, aunque no lo queramos, aunque su espíritu sea adverso [...]. Confesemos que en cultura, todavía la voz de España no dijo en estos climas más que pequeños, imperceptibles balbuceos [...].⁽³²⁵⁾

Pese a los llamamientos a la reconciliación y a la colaboración que desde *Escorial* se efectuaron, la presencia de los escritores hispanoamericanos en la revista de Falange [216] Española fue escasa. Tomar parte en aquella empresa suponía la aceptación tácita de la dictadura, aunque sus promotores estuvieran embarcados en el ingenuo juego de restaurar la normalidad cultural en un sistema que no dudó en mantener en la cárcel y hasta la muerte a Miguel Hernández. *Escorial* recogerá las colaboraciones de tres escritores hispanoamericanos: el ecuatoriano José Rumazo, el argentino Ignacio B. Anzoátegui y un texto del poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra.

José Rumazo, ministro del Ecuador en España, anticipa una parte del largo poema ochenta y nueve versos alejandrinos consonantes titulado en la revista «Como el salto de agua... (Fragmentos)»⁽³²⁶⁾ que posteriormente, y con el título «Raudal», dará nombre al libro que se publicará ese mismo año⁽³²⁷⁾. Formalmente, la utilización de tal estrofa entraba sin contradicción en el ambiente poético de la posguerra española⁽³²⁸⁾.

Al frente de *Raudal*, José Rumazo estampa la siguiente nota preliminar: «La mayor parte de las poesías de este libro fueron escritas [*sic*] alrededor de 1932. El autor considera la presente como la única edición válida de sus primeros versos».

La imprecisa locución temporal «alrededor de 1932» no sólo implicaba la depuración de unos textos anteriores diecisiete años después, como afirmaba

Gerardo Diego⁽³²⁹⁾, sino el deseo de ocultar un pasado, si próximo, ya caduco. En efecto, a las alturas de 1932, y en un *crescendo* vanguardista, José Rumazo publicó *Altamar*⁽³³⁰⁾, base textual de los poemas que posteriormente se convertirían en *Raudal*. Sirva, a guisa de ejemplo, la comparación entre las dos primeras estrofas del poema «Órgano catedrante» de *Altamar*⁽³³¹⁾ y su versión «Órgano de la tierra», depurada en *Raudal*⁽³³²⁾:

Órgano catedrante de tierra y agua pura,
con tubos de cisternas, con voz de tierra y agua,
con el fuelle marino de los vientos atlantes,
órgano sempiterno que aconteces en mi alma...
Órgano clamoroso, con tubos de cisternas,
con voz del agua clara y de la tierra oscura,
con el fuelle marino de las auras eternas,
órgano que aconteces en mi más alta altura.

Inevitablemente, *Altamar*, en 1932, evocaba la resonancia del *Altazor*⁽³³³⁾ huidobriano de 1931, y de la misma forma que el poema del chileno sufre constantes modificaciones [217] desde 1919 hasta alcanzar su versión definitiva⁽³³⁴⁾, los poemas del ecuatoriano cambian y se metamorfosean⁽³³⁵⁾ buscando atenuar la fuerte impronta vanguardista primaria que los caracterizó. La deuda con la poesía de Huidobro fue notada por Gerardo Diego, al tiempo que el poeta de *Alondra de verdad* conectaba el libro de Rumazo con el modernismo de Díaz Mirón o de Rueda⁽³³⁶⁾; sin embargo, Diego, que simbolizó la transición entre la poesía *creacionista* anterior a la guerra civil y las formas clasicistas y neobarrocas de la posguerra, camino por el que transitaban poetas españoles como Félix Ros, Rafael Porlán, Adriano del Valle o Rafael Laffón⁽³³⁷⁾, no advierte quizás más por deseo de oscuridad que por ignorancia la integración radical de Rumazo en los coletazos de la vanguardia de los años treinta.

Como apéndice a *Altamar*, José Rumazo publicó el mismo año, y de forma independiente, un ensayo-manifiesto de interpretación de su libro, *El anfigimetaforismo*⁽³³⁸⁾; manifiesto que muestra a las claras su integración no sólo en la genérica *deshumanización* del arte orteguiana⁽³³⁹⁾, sino su filiación cubista y creacionista:

[...] En realidad, el anfigimetaforismo se acerca por primera vez al cubismo pictórico, ya que el cubismo literario, llegando a tener al fin y al cabo más o menos los mismos postulados del ultraísmo y creacionismo, y pretendiendo interpretar la vida sin imitarla, tomando de ella ciertos elementos de realidad necesarios a la obra artística para organizarlos arbitrariamente, no acertó con esta visión facetada de la realidad, no llegó a darnos una técnica que realizara lo que estaba haciendo el cubismo en pintura. Ahí están los poemas, bellísimos por otra parte, de Max Jacob, o los de Reverdy y Huidobro, etc.[...].⁽³⁴⁰⁾

En el ensayo, que viene a ser una glosa explicativa y funcional de los poemas de *Altamar*, el poeta ecuatoriano establece el concepto de *anfimetáfora* de *anfi*: dos lados, *meta*: más allá, y *ferrein*: llevar para conseguir el «doble o múltiple sentido de la palabra»⁽³⁴¹⁾; esto es, una deliberada anfibología metafórica. Frente a la reducción del sentido, y en clara conexión con las variantes de la *vanguardia* española e hispanoamericana, se postula una oscilación del significado, la imposibilidad de reducir a un solo acto comprensivo la plurisignificación poética. Pero a las alturas de 1949 tal concepción vanguardista resultaba pura arqueología, puesto que la *rehumanización* del arte, entre otros factores, [218] implicaba la total descalificación del cubismo fuente para algunos de todos los males por haber eliminado la relación que debía unir al escritor con su obra y a ésta con la vida⁽³⁴²⁾.

Mientras la reelaboración neoclasicista y tardomodernista del vanguardismo de la poesía de José Rumazo entraba a formar parte de una concepción de la poesía española de posguerra que ya en 1949 agonizaba, la presencia del escritor argentino Ignacio B. Anzoátegui en las páginas de *Escorial*⁽³⁴³⁾ demostraba palpablemente las contradicciones entre los propósitos *rehumanizadores* de sus fundadores la poesía de Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Luis Rosales y los ejercicios *manieristas* de un poeta que se había caracterizado por su catolicismo tradicional, fundamentalista y excluyente⁽³⁴⁴⁾. Anzoátegui era capaz de recuperar la vertiente más arcaica del mitologismo modernista -«En volandas de lino colorado / Gana Jasón el cielo navegante, / Y en la opulencia de su guardainfante / Abre el mar a la quilla su cuidado.//»⁽³⁴⁵⁾, la estilización del neopopularismo de base tradicional -«Hilo, ¿para qué te quiero?, / Hilo, ¿para qué te hilo?, / Hilo, / Hilo de luna y pandero//»⁽³⁴⁶⁾, el hibridismo entre la *jitanjáfora* popular con resabios de la arcaica vanguardia -«Muy buen día, Su Señoría, / Mantantirulirulá. / Yo querría, / Si podría... / Si pudiera, si pudiera... / Eia, eia, / alalá...//»⁽³⁴⁷⁾, los calcos de la poesía gongorina tamizados de romanticismo -«En campos de laurel demanda plumas / Y en sueños de nereidas serafines; / Lejos, sobre los últimos confines / Hay un pálido vértigo de brumas.//»⁽³⁴⁸⁾, imitar a Garcilaso en «Tercetos de amor escritos a la manera de Garcilaso» -«Ojos dorados fueron los que un día / Guardar quisieron generosamente / El triste amor de la mirada mía//»⁽³⁴⁹⁾, recrear personajes legendarios -«El Hada Morgana», «Merlín», históricos -«Felipe II», «Julio César», volver a la poesía religiosa más formalista y decorativa -«Retablo de Navidad», «En el principio era el Ángelus» o, en fin, capaz también de transitar por la senda lorquiana en «Oración para Juan Belmonte». [219]

La ortodoxia tradicionalista de Anzoátegui llegó a su punto culminante en 1941, cuando Ediciones Escorial publicó el conjunto de cuatro ensayos con

claras influencias de Ernesto Giménez Caballero, *Genio y figura de España*⁽³⁵⁰⁾.

Caso bien distinto es el del poeta Pablo Antonio Cuadra. La única colaboración del escritor nicaragüense en la revista *Escorial* -«Carta de relación de un conquistador del siglo XX a la Majestad Primera del Imperio Doña Isabel, la Católica: Reina perenne en el recuerdo»⁽³⁵¹⁾- cede a las directrices del pensamiento neoimperial de los años cuarenta. La epístola es una muestra alegórica en la que el nuevo conquistador viajero por una historia sin tiempo revisa la situación hispanoamericana desde la doctrina «aislacionista» de Monroe hasta la política de Roosevelt, mientras se proclama la unidad orgánica de España e Hispanoamérica y se exalta el espíritu mítico del antiguo conquistador nuevamente encarnado. La «nostalgia de la historia», en expresión de José-Carlos Mainer⁽³⁵²⁾, actúa mediante el tópico sistema de recuperar los acontecimientos históricos significativos y extrapolarlos a la situación actual⁽³⁵³⁾. Dada la trayectoria ideológica de Pablo Antonio Cuadra, el texto puede explicarse desde la radicalización de su pensamiento frente a la injerencia estadounidense en América; posición que ya se detecta, por ejemplo, en el conocido manifiesto «Dos perspectivas» publicado en 1931⁽³⁵⁴⁾. Así, la «Carta» vendría a significar el exceso de una vertiente la española que el propio poeta había señalado en Rubén Darío:

No sé por qué, a la hora de la cólera, el mestizo se culpa indistintamente a sus dos sangres. Unas veces dice: «Se me subió el indio». Otras veces: «Se me salió el español». Pero lo mismo podemos decir a la hora del amor, a la hora del canto. A Darío se le sube «Tutetcozimí» y otro día se le sale la «Salutación del optimista» [...].⁽³⁵⁵⁾

Poco tiempo después, ese exceso de españolidad quedaría olvidado y corregido cuando Cuadra publicara en la revista leonesa *Espadaña* el poema, escrito en 1943, «El hijo del [220] Hombre»⁽³⁵⁶⁾ para recuperar entonces su poesía más auténtica: «Tu isla de gemidos / alza su playa, ofrece su ribera / al mar de este silencio ya nocturno / donde todo está aún pendiente//»⁽³⁵⁷⁾.

La presencia de estos poetas el vanguardismo neobarroco de Rumazo, el eclecticismo escapista de Anzoátegui y la muestra neoimperial de Cuadra manifestaba a las claras la contradicción en la que se movía la revista *Escorial* en los primeros años de la posguerra española. Lejos de trazar puentes de conexión entre dos mundos aislados la España franquista y la peregrina se reforzaba, si cabe, la separación entre ambos.

Si bien es cierto que en la España de 1945 se podía leer la «Oda a Federico García Lorca» de Pablo Neruda⁽³⁵⁸⁾, no es menos cierto que ese texto en el contexto español de los años cuarenta parecía el intento de justificar una apertura cultural del Régimen y era visto, desde el exilio, como una operación de propaganda del mismo⁽³⁵⁹⁾ orquestada por los intelectuales que se movían en su órbita⁽³⁶⁰⁾.

La evolución ideológica y política de los intelectuales y poetas españoles del primer franquismo, su aceptación sincera del error cometido, la valentía antifascista de los que sobrevivieron a la guerra civil y la incorporación de las nuevas generaciones de escritores reanudarán lenta pero progresivamente los lazos entre España e Hispanoamérica, porque España, como isla desde la que Gabriel Celaya escribía a Pablo Neruda, era la exiliada de sí misma: [221]

Te escribo desde este puerto,
desde una costa rota,
desde un país sin dientes, ni párpados, ni llanto.
Te escribo con sus muertos, te escribo por los vivos,
por todos los que aguantan y aún luchan duramente.
Poca alegría queda ya en esta España nuestra.
Mas ya ves, esperamos.⁽³⁶¹⁾ [222] [223]

△▽

El imaginario insular antiutópico en la poesía chilena reciente

Óscar Galindo V.

Universidad Austral de Chile

Introducción

Los textos sobre islas en la tradición occidental revelan, ante todo, los orígenes del autor y las limitaciones de su propia cosmología. La isla es el espacio del viajero. El patrimonio del descubridor. De aquel que asiste con asombro e incomprensión al espectáculo de un mundo ajeno y, en ese tránsito, a su propio espectáculo. Sus orígenes se funden con la literatura de viajes, con aquellos escritos que nacen de la relación directa de una experiencia geográfica y etnográfica, fundiendo en un mismo gesto enunciativo la experiencia vivencial y autorial. En esta dinámica la isla es, pues, territorio de la apropiación, del saqueo antropológico, de «lo nunca antes visto». La isla es lugar del deseo y, por lo tanto, de la utopía, en una tradición que va desde Homero a nuestros días y que ya resulta inútil reseñar a estas alturas. Pero el isleño percibe su espacio a veces, ya no como lugar de ensueño, sino de encierro. De ahí la irredimible vocación viajera del isleño. Digamos que la utopía del isleño, suele ser casi siempre continental.

Hay algunas metáforas claves en todo imaginario insular. La primera: isla es igual a viaje y viaje es igual a naufragio; la isla es encierro, lugar de

reclusión y de exterminio; es la inevitable conexión de la isla con la muerte. La segunda relación es tautológica: isla es igual a aislamiento, a soledad, pero esta metáfora evoca otra imagen ancestral: el hombre es un animal obligado a luchar contra el medio; por ese camino la metáfora que ofrece la isla es la de un espacio que permite reconstruir la relación del hombre con la naturaleza. La tercera es su relación con la política: isla es igual a utopía y en tanto el hombre es ciudadano, isla es igual a ciudad. Robinsón encierra precisamente estos tres aspectos: náufrago, agricultor y político.

Pero no es tanto este discurso el que nos interesa, sino aquel producido desde adentro. El reconocimiento de lo insular en los propios poetas insulares. Son las huellas de un [224] discurso que en la poesía chilena reciente poetiza lo insular en un doble movimiento: islas rurales e islas urbanas. Islas reales e imaginarias. Pero sobre todo islas muy poco parecidas al paraíso.

Tal vez habría que recordar que, mención aparte de la polinésica Isla de Pascua y del Archipiélago de Juan Fernández, las islas más importantes de Chile están apenas separadas del territorio continental por canales o estrechos: Tierra del Fuego, por el Estrecho de Magallanes; la Isla Grande de Chiloé, por el Canal de Chacao. Sin embargo, si han existido islas en el redundante sentido de su aislamiento, éstas han sido precisamente Chiloé y Tierra del Fuego. Su condición de «enclave fronterizo» hizo de Chiloé y su inimaginable archipiélago, un territorio separado durante toda la colonia de la Capitanía General de Chile, con más fácil comunicación desde Lima que desde el mismo Santiago de la Nueva Extremadura. Más lejana e imposible ha estado siempre Tierra del Fuego, bautizada por Magallanes y descrita por Pigafetta. Territorios de shelknam, y alacalufes. Pasarían siglos antes de ser colonizadas por conquistadores, no de arcabuces sino de rifles de repetición, de lavaderos de oro y grandes estancias ganaderas. También por piadosos etnógrafos como Martín Gusinde.

Chiloé: la isla como enclave cultural

La irrupción del territorio insular de Chiloé en la literatura es tan antigua como su fundación en el territorio. Alonso de Ercilla en el Canto XXXVI de la Tercera Parte de la *La Araucana*, define su condición fronteriza⁽³⁶²⁾. Y en una descripción muy al uso alaba la magnificencia de su territorio, la calidad y belleza de sus gentes. Pero hay más, por esta isla pasó ya en este siglo, Pablo Neruda, en calidad de secretario del novelista y profesor Rubén Azócar, autor de *Gente en la Isla*, en la que inició al parecer la escritura de las residencias. En su condición de ex-estudiante y poeta eternamente hambriento no puede dejar de ver aquí la tierra de la abundancia: «disparábamos / ostras frescas

hacia todos los puntos cardinales», dice en su poema homenaje a «Rubén Azócar»⁽³⁶³⁾.

La consolidación de una poesía propiamente insular es tarea, sin embargo, reciente. Se trata de una producción surgida básicamente a partir del año 1975 con la fundación del Grupo Literario Aumen a cargo de Carlos Trujillo y Renato Cárdenas. Entre otras la poesía de Sergio Mansilla y Rosabetty Muñoz permiten mostrar una exploración en lo insular desde la polémica centro/periferia y del desplazamiento de la noción de «enclave fronterizo» a la de «enclave cultural».

La noción de *enclave fronterizo* ha sido utilizada para definir aquellos territorios que conformaban las fronteras del imperio español en América: Nuevo México, Paraguay o Chiloé. Chiloé constituyó hasta avanzado el siglo XIX el último extremo del Reino de Chile⁽³⁶⁴⁾ [225] y la más meridional de las poblaciones españolas, el «recoveco del mundo» o el «non plus ultra de América» en las palabras de don Alonso de Ovalle. En fin, Chiloé es ante todo enclave fronterizo y militar, pero poco a poco también, cultural, en la medida en que el alzamiento mapuche de 1599 cortó todos los vínculos con estas tierras, convirtiéndose en un enclave fronterizo estático y no dinámico como las demás fronteras del reino.⁽³⁶⁵⁾

Sergio Mansilla (1958) se inscribe con un sello inconfundible en el complejo escenario de la poesía chilena de las dos últimas décadas. Su imaginación poética surge de las experiencias vitales de la infancia y adolescencia vividas en el Chiloé campesino. Lo que no impide que la elaboración de estas experiencias se logre por medio de una sólida cultura literaria. Su ritmo intuitivo, sus imágenes alucinadas, la recurrencia a la mitología y a las bases culturales del campesino pobre lo sitúan como un notable explorador de las ínsulas marginales. Su primer libro *Noche de agua*⁽³⁶⁶⁾, servirá de base para el siguiente, *El sol y los acorralados danzantes*⁽³⁶⁷⁾, donde mítica, historia y contingencia se entraman en un discurso de notables sugerencias. Así visto no es extraño que su primera sección aborde el mito indígena de «la guerra de las serpientes del agua y de la tierra», que explica el surgimiento de las islas del archipiélago, y que el poema que abre la sección «Mito-historia», «Alonso de Ercilla en el desaguadero» consista en la negación de la aventura ercillesca:

Heme aquí llegado / donde otros ya han llegado. / Heme aquí escrito mi todo yo en el tronco de este árbol / cuando con 10 hombres / pasé el Desaguadero / de los ojos llorosos. // Heme aquí en Hebrero / del 58 entrado / y andando en derechura / a la muerte. / Pisé tierra y saltó sangre. / Miré el cielo y cayó fuego. / Heme aquí entonces / con mi cuchillo grabando / mi última letra en la corteza / de este árbol bendito. // He de volver por donde vine / ¡vamos pues, soldados, / a la mar los botes / y a remolque los caballos! / Adiós, desaguadero, / adiós huilliches de terribles sueños, / adiós islas muy amadas / hasta los huesos. // Se me han caído las manos, / perdí los pies en el agua. / Los pájaros carpinteros / picotean mis últimos recuerdos.

Claro está que la pretensión de Ercilla, más allá de su piadosa visión del mundo indígena, según denuncia el texto de Mansilla, es claramente etnocentrista: a estas amadas [226] islas ya habían llegado otros. Lo que importa es que tras esa llegada ya nada será igual: «Pisé tierra y saltó sangre. / Miré el cielo y cayó fuego». La paz que Ercilla admira en los indígenas habrá acabado. Pero sobre todo ya no hay regreso posible: «perdí los pies en el agua». Ni siquiera el recuerdo será su consuelo: «los pájaros carpinteros / picotean mis últimos recuerdos».

Desde esta fundación traumática la obra de Mansilla se detiene en los hombres y mujeres de su tiempo: «hilanderas, tejenderas, navegantes y amamantadoras de cometas» («Mujeres desmenuzando al sol»), hasta que el mito se transforma en historia en la sección «Paisaje con un cuchillo en el centro» para asistir a la contemplación de las barbaries de la dictadura. Es interesante hacer notar que lo que se inicia como una exploración mítica en el espacio insular, culmina en una exploración en lo contingente. La historia de la marginación insular se proyecta en nuevas formas de violencia.

Rosabetty Muñoz (1960) es autora, entre otros libros, de *Canto de una oveja del rebaño* (1981), *En lugar de morir* (1987) e *Hijos* (1991). En este último volumen desarrolla el tema de la maternidad a partir del motivo del viaje por el archipiélago de Chiloé. El libro se abre con un breve texto que anuncia la percepción de la isla como refugio, como deseo de la solidaridad amorosa (otro tópico isleño) frente a la intemperie de la historia:

Busquemos un lugar
para incluirnos entre los inmortales.
Un nidito
en la trizadura del tiempo.

El viaje por el archipiélago es, sin embargo, menos consolador de lo esperado. Parece más bien una «Travesía» por los escenarios del dolor y de la pobreza:

La geografía de mis vísceras / a tu disposición / tripulante amado. / Para que vayas
bordeando los puertos / de las gastadas tripas / donde almaceno residuos de vidas
anteriores. / El de los crecidos ojos / recolecta brújulas, mascarones de proa / revisa los
velámenes / y emprende el viaje. / Para adormecerlo, repito nombres / de islas
mancornadas, lluviosas / resplandecientes de estrellas abandonadas. / Así, el archipiélago
va quedando señalado / por viajeros intrépidos que revelan los misterios / de una tierra
tan poco parecida al paraíso.

Cada poema lleva como título el nombre de una de las islas del gran Archipiélago de Chiloé, configurando la estructura del viaje en el que sólo los hijos parecen el único consuelo, como si se convirtieran en la metáfora del reencuentro entre los hombres y la naturaleza: «Veo a uno que me atará a su flanco / para vadear tempestades» (Doña Sebastiana II). En esta dinámica el

viaje cobra una dimensión de denuncia de la pobreza y de la muerte, contra los «vientres deshabitados», contra los peligros que azotan a los hijos que se cruzan en las poblaciones con los carapintadas, recibiendo «el embate del odio» (Butachauques). Así sus poemas constituyen sugestivas alegorías de connotaciones políticas y de denuncia, en la incansable búsqueda por alcanzar un espacio de plenitud en un tiempo antiutópico. El viaje se configura, entonces, como una mirada crítica que lleva a la hablante a reivindicar el espacio de [227] la ternura, la fortaleza de los sueños. Por eso la poesía cobra la forma de un cántico en esta vuelta a los orígenes⁽³⁶⁸⁾.

Como vemos lo insular es, ante todo, un pretexto para indagar en las metáforas de la marginación, en los conflictos entre centro y periferia, entre historias oficiales y subterráneas, como ocurre también con otros poetas cercanos a los ya mencionados: los textos de Mario Contreras, Nelson Torres o Carlos Trujillo, pueden ser ejemplos de estos enclaves fronterizos poetizados como enclaves culturales y vitales. Esta persistente preocupación por problemáticas históricas y antropológicas, nace, por una parte, de la necesidad de releer y refundar poéticamente el espacio insular y, por otra, de la urgencia por provocar una lectura de gesto actual. Resulta significativo que un grupo de poetas en forma colectiva y sin un programa común, comience a producir una poesía destinada a interpretar las claves de su pasado y, a la vez, los alcances de una cultura en su hibridaje, pluralidad e inestabilidad, enfatizando los problemas no resueltos de la superposición cultural.

De la tierra sin fuegos: la isla como campo de concentración

Al avistar al primer hombre patagónico, un selknam, el explorador y escriba de Hernando de Magallanes, Antonio de Pigafetta, escribió con admiración y con singulares connotaciones poéticas:

Este hombre era tan grande que nuestra cabeza llegaba apenas a su cintura. De hermosa talla, su cara era ancha y teñida de rojo, excepto los ojos, rodeados por un círculo amarillo, y dos trazos en forma de corazón.⁽³⁶⁹⁾

Esta imagen contrasta con la que ofreció Charles Darwin de los yámanas, pueblo más lejano a los cánones físicos y culturales europeos, y que sirve al antropólogo Martín Gusinde para denunciar la incapacidad de comprensión de una nueva realidad cultural de parte de un científico. En una carta fechada el 23 de julio Darwin anota:

No he visto nada en mi vida que me haya impresionado tanto como la primera visión de un salvaje. Era un fueguino desnudo, sus largos cabellos le cubrían casi por completo, su rostro estaba pintado con diversos colores. En su cara había una expresión que creo

que quien no la haya visto no se la puede figurar. De pie sobre una roca profería gritos y hacía gesticulaciones, ante los cuales se comprenden los sonidos de los animales domésticos.⁽³⁷⁰⁾ [228]

Gigantes y salvajes habitan las cercanías y la isla de Tierra del Fuego. Bárbaros en definitiva que, como denuncia Martín Gusinde, fueron exterminados sobre la base de prejuicios raciales y culturales que ocultaban una política de invasión económica. La comprensiva y rigurosa descripción de Martín Gusinde en *Los indios de tierra del fuego* y el más personal *Hombres primitivos de tierra del fuego (De investigador a compañero de tribu)*, así como las descripciones de Joseph Emperaire en *Los nómades del mar*, sirven de base para la escritura de un soberbio libro de poemas sobre estas culturas, *De la tierra sin fuegos*⁽³⁷¹⁾ del poeta magallánico Juan Pablo Riveros (1945), autor además del poemario *Nimia. Poemas en prosa* (1980). *De la tierra sin fuegos* se divide en diversas secciones que ordenan los núcleos referenciales dados por la naturaleza y las culturas selknam, yámana y qawashqar, en un texto en el que historia, antropología y poesía se articulan en un mismo discurso. El libro se abre con una dedicatoria a los dos científicos y un epígrafe de Martín Gusinde:

Todos estaban ahí aniquilados por la insaciable codicia de la raza blanca y por los efectos mortales de su influencia... Sólo las olas del Cabo de Hornos, en su constante movimiento, están susurrando responso a los indios desaparecidos.

El paisaje magallánico descrito con sus fiordos, canales e islas, aporta una permanente contradicción: grandeza y pequeñez; abundancia y escasez, en parte alguna, «la ternura de un cambio»:

¡Oh, demasiada grandeza! Despro- / porción demasiado aplastante. / Costas de granito indefinibles con su cinturón de bosques pútridos, / congregación de rocas púberes. / Pantanos, hendiduras de agua, / vastas lagunas absolutamente desiertas. / Tal / la lúgubre Grandeza, tal / la pequeñez («Archipiélago I»).

A veces la contemplación de tan soberbio espectáculo alcanza las dimensiones de una oración, siempre en este juego entre la nada y el todo:

¡Oh, abundancia! ¡Oh, escasez extraordinaria!
iglesia en la que entro en puntillas
para no trizar ninguno de tus peces («Mar yámana II»).

De todas las islas, sobre todo una que da título a uno de los poemas fundamentales del libro: «Dawson», pues en ella se sintetizan pasado y presente. Dawson, ubicada al sur de Tierra del fuego, en el canal de idéntico nombre, fue utilizado como campo de concentración y exterminio de los indígenas. El poema denuncia el destierro forzado, así como las cacerías de alacalufes y selknam, propiciado por las grandes compañías. Construido como un collage textual incorpora citas de periódicos de la época, cartas de

empresarios justificando el exterminio o, en su reverso, versos de poetas como Saint John Perse o Ezra Pound. Pero el sentido del poema no se agota sólo en esta denuncia: «Degollad a cuantos indios encuentren» dice el estanciero Braun a Mc Cleland en carta del 29 del 1 [229] del 86. Las matanzas de los selknam son comparadas con otras cacerías más cercanas. El poema se cierra con un hecho evidente para cualquier conocedor de la historia chilena reciente: Dawson servirá de campo de concentración de prisioneros políticos a partir del mismo 11 de septiembre de 1973⁽³⁷²⁾. Se trata de hacer evidente que la lógica de la barbarie es la misma independientemente de los momentos históricos en la que suceda, también que el presente se explica en el pasado⁽³⁷³⁾.

Ante los hechos la denuncia se convierte en lamento elegíaco. Como lamenta Martín Gusinde, la imposibilidad de vivir nuevamente la amistad de los selknam. El poema final «Despedida de Martín Gusinde. 1923» reescribe el texto «Mi despedida» que cierra poéticamente también, *Hombres primitivos de tierra del fuego*. El hablante básico asume la propia voz de Gusinde y construye sobre la tónica del *ubi sunt*, como en aquel otro poema mortuario de Jorge Manrique, el lamento por sus «compañeros de tribu»:

¿Dónde están, onas? ¿Dónde / yagán manso, leve alacalufe? / ¿Dónde hombres diligentes, / mujer tenaz? / ¿No cogeréis más, gacela, dulce / yagana, moluscos a la orilla del mar? / ¿Dónde está tu pueblo, Temáuquel?⁽³⁷⁴⁾ / ¿Dónde tus marinos, Watauinewa?⁽³⁷⁵⁾ / Preguntádselo al Kolliot⁽³⁷⁶⁾. / Murieron de Occidente.

Cuando la isla se convierte en campo de exterminio, el tema utópico deja lugar al vacío. La poesía chilena ha denunciado esta pseudocultura isleña en otros libros. El poeta magallánico Aristóteles España, prisionero a los 17 años, escribe el testimonio lírico *Dawson*, publicado originalmente como *Equilibrios e incomunicaciones*. Raúl Zurita, poeta de una potente voz utópica en la poesía chilena reciente, incluye en *La vida nueva* la sección «El mar de las tablas». Nuevamente aquí nos encontramos con otras islas ofendidas con este triste destino: Dawson, Isla Mocha o Quiriquina. Isla esta última que da lugar a otro de los libros testimoniales emblemáticos del período: *Cartas de prisionero* de Floridor Pérez. Si bien es cierto que no todas las islas son campos de concentración, todos los campos de concentración son inevitablemente islas. [230]

La ciudad-isla: una pervertida manera de ver las cosas

Un tercer y nuevo escenario insular es el que ofrece una poesía de textura definitivamente urbana. Pero no se trata sólo de la conocida metáfora de la ciudad como isla, perspectiva desde la cual casi todo texto urbano puede

leerse. Pensamos en una escritura en la que los motivos del viaje, del naufragio y de lo insular se entraman en una perspectiva fuertemente desencantada y antiutópica. Posiblemente este tipo de escritura es inaugurada en el espacio de la poesía chilena actual por Enrique Lihn (1929-1988) en un itinerario que abarca buena parte de su escritura⁽³⁷⁷⁾. En *A partir de Manhattan*⁽³⁷⁸⁾ el viajero lihniano realiza un viaje al revés. Sale de la periferia y se dirige hacia un hipotético centro: París, Madrid o Manhattan. Su concepción antropológica es la del meteco que descubre que no existe centro. De Manhattan la isla-centro por antonomasia escribe:

Manhattan en sí misma carece de realidad
Aquí también en cierto sentido
no pasa nada.
(«El mismo»)

Las obras de este período se construyen de modo fragmentario, discontinuo y citacional, a la manera de un diario de viajes o, más estrictamente, de un cuaderno de notas⁽³⁷⁹⁾, mostrando los restos, los vacíos de una cultura de la que se participa por exclusión. En su ilegibilidad, en su condición aleatoria los espacios por los que el sujeto se desplaza se acercan más al *locus horridus*⁽³⁸⁰⁾ que al *locus amoenus*, como ocurre en «Hipermanhattan»:

Si el paraíso terrenal fuera así
igualmente ilegible
el infierno sería preferible
al ruidoso país que nunca rompe
su silencio, en Babel. [231]

Al fin y al cabo en este ir y venir el hablante llega a la conclusión de que no existe viaje posible, que todo desplazamiento es un movimiento hacia una trascendencia vacía de contenido. La negación del motivo del viaje es la clausura última del sueño del encuentro de Utopía. El viaje lihneano es un viaje laberíntico no sólo por intersticios geográficos, sino también culturales. Como casi siempre el laberinto desemboca en el mismo punto de partida:

Nunca salí del horroroso Chile
mis viajes que no son imaginarios
tardíos sí momentos de un momento
no me desarraigaron del eriazó
remoto y presuntuoso
Nunca salí del habla que el Liceo Alemán
me infligió en sus dos patios como en un regimiento
mordiéndome el polvo de un exilio imposible
Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:
el miedo de perder con la lengua materna
toda la realidad. Nunca salí de nada.

Como vemos el paraíso no está ni al principio ni al final del viaje. Acorde con su estética de la desnudez y del desencanto, Enrique Lihn nos inserta en un espacio de la náusea: «el estilo es el vómito», en la negación de todo deseo. Ni permanecer «mordiéndolo el polvo de un exilio imposible», ni salir al temor de enfrentarse a otras lenguas que «inspiran un sagrado rencor». La relación entre aislamiento y lenguaje, el motivo de la torre de Babel es otra de las recurrentes obsesiones lihneas de estos viajes improbables e imposibles.

Tomás Harris (1956) se sitúa en esta línea de una poesía urbana, pero claramente con otros referentes textuales y culturales. Sus libros *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), además de otros textos, se incorporan a su obra gruesa *Cipango* (1992). Los distintos libros de Tomás Harris insisten reiterativamente en la noción de viaje, de búsqueda de la utopía, del espacio del deseo, en un lugar «al fin del mundo» que surge de la interacción entre los barrios marginales de Concepción con otros espacios imaginarios o reales. Sus ciudades están afincadas en espacios fronterizos entre lo real y lo irreal vistos desde una perspectiva antiépica. El sujeto se funde persistentemente con los narradores cronísticos y especialmente con Polo y Colón. Su escritura se perfila como una indagación en espacios enmarcados cinematográficamente a la manera del cine expresionista y de las series B. Los personajes constituyen en esta arquitectura seres casi fantasmagóricos olvidados en los intersticios, borrados por la historia de la ciudad. La desolación y el vacío persisten en este universo artificial en el cual los hombres parecen vivir exentos del amor. Personajes condenados inevitablemente al interior granítico de una ciudad al fin del mundo⁽³⁸¹⁾. [232]

En el poema «Las islas de arena», notable montaje escénico de las ciudades como «teatro del dolor», el hablante afirma: «Lo narrado transcurre en una ciudad / al Sur del Mundo». Aquí «la vida a veces toma la forma de estos muros» título de otra de las secciones de *Cipango* y aunque se nos describen viajes por Cipango, Cathay o Tebas el hablante no puede salir de Concepción y más específicamente del barrio de Orompello -«el viaje mismo es un absurdo», escribió Gonzalo Rojas en un poema sobre Concepción y Harris lo cita como epígrafe. Las obsesivas recurrencias textuales que nos reiteran de uno y otro poema los mismos versos o sus variantes posibles, como en espejos o círculos, nos enseñan que el hablante ha perdido la ruta. Las cosas en algún momento parecen incluso tener explicaciones pero el hablante sabe que no sabe «si son datos de la conciencia o restos / del sueño que permanecieron engañosos hasta las / primeras luces del día» («La calle última»); lo que persiste es una obsesiva fijación de imágenes que se reiteran una y otra vez como una «visión pegada a las pupilas»:

vemos cada hora, una carroza de pompas fúnebres
descender lentamente por Prat;

puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción
que conduce al cementerio General.
Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas
que data de nuestro primer minuto de vida en este barrio
sudamericano; como en la novela de Genet,
todos los días, minuto a minuto,
se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat,
la última calle de Concepción,
la que conduce al vacío.⁽³⁸²⁾

(«La calle última»)

Los títulos de los poemas insisten una y otra vez en que «sueños son éstos / y espejismos»: «Mar de los reflejos», «Mar de los sueños» o «Una indagación sobre esta pervertida manera de ver las cosas». Poema este último en el que esta desconfianza extrema en los mecanismos de aprehensión de la realidad va disolviendo todo referente, pues se trata, al fin y al cabo, de una desconfianza en el lenguaje, en la palabra⁽³⁸³⁾: «pero no sabemos a ciencia cierta si el tropel de caballos / amarillos / era parte de los pervertidos mecanismos del sueño / o un dato efectivo de lo real». El texto ofrece una lectura política en [233] el que ya no hace falta insistir, pero para más datos sabemos que estamos en «los campos de exterminio», en «los tiempos de la prohibición». En este territorio que avanza por Prat, la última calle de Concepción, la que conduce al Cementerio General el personaje asiste a la escena de su propia disolución: «puede que mi propio cuerpo travestido para siempre / vaya ya por Prat, / la última calle de Concepción, / hacia el vacío fétido / del que nunca debí / asomar» («Finis terrae»).

Deseo y verdad, viaje y clausura, utopía y antiutopía, se funden en estos perversos mecanismos de frustración y desencanto. También la isla es metáfora de la muerte. La metáfora del olvido. El gesto grotesco y desgarrado en el que transcurre la narración nos hace ver una utopía en su pura etimología, es decir, un no lugar.[234] [235]

△▽

Las islas de *El mar de las lentejas*

Marina Gálvez Acero

Universidad Complutense de Madrid

El concepto de isla, en su acepción común o simbólica de lo aislado, confinado en sí mismo, solitario, reducto de lo arcano, de la utopía, del deseo, etc., tiene una presencia dominante en la novela de A. Benítez Rojo *El mar de las lentejas*⁽³⁸⁴⁾. Configura motivos y estructuras hasta convertir el texto en una especie de calidoscopio de esa sola imagen, como un *alter ego* textual del espacio caribeño que focaliza la historia que se nos narra.

Es sabido que la novísima novela histórica no pretende reescribir la Historia en busca de la Verdad, sino que se contenta con presentar *su* verdad, la pequeña y provisoria verdad que se derive en cada caso de la mezcla interesada de los hechos imaginados y documentales. En este caso, es evidente que la pretensión de Benítez Rojo no es la reconstrucción de un largo y complicado período de la Historia de España, sino la elaboración de una tesis que partiendo de aquel período tenga relación con nuestro presente histórico. Como si volviera a las raíces del pasado para mostrar lo que a su juicio fueron unos errores que marcaron definitivamente la historia de nuestra comunidad hispana. No son por tanto los acontecimientos históricos por sí mismos (que pueden ser intercambiables, como luego diré) lo que le ha interesado al novelista, sino las consecuencias sociales de una determinada forma de poder. Pero si el final de la peripecia parece enlazar con el presente, éste no tiene proyección hacia el futuro. La mirada del autor es fatalista, sin un ápice de esperanza: todo está determinado por el pasado.

Teniendo en cuenta que la cultura tradicional caribeña fue conformándose por la yuxtaposición y sincretismo de unos componentes endógenos «cuyos centros principales se localizan en la Europa Preindustrial, en el subsuelo aborígen, en las regiones [236] subsaharianas de África y en ciertas zonas insulares y costeras del Asia meridional»⁽³⁸⁵⁾, Benítez Rojo analiza la condición y primeras motivaciones de esos componentes⁽³⁸⁶⁾ y trata de evidenciar las razones del gran fracaso de la Utopía americana. La Historia nos enseña que, en el origen, esa Utopía se radicó en el Caribe, al que se introducía significativamente por la isla Deseada, pero de donde salió hacia Tierra Firme definitivamente frustrada según se desprende de la lectura de su novela.

Al servicio de ese tema, Benítez Rojo ha compuesto un gran fresco histórico (un aguafuerte más bien) en el que, a través de cuatro historias puntuales, ha pretendido representar lo que fueron los, aproximadamente, 100 primeros años del descubrimiento y colonización americana. En cuadros de gran plasticidad (en ocasiones estremecedores para el lector de hoy) con numerosos personajes históricos y ficcionales, la reelaboración de un gran acopio documental y un recuento bastante exhaustivo de los temas más polémicos, Benítez Rojo presenta de nuevo todos los tópicos de la *leyenda negra*, aunque reconozca que esta fue el triunfo de la primera gran campaña publicitaria, orquestada por sus enemigos contra el Imperio.

Además del reconocimiento implícito a su derecho a *inventar*, ya que presenta su discurso histórico como novela (como *ficción*), el método utilizado para la elección de los temas tratados en las diferentes secuencias no pudieron ser menos ortodoxos con respecto a los de cualquier historiador. Lo refiere de esta forma:

...hice una lista de 100 hechos históricos importantes transcurridos en 100 años: estaban los cuatro viajes de Colón, los reinados de Carlos V, Felipe II, Isabel Tudor; los reyes franceses, la guerra civil holandesa... Yo tiré entonces al azar y así fue como salieron las historias. Pudo haber salido el primer viaje de Colón y entonces hubiera sido otra historia. Me salió la Armada Invencible y tuve que arreglármelas para meterla. Me salieron los primeros viajes ingleses de comercio al África. Me vi entonces obligado a establecer una serie de lazos para meter todo eso, un poco a la manera de esos dibujos de niños en que hay puntos y se pasa un lápiz para conectarlo.⁽³⁸⁷⁾

Pero en esos dibujos infantiles el diseño de la figura está previamente trazado. Igual que en la novela, para revelarla lo único que hay que hacer es relacionar (unir) unos determinados hilos de sentido (o puntos en el juego)⁽³⁸⁸⁾. Al mismo tiempo, como al decir [237] de Benítez Rojo el espacio (archipiélago caribeño) sobre el que se dibuja esa figura posee unas características metaespaciales, lo revelado bien pudiera entenderse como imagen de la totalidad del espacio americano.

La gran isla del poder absoluto

Hay una isla dominante que es preciso destacar desde el comienzo porque su imagen (y su influjo) lo domina todo. En realidad es algo así como la figura de un dios, a quien parece querer emular. Se trata del poder⁽³⁸⁹⁾, un poder fuertemente centralizado y absoluto⁽³⁹⁰⁾ que se sirve de un fundamentalismo religioso para justificarse. Ese poder aparece personificado en Felipe II, en cuyo reinado se sitúan la mayor parte de las secuencias, aunque debe hacerse extensivo a los reinados que le precedieron desde los Reyes Católicos (que fueron los creadores del poder central y los defensores de la unidad y los mentores del Descubrimiento) y a los posteriores gobernantes de esa índole que se han ido sucediendo hasta el presente, todos los cuales han tratado de legitimar su poder en algún tipo de credo (religioso o político)⁽³⁹¹⁾.

En el presente de la narración, el cuerpo putrefacto del Rey en su lecho de muerte es la metáfora del imperio al final de su reinado, invadido de llagas y gusanos que lo descomponen internamente. La ironía de Benítez Rojo es sangrante. Desde que en su agonía el Rey compara los recuerdos de los lacerantes fracasos de su vida, con la esponja empapada en vinagre que dieron a Jesucristo en la Cruz para calmar su sed, el sibilino y sinuoso trazado con que el narrador va componiendo la figura del monarca español es la de un

hombre que se cree otro Cristo, es decir, un *mediador* entre Dios y los hombres gracias al cual, y en virtud de su sacrificio personal, fue posible la salvación espiritual para muchos, que pudieron así ganar el cielo o acceder a la santidad. De ahí que su mayor preocupación, aquella que parece condicionar su praxis política, fuese la defensa y difusión de la fe católica. Benítez Rojo subraya la condición de ese cometido y las consecuencias inmovilistas que de ella se derivaron: «Cuarenta años de mi apostolado piensa el Rey en su lecho de muerte de mi martirio, de llevar las abrasadoras riendas del reino de manera que siguiera el mismo curso, que nada cambiase, que todo permaneciese tranquilo, en orden, en silencio, inalterable para siempre como una santa reliquia venerada para la gloria del Señor» (pág. 235). Antes de morir, y como recompensa a lo que se presenta como un [238] sacrificio personal en aras de un fundamentalismo religioso, el Rey espera el consuelo de una señal divina que le confirme una bienaventurada vida eterna, es decir, que le asegure el premio del que se cree merecedor, pero ese excluyente deseo de última hora (de la hora de la verdad) parece poner en duda su derecho a la santidad, como si fuera consciente del verdadero resultado de una actitud que habría comportado resultados tan contrarios al espíritu de su fe. Esa es al menos la lectura que la novela nos ofrece de su reinado: tanto la narración de los acontecimientos de las otras secuencias, derivados de su forma de ejercer el poder, como aquello que va aflorando de su propia conciencia debilitada por la enfermedad, son demostrativos del engaño que ha sido su vida.

Ya dije que a Benítez Rojo no parece interesarle tanto la reconstrucción de un período de la historia, sino describir (como en su momento hiciera Miguel Ángel Asturias en *El señor Presidente*) los efectos de un poder absoluto sobre el cuerpo social. Si el contexto temporal de la novela se extiende desde los Reyes Católicos (episodio del 2.º viaje de Colón) a la muerte de Felipe II, el contexto ideológico que privilegia es, como ya adelanté, el derivado de un poder fuertemente centralizado y absoluto que ha buscado su justificación en la defensa de la fe católica. Es decir, lo que en última instancia le interesa al novelista es denunciar la utilización interesada de un credo (en este caso religioso) para dar legitimidad al abuso de poder y sus consecuencias. En el caso de Felipe II, un poder que trató de aliviar la responsabilidad de los errores de su gobierno, sus frustraciones y fracasos ante sí mismo y ante la Historia amparándose en el inescrutable deseo y sabiduría de Dios.

Sin embargo, aunque en la novela se denuncia la dejación de responsabilidad en una especie de superestructura abstracta y los efectos perniciosos del dogmatismo sobre el cuerpo social, Benítez reconoce la coherencia del monarca católico. Además, el hecho de que en ese período de la historia de España se localice el Descubrimiento y primeros años de la colonización americana, es decir, acontecimientos que habrían de cambiar el mundo, subraya con ironía los errores de un comportamiento que se sustentó en ideas inmovilistas y dogmáticas: «Aquel era el destino de España, sí,

perfeccionarse como una monja en su celda de convento mientras, más allá de los muros, el mundo mutaba y se perdía en confusiones y vicios y adoraba a Baal» (pág. 235). Por ese afán de conservarlo todo dentro de una fe el monarca no tuvo visión del futuro: a pesar de sus propósitos el mundo cambiaba drásticamente, y fueron sus enemigos los que se aprovecharon de ello.

Como ya he dicho, una lectura actualizada y postmoderna hace posible extender el discurso deslegitimador del fundamentalismo religioso a otros posibles Grandes Relatos, léase marxismo o capitalismo. Y, sobre todo, parece querer enfatizar que, en última instancia, la interesada operación legitimadora del poder no es sino un proceso de dañino autoengaño: hacerse el sordo al ruido del río que marca el transcurso del tiempo es perder definitivamente el sentido de la Historia.

De ahí que el autoengaño sea precisamente el motivo que más se repite en la secuencia centrada en Felipe II, desde los caballos de madera y las espadas de cera de los juegos de guerra infantiles, pasando por el falso embarazo de María, a la supuesta y blasfema señal divina que protagoniza la mosca.

Además de esa figura del poder reveladora del sentido (el mensaje o las claves de la novela) ya dije que la imagen de la isla (lo que pudiéramos hacer equivalente a los puntos del dibujo) «se repite» por todo el texto. Veamos en lo que sigue las más señaladas. [239]

Las islas de la estructura

En el espacio textual de la novela se va configurando un discurso con motivos, figuras y acontecimientos aislados por la trenzada interferencia de las diferentes secuencias y la quebrada linealidad, que van creando islas de sentido. Un espacio sin centro (como el Caribe⁽³⁹²⁾) cuya unidad (o estructura interna) ha sido impuesta sutilmente por el narrador (la figura del dibujo infantil de la que hablamos antes) que ha sido la manera elegida para explicar las malas estructuras socioculturales que se forjaron en Hispanoamérica desde el origen según Benítez Rojo. Además de poder leerse como un texto mestizo (como se ha hecho tradicionalmente) la literatura del Caribe puede leerse, desde una perspectiva posmoderna, como «un flujo de textos en fuga en intensa diferenciación consigo mismo y dentro de cuya compleja coexistencia hay vagas regularidades, por lo general paradójicas»⁽³⁹³⁾, definición del autor para el conjunto literario caribeño que sin embargo es posible aplicar a la estructura de *El mar de las lentejas* si sustituimos los «textos» por las secuencias narrativas y las «vagas regularidades» por los sutiles hilos de

sentido que acaban confluyendo, pero que en su transcurso acentúan las islas de sentido.

Esa metodología «azarosa» de la que hablamos antes explica por sí misma la configuración de la estructura externa de la novela: un conjunto de cuatro secuencias (que narran otros tantos acontecimientos históricos) cada una de las cuales se presenta aparentemente aislada, como hitos perfectamente diferenciados y ajenos entre sí, como evidencia su cronología, que ordenamos:

De 1493 a 1496: el segundo viaje de Colón, que lleva a las Antillas a un soldado de fortuna llamado Antón Batista, un supuesto primer encomendero.

1505: la fecha señala el nacimiento de Pedro del Ponte, de cuya vida familiar y menesteres del negrero, relacionadas ambas con la de los Hawkins, se va dando cuenta en la secuencia.

De 1565 a 1567: la expedición de Pedro Méndez de Avilés a La Florida.

Y finalmente el año 1598: fecha de la muerte de Felipe II, desde cuya agonía, que es el presente de la narración, asistimos supuestamente, mediante flashes que iluminan diferentes secuencias de su reinado, a un juego que revela al lector las consecuencias de su reinado.

Como se ve, todo un siglo condensado en unos acontecimientos, a los que Benítez Rojo ha impuesto una unidad de sentido previamente elaborada. A través de cada una de esas secuencias se va poniendo de manifiesto en su estructura interna la tesis que nos [240] presenta en la novela: el comportamiento y fundamentalismo del monarca español se repitió deformado en el de los otros miembros del cuerpo social de los colonizadores hasta conseguir imprimir en las estructuras socioculturales de los nuevos territorios del imperio la imagen distorsionada que todavía hoy perdura, según se lee en la novela, como si de un espejo cóncavo se tratara. Cada uno de los vasallos del Imperio (del villano al hidalgo) vino a ser una copia que multiplicó esperpentizados los peores elementos de la caracterización de ese poder: intolerancia, arrogancia, arbitrariedad, etc., lo que a su vez provocó las consecuencias peores y más contrarias del ideario Imperial: desintegración y empobrecimiento físico y moral⁽³⁹⁴⁾. Obsérvese al respecto el trazado de dos de los personajes centrales: Antón Baptista y el Adelantado de La Florida: el primero caricaturiza el poder indiscriminado del Rey en su cruel y arrogante actitud frente a los indígenas de La Española, y el segundo lo distorsiona y exagera con el mayor de los cinismos frente a los hugonotes franceses.

Si las causas fueron tan graves para Hispanoamérica no lo fueron menos para la metrópolis. Aunque el poder absoluto aísla, paradójicamente, una serie de causas acaban por convertir al Rey en un hombre totalmente cercado por

las deudas y por la herejía: judíos, herejes y paganos, como gusanos, actuando desde dentro y desde fuera, irán desintegrando el redondo y podrido queso de su poder y de su Imperio.

Las islas del espacio narrativo

Como en los otros aspectos revisados, todos los espacios del texto son también islas reales o simbólicas. Lo primero que destaca en este sentido es el diseño espacial significativo que dibuja el conjunto de la novela, en la que cada isla espacial se sitúa a una distancia diferente respecto a la isla central del poder, en torno al cual parece girar en una determinada órbita. Como si el Imperio español de aquellos años se tratase de un sistema solar, con planetas y satélites. El centro de ese dibujo lo ocupa el Rey y su poder absoluto, de quien en ese sistema fuertemente centralizado dimana la vida y hacienda de sus vasallos. Pero a diferencia del estable sistema solar, los dominios del «sistema insular» del Imperio eran inestables. Por una parte, la actuación de descubridores y colonizadores en los nuevos dominios indios de occidente irán ampliando progresivamente las fronteras periféricas. Pero por otra, la acción de los enemigos irán arrebatando sutiles fragmentos de poder (hasta que, con el tiempo, acaben instalándose en ese espacio como dueños absolutos). En todo caso, el diseño espacial del presente narrativo parece adquirir la forma de una especie de sistema solar, un cosmos de planetas y satélites que giran en torno al cetro del astro Rey.

Si amplificamos esos espacios como hace el narrador, los podremos visualizar en sus pormenores. Ya se sabe que en la secuencia centrada en el moribundo Felipe II, el espacio del poder está situado en El Escorial⁽³⁹⁵⁾, a su vez un complejo autosuficiente que alberga [241] todo lo que parece necesitar el Rey católico (Palacio-Basílica-Panteón) es decir, otra isla, situada en la meseta castellana, desde la cual, ajeno a todo lo terrenal que no sea el poder (que se resiste a ceder) sólo se muestra interesado por el más allá, reducto del poder por antonomasia, de quien el Rey se ha creído valedor en la tierra. El lector va visualizando este espacio escorialense como un nuevo y más pequeño sistema concéntrico, según una imaginaria cámara cinematográfica vaya permitiéndole el acceso al lugar en el que, ya definitivamente inmóvil, yace, física (y simbólicamente) el poder absoluto⁽³⁹⁶⁾ en una cama situada sobre una tarima y encerrada bajo un dosel⁽³⁹⁷⁾, para mayor facilidad en la identificación de esa primera isla.

Este presente narrativo es el que da sentido a la totalidad de la historia. Con él se abre la novela, presentando a Felipe II pendiente de la señal divina. Y aunque se cierra con el último segmento de la secuencia de la saga de los

Ponce, en el que presenta a los mercaderes ingleses y canarios (obsérvese la alianza de propios y extraños y lo significativo del hecho de ser piratas y negreros) dispuestos a inaugurar el libre y depredador comercio con las indias, es precisamente con la muerte del monarca, e iniciado el eclipse del poder absoluto de los reyes, cuando el viejo orden se desmorona dando paso a unas gentes sin escrúpulos, que consideran que el mar que descubriera Colón era un negocio redondo como el mundo: definitiva isla de poder por la que aquellos tiempos se abrieron al futuro, que es nuestro presente. Ese último segmento marca por tanto el inicio del fin del poder centralizado, de la descomposición de un orden arcaico y el nacimiento de otra Era, no necesariamente mejor.

Pero la cama donde yace el Rey es el centro del presente de la narración. Y a partir de ahí los isleños espacios de la novela, que se reparten por las distintas latitudes de los dominios imperiales, se ofrecen como plataforma de un puñado de historias que ejemplificarán importantes hitos de ese proceso de degradación. Proceso que explica cómo un poder absoluto que falazmente ha buscado su legitimación en un credo se va desintegrando desde dentro por efecto de unas fuerzas que actúan, en definitiva, transformando el cosmos en caos, en un espacio des-ordenado y sin centro en el que chocan múltiples intereses encontrados. Esas fuerzas centrífugas se complementan con otras [242] centrípetas, de manera que ambas, propias y extrañas, se conjuran para derribar ese poder, endeble e inestable por las circunstancias comentadas, y evidenciar las consecuencias.

Como ya he dicho, todos los espacios de la novela son también isleños: primero las islas Canarias, desde dónde el poder económico de los Ponte y su pragmática vinculación a los piratas ingleses acabarán rompiendo el monopolio de la Corona sobre las Indias. Luego, las Islas Británicas, desde dónde el poder religioso de la anglicana Isabel contamina sus dominios de herejía y frustra los deseos de asegurar el imperio católico en Europa, además de acabar con la hegemonía de la armada española.

Y por fin, las islas del Caribe⁽³⁹⁸⁾, donde el poder absoluto se deforma hasta la caricatura y el envilecimiento, transformando el espacio originario de la Utopía, en un espacio degradado, hasta el punto de que es allí donde acaban incidiendo lo peor de este arcaico modo del poder y lo peor de los nuevos modos del poder (financiero, comercial) del presente. [243]

Acerca del «Archipiélago de Soledades» y otros tópicos sobre los Contemporáneos: lo mexicano según Cuesta

Rosa García Gutiérrez

Universidad de Huelva

En mayo de 1924, con sólo diecinueve años, Xavier Villaurrutia leyó en la Biblioteca Cervantes de la Ciudad de México su conferencia «La poesía de los jóvenes de México». Hacía poco que había terminado sus estudios en la Preparatoria pero llevaba ya casi cinco años escribiendo poesía. Muy influido por su amigo Salvador Novo, que le había ayudado a descubrir y asumir la homosexualidad y a entenderla como señal de una estirpe literaria de elegidos modernos, estetas incomprendidos, seguidores de una ortodoxia llamada arte y literatura (Wilde, Gide), hacía poco más de dos años que conocía a Jaime Torres Bodet, el prototípico joven universitario del momento, antiguo secretario personal del ministro de cultura José Vasconcelos, ya laureado poeta encumbrado por el caudillo poético Enrique González Martínez, y contacto perfecto para integrarse en los círculos intelectuales más importantes del país.

A medio camino entre la búsqueda de equilibrio y la conveniencia personal, Villaurrutia se debatía entre las opuestas personalidades literarias y no literarias del *dandy* provocador e innovador y el prolífico poeta respetuoso con los maestros (Vasconcelos, Reyes, González Martínez) que le estaban dejando hueco en el restringido espacio de la notoriedad, el prestigio y la representatividad nacional. También andaban por los mismos recién iniciados caminos públicos y poéticos Carlos Pellicer y su telurismo hecho a imagen y semejanza del iberoamericanismo vasconcelista, Enrique González Rojo arrastrando su condición de hijo de González Martínez e íntimo de Torres Bodet, Ortiz de Montellano mostrando ya entonces su interés por el folclore mexicano, José Gorostiza combinando la canción popular con la pureza según Juan Ramón, y el olvidado Ignacio Barajas Lozano con su tardío modernismo provinciano. Los ocho Novo, Torres Bodet, Pellicer, González Rojo, Ortiz de Montellano, Gorostiza y Barajas Lozano más el modesto conferenciante [244] que no se incluyó quizás por pudor, constituían a juicio de éste «un grupo sin grupo» que era preciso apartar dentro del panorama poético del México de entonces por «la seriedad y conciencia artística de su labor». Lo único que unía a estos poetas de «alcance diverso» y «distinta personalidad» era su «concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente»⁽³⁹⁹⁾. De ahí la pertinencia de hablar de un «grupo sin grupo» en el que las diferencias entre los miembros pesaban más que la convicción común de la autonomía de la literatura.

La expresión «grupo sin grupo» hizo fortuna desde el momento mismo en que Villaurrutia la utilizó en su conferencia. Otros Contemporáneos volvieron a ella más tarde, la retocaron, reformaron o actualizaron, y así llegó a los críticos, que cuando escriben sobre los Contemporáneos, suelen utilizarla, bien para negar la condición de grupo, valga la redundancia, del grupo, bien para soslayar la cuestión de su carácter o no carácter generacional. A la expresión se yuxtaponen casi siempre las reelaboraciones que de ella hicieron otros Contemporáneos, especialmente «grupo de soledades» de Torres Bodet y «agrupación de forajidos» de Jorge Cuesta, en 1928 y 1933 respectivamente⁽⁴⁰⁰⁾. El problema, sin embargo, es que los Contemporáneos no eran la misma cosa en 1924, 1928 y 1933 o, más exactamente, que la conciencia o autoconciencia crítica que tuvieron de sí mismos en tanto conjunto de escritores desempeñando un papel en la historia de la literatura mexicana no fue la misma antes, durante y después de haber pasado por ellos la política cultural del gobierno de Plutarco Elías Calles. Leyendo las expresiones en el momento mismo en que fueron usadas y desde la perspectiva del texto en que aparecieron se aprecia que «grupo sin grupo» o «agrupación de forajidos» no significaron literalmente lo mismo.

Para empezar, la nómina de la «agrupación de forajidos» difiere notablemente de la del «grupo sin grupo»: ha desaparecido Barajas Lozano y se han añadido Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Rubén Salazar Mallén e, implícitamente, el propio Cuesta. Efectivamente, cuando Villaurrutia pronunció su conferencia Owen y Cuesta no se habían integrado aún al incipiente grupo, aunque es cierto que faltaba poco. Más que una «conciencia de grupo» sólida y asumida como piensa Guillermo Sheridan⁽⁴⁰¹⁾, creo que lo que subyace a la expresión de Villaurrutia es el deseo del joven de figurar entre los miembros de la nueva generación poética que, a todas luces, estaba destinada a sustituir a la modernista. Para ello no le quedaba más remedio que unirse a Torres Bodet, Gorostiza, Ortiz de Montellano, González Rojo y Pellicer, que constituían desde finales de la década anterior un pequeño «cenáculo» usando la palabra de Novo al que González Martínez y Vasconcelos parecían haber entregado expresamente el relevo, cenáculo en el que podía incluir a su íntimo Novo pero del que los jovencísimos Cuesta y Owen, todavía sin obra y sin padrinos, quedaban excluidos⁽⁴⁰²⁾. Por el contrario, cuando Cuesta acuñó la expresión [245] «agrupación de forajidos» acababa de terminar un periodo en el que el grupo Contemporáneos había sido una realidad autoconsciente, forzada por circunstancias de diversa índole, pero en cualquier caso una realidad generadora de una actividad intelectual y literaria frenética y sabedora de su condición grupal. Justo un año antes la prensa mexicana había decidido dar por finalizada su existencia a través de «Una encuesta sensacional: ¿está en crisis nuestra literatura de vanguardia?» (*El Universal Ilustrado*, 17 de marzo 1932), y era por tanto el momento de hacer balance, baremar el resultado y la naturaleza de lo que parecía ser ya un grupo claudicado. Su última empresa, la revista *Examen* fundada por Cuesta y

en la que Celestino Gorostiza había colaborado muy activamente, acababa de ser clausurada en octubre de 1932 después de su tercer número. La excusa había sido *Cariátide*, una novela de Salazar Mallén que, fragmentariamente, había estado publicando la revista, y que fue considerada material pornográfico y «delito contra la moral pública»⁽⁴⁰³⁾; la persecución de los Contemporáneos que participaron en la revista, que llegó a ser legal, marcó necesariamente la caracterización que Cuesta hizo del grupo recién disuelto. Por eso la palabra «forajido» no niega, como sí lo hace la aposición «sin grupo», la conciencia grupal, sino que la reafirma y describe. Si la expresión de Villaurrutia en 1924 encerraba un deseo y un anuncio de cara al futuro, la de Cuesta casi diez años más tarde fue el resultado de un ejercicio de análisis y descripción de lo que era ya una realidad perteneciente al pasado.

Del «grupo sin grupo» al «grupo con grupo»

Frente a la tendencia general de la crítica a negar la condición de grupo de los Contemporáneos, pienso que existen datos suficientes para afirmar que el «grupo Contemporáneos» existió y, lo que es más importante, que sólo partiendo de esa conciencia de grupo puede entenderse todo lo que organizaron y escribieron muy específicamente entre 1927 y 1932, a saber: exposiciones de pintura, el Teatro Ulises, un corpus considerable de novelas, la polémica *Antología de la poesía mexicana moderna*, o las revistas *Ulises* [246] (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Examen* (1932). Aunque es verdad que se trató de un grupo con «frecuentes rencillas» y «constantes celos»⁽⁴⁰⁴⁾, según reconoció el propio González Rojo, eso no es óbice para considerar la existencia real del grupo, cuyo nacimiento, o más bien, comienzo de su lenta gestación, hay que situar en 1925. Ese año la cultura de México mostró su nuevo rumbo, una vez efectuada la dimisión de Vasconcelos como ministro y establecida la nueva presidencia con Calles, nacionalista y antihispanista reconocido. Si Vasconcelos había intentado con su ministerio homogeneizar cualquier tendencia artística, fuese del signo que fuese, bajo el fin prioritario de la reconstrucción cultural nacional, 1925 reveló la imposibilidad de su utopía dejando en evidencia la existencia de facciones diferenciadas y enfrentadas en su lucha por la representatividad cultural nacional, facciones que se debatían, en palabras de Sheridan, «entre la creación de una literatura de signo nacionalista abocada a edificar la nueva nacionalidad a partir del corte impuesto por la Revolución y una naturaleza que optaba por la naturaleza misma de sus intereses, sus temas, sus procedimientos, por contener, criticar y reflejar la nacionalidad sin convertirla en un propósito temático, estilístico e ideológico privilegiado por la historia inmediata»⁽⁴⁰⁵⁾. El jovencísimo «grupo sin grupo» con su, en consecuencia, polémico «concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente», sin

Vasconcelos, Reyes y Ureña velando por sus intereses, y sin el respaldo de González Martínez que había sido sustituido como modelo poético por un López Velarde ya convertido en mito y representación palpable del mexicanismo nacionalista a través de su poesía sobre la provincia, comenzó a ver cómo se le cuestionaba, acusaba de extranjerismo y traición a la patria, y su incipiente poesía se convertía en tendencia u opción minoritaria frente a la oficialización del muralismo, la nueva poesía de los estridentistas, cada vez más comprometida política, social e ideológicamente, o el concepto Novela de la Revolución, surgido a raíz de la famosa polémica de 1925 y su petición de una literatura «viril», «nacional» y «revolucionaria». Ese nuevo rumbo cultural marcado por el nacionalismo exacerbado, el antihispanismo, el folklorismo indigenista, la literatura de compromiso y la novela de la Revolución es lo que arrinconó verdaderamente a los Contemporáneos en su cenáculo y los obligó a adoptar una estrategia de grupo para luchar contra la institucionalización de la retórica nacionalista y revolucionaria. Superando diferencias, esa «distinta personalidad» de cada cual, según había dicho Villaurrutia en su conferencia de 1924, Novo, Cuesta y Owen por un lado, y Torres Bodet y los suyos por otro, se unieron a través del eslabón Villaurrutia que siempre estuvo en medio buscando puntos de conciliación y limando asperezas, y pusieron sus fuerzas en común en aras de un proyecto cultural alternativo al oficial.

1927 fue el año clave en la consolidación del grupo Contemporáneos, al acentuarse manifiestamente su situación marginal en las letras mexicanas. Como dice Adalbert Dessau, «el periodo de mayor importancia en la literatura revolucionaria mexicana empieza en 1927-28» y «se caracteriza por el hecho de que la literatura, conscientemente, es empleada como arma en las luchas sociales»⁽⁴⁰⁶⁾. A esta politización de la literatura se unieron el populismo [247] y el indigenismo, instrumentos para la legitimación del gobierno, y puentes entre éste y el arte y la literatura nacionales que se institucionalizaban cada vez con más fuerza. En estos años la Novela de la Revolución, aunque fuese en teoría, era «la» novela nacional; el muralismo era «la» pintura mexicana por antonomasia y algunos antiguos estridentistas, junto con Carlos Gutiérrez Cruz o Serafín Delmar que veían en la socialización del arte una exigencia nacional, representaban «la» poesía revolucionaria y constituían, a pesar de algunas discrepancias internas, con novelistas de la revolución y muralistas, un frente común unido contra los Contemporáneos. Por su parte, el teatro también mostraba su orientación mexicanista. Las últimas manifestaciones teatrales habían sido el Teatro del Murciélago, creado en 1924 por el estridentista Luis Quintanilla y otros, y las representaciones en el Teatro Virginia Fábregas del «Grupo de los Siete Autores» entre 1925 y 1926 en su primera temporada. Esos grupos, que se autopresentaban como «movimiento hacia lo mexicano», eran «el» teatro nacional.

Ante la progresiva consolidación de esa multiplicidad de manifestaciones como cultura nacional, los Contemporáneos decidieron presentar públicamente su modo de entender la cultura mexicana y respondieron con alternativas concretas a la novela, la pintura, la poesía y el teatro que se oficializaban entonces. En una época en la que, como dijo el estridentista Manuel Maples Arce en sus *Memorias*, «había una manifiesta aversión pública contra los afeminados ('jotos', en una de sus tantas acepciones mexicanas), y se les satirizaba *alegremente* en los escenarios»⁽⁴⁰⁷⁾, se sobrepusieron a la campaña que existía en contra suya, y aceptaron ser víctimas con nombres y apellidos de esas sátiras «alegres» para Maples Arce en diferentes «escenarios» de la cultura. Fue entonces, como reacción ante el rechazo externo y la marginación de que eran objeto, cuando verdaderamente los Contemporáneos se unieron en grupo, en empresa consciente contra la situación de la cultura mexicana, y establecieron como fin común la creación de «otra» literatura mexicana, despolitizada y libre de la retórica nacionalista; desde 1927 hasta 1931, asumieron esa condición de grupo e intentaron convertir su situación de disidencia y aislamiento intelectual provocado por el medio en alternativa cultural para la nación. Para ello necesitaron de ese instrumento de exposición, propaganda, reflexión y creación que es la revista. Aunque en 1925 una parte del grupo ya había intentado fundar una llamada *Contemporáneos* y en 1926 otra se esforzó por conseguir editar la futura *Ulises*, hubo que esperar hasta 1927 para que el grupo, en su práctica totalidad, contase por fin con un expositor para sus teorías, un escaparate en el que mostrarse al público⁽⁴⁰⁸⁾. *Ulises*, cuyo [248] primer número salió a la calle en mayo de 1927, marcó el comienzo formal de la actividad colectiva, pública, buscada y consciente de los Contemporáneos, y su título no fue, en absoluto, casual. El héroe griego, que dio sentido y unidad a la revista y a cuanto se emprendió bajo su nombre, fue un emblema para el grupo, que encontró en él la mejor manera de simbolizar el modo en que se los obligaba a aislarse en su cenáculo, autoexcluirse de la realidad mexicana. Impelidos por las circunstancias, los Contemporáneos aceptaron exiliarse temporalmente en *Ulises* y, lo que es más importante, aprovecharon el forzoso confinamiento para generar un plan de acción cultural colectiva que se propuso abarcar todas las manifestaciones artísticas: lo que Gorostiza llamaría recién publicado el primer número de *Ulises* «*nuestro programa*»⁽⁴⁰⁹⁾. En torno a la revista los Contemporáneos organizaron una obra narrativa alternativa al decimonónico canon de la Novela de la Revolución, un teatro experimental e innovador de orientación distinta al del «Grupo de los Siete Autores», exposiciones de pintura que seguían caminos diferentes a los ya institucionalizados gracias al éxito de Rivera, así como la controvertida *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), en la que ofrecieron su lectura particular de la reciente tradición literaria mexicana y se presentaron como nueva generación poética de su país. El hecho de que el arte se incluyese en el programa hizo que el grupo ampliara sus límites y diese cabida a una serie de pintores Agustín Lazo y Rufino Tamayo por ejemplo que se encontraban en su misma

situación, acusados de traidores a la patria, y que se sintieron integrantes de un bando de cuya existencia tenían conciencia aunque nadie hubiese firmado un manifiesto o un acta de formación oficial. Incluso desde Nueva York, justamente en mayo de 1927, recién iniciada *Ulises*, Tamayo solicitaba ayuda, a través de Gorostiza, a un «ustedes» sin nombres y apellidos ante las acusaciones de antimexicano que había sufrido; un «ustedes» que sin duda era el «grupo de soledades», el férreo conjunto de aislados y marginados que entonces daba la cara en México a favor de un tipo de pintura como la que él llevaba a cabo en Nueva York a la sombra del éxito y la popularidad de Rivera y Orozco:

¿No le parece estúpido acusarnos de traidores a México escribía Tamayo, cuando nos hemos esforzado siempre para hacer una labor hermosa para él? Creo que nuestra obra es la prueba evidente de nuestro mexicanismo. Esperamos que ustedes contrarrestarán hasta el más insignificante rumor en que se pretenda culparnos.⁽⁴¹⁰⁾

La expresión de Torres Bodet «grupo de soledades», surgida por estas fechas, adquiere una significación distinta a «grupo sin grupo» si se tiene en cuenta que fue la sensación compartida de verse obligados a trabajar en una tierra que los había dejado solos, que los había relegado al exilio interior, lo que los hizo unirse en lucha común. Prácticamente todos los Contemporáneos compartieron su condición de Ulises mexicanos, [249] de obligatorios viajeros por condición y por imposición, y se plantearon su expatriación real o mental, su soledad, como única forma de desatascar la situación cultural mexicana mermada por la política. Gorostiza, que decidió acometer esa soledad aceptando un puesto de escasa relevancia en la embajada de México en Londres, explicaba así su decisión el 4 de julio de 1927 al músico Carlos Chávez, entonces residente en Nueva York:

Creo que si te describiera la situación de México que es también la mía con tres brochazos: miseria, inactividad, atrofiamiento, no te diría nada nuevo. Es la situación eterna. La que expulsa a sus mejores hombres. Se puede estar en México sólo para adiestrar la inteligencia en salir de él. Y esto es lo que yo hago. ¿Lo conseguiré o no? Quién sabe. Pero que ni a ti ni a ninguno de nuestros buenos amigos se les ocurra dejarse arrastrar por la idea nostálgica de que podrían hacer algo aquí. Y menos ahora que todo está encendido de política.⁽⁴¹¹⁾

Las palabras de Gorostiza revelan hasta qué punto estaba convencido de que la única manera de «hacer algo aquí» era saliendo de México, exiliándose por un tiempo y trabajando desde la distancia real o espiritual en ese «nuestro programa». Frente al exilio real de Gorostiza, Villaurrutia y el resto optaron por refugiarse en las páginas de *Ulises*, realizar en ellas el «voyage autour de ma chambre»⁽⁴¹²⁾ aconsejado por Paul Morand. Aún así Villaurrutia entendió la lejanía física de Gorostiza de la misma manera que su encierro diario en esa isla en que quedó convertida su «chambre», y así se lo hizo saber en diciembre de 1927 a «Robinson Gorostiza», al que pedía colaboraciones para *Ulises*, -«de todos nosotros usted es el único que falta en nuestros

cuadernos de *Ulises*» y al que advertía advertencia simbólica y real que todavía «no (era) hora de volver a México»⁽⁴¹³⁾, hora de abandonar la isla.

El hecho de que *Ulises* constituyera el ofrecimiento literario y la respuesta polémica de un grupo específico e ideológicamente coordinado a todo un país no significa que en 1927 hubieran desaparecido algunas diferencias entre los dos grupos que confluyeron en ella. De hecho, *Ulises* fue una revista arriesgada, moderna y muy polémica porque sus directores Villaurrutia y Novo marcaron ese rumbo que asustaba un poco al más precavido grupo de Torres Bodet. Aún así, Gorostiza, Ortiz de Montellano, González Rojo y Torres Bodet se sintieron miembros del grupo y es exagerado afirmar porque los datos demuestran lo contrario, como lo hace Sheridan, que bajo la responsabilidad de Novo, como colaboradores de *Ulises* «del grupo de Torres Bodet no se aceptó a nadie, y sólo con el tiempo en el tercer número, se permitió la inclusión de un poema de Jaime y otro de González Rojo»⁽⁴¹⁴⁾. El único que no escribió en *Ulises*, por falta de sintonía estética, fue Ortiz de Montellano, cuya conciencia de grupo, sin embargo, queda demostrada por el entusiasmo con que comunicó a Gorostiza su contribución en la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) y su intención de colaborar en el Teatro Ulises haciendo «comentarios»⁽⁴¹⁵⁾; [250] por su parte, González Rojo no participó con un poema, como dice Sheridan, sino con un relato, *Cortocircuito*, lo que testimonia su interés por colaborar en esa colectiva regeneración de la prosa narrativa que fue, antes que nada, *Ulises*; y en el caso de Torres Bodet, además de algunos de sus poemas, la revista publicó un fragmento de su novela *Margarita de niebla* y una reseña elogiosa de Cuesta «Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet» (núm. 4, octubre 1927). Por su parte, Gorostiza no participó en *Ulises* por imposibilidad física, pero nada más regresar a México en 1928 se dedicó a escribir artículos que no pudieron publicarse en la ya entonces desaparecida *Ulises*, pero que por su tono y su contenido parecen haber sido escritos para ella⁽⁴¹⁶⁾.

Suprimida *Ulises* por problemas con su financiación económica, el grupo intentó prolongarse en otra revista, la que con el tiempo le daría el nombre. *Contemporáneos* supuso el regreso de Torres Bodet y sus compañeros del segundo Ateneo a la jefatura intelectual del grupo. Como ha explicado Sheridan, el cambio de dirección motivó que Cuesta, Owen, Villaurrutia y Novo se planteasen «con toda seriedad apartarse del proyecto de la revista *Contemporáneos*»⁽⁴¹⁷⁾, menos extremista y belicoso que *Ulises*. Owen, que estaba en Nueva York desde comienzos de 1928, llegó a realizar «gestiones» para resucitar a *Ulises*, pero los planes no fructificaron⁽⁴¹⁸⁾. Al final, el grupo continuó su andadura en *Contemporáneos*, especialmente en sus ocho primeros números que, en cierto modo, fueron una prolongación de *Ulises*. Lo que pasó después de esos números iniciales lo ha explicado Edward J. Mullen: «el asesinato del presidente Obregón en julio de 1928 y la

elección de Emilio Portes Gil, como Jefe de Estado, afectaron la publicación de los últimos treintaicinco números de *Contemporáneos*. Como resultado del cambio político, Gastélum perdió la dirección del Departamento de Salubridad y, acompañado por González Rojo, se dirigió en misión diplomática a Italia. [...] Torres Bodet aceptó un puesto diplomático en París»⁽⁴¹⁹⁾.

Fuera de México Owen, González Rojo y Torres Bodet, peligró la solidez del grupo y su necesaria actuación frente al nacionalismo. Más que ningún otro, Gorostiza hizo lo que pudo para evitar su fin: echó todas las fuerzas de que fue capaz en los nuevos números de *Contemporáneos*, y llegó a escribir en junio de 1929 a Torres Bodet, haciéndole partícipe de su temor ante lo que consideraba la inminente disolución del grupo. En su carta, Gorostiza dejó claro que por encima de rencillas y ausencias, «lo único exigible era que supiésemos salvar nuestra amistad», que todos luchasen para volver a ser «ese grupo mental, grupo con grupo que a pesar de todo hemos formado siempre»⁽⁴²⁰⁾. Torres Bodet [251] respondió a Gorostiza indicándole lo que, por simple cuestión de edad, era ya un proceso inevitable: para él existía algo irrevocable que explicaba «los días de silencio en que vivimos los unos separados de los otros, durante los días de nuestra más reciente dispersión»; se trataba «de algo que no sentí entonces sino muy oscuramente y que, ahora, de lejos, me parece bien claro: el confuso deseo de hacernos, cada quien por nuestro lado, una situación de hombres, sin apoyarnos ya, para la vida al menos, en la fuerza o en la debilidad de un grupo»⁽⁴²¹⁾. Aun así, al mes siguiente, Gorostiza seguía luchando por conservar la unidad -«hacen falta aquellos cielos cargados de electricidad que se cernían sobre nuestras comidas de otros tiempos. No sé, yo soy medio egoísta, pero alcanzo a darme cuenta de que cada quien hace falta de alguna u otra manera»⁽⁴²²⁾ y también la cada vez menos efectiva, representativa y significativa *Contemporáneos*. En junio de 1931 Ortiz de Montellano seguía hablando en presente del grupo cuyos miembros eran, en su opinión, «héroes que han logrado sostener viva, en una época de agitaciones sociales y políticas, a la cultura, conscientes de los problemas de México, de su tradición y su sensibilidad»⁽⁴²³⁾. Pero para noviembre de ese mismo año ni siquiera el voluntarioso Gorostiza mantenía su convicción de que el grupo existiese. El día 25 de ese mes escribió a Torres Bodet comunicándole oficialmente el fin: «Hemos llegado ya al momento crítico de nuestra generación: el de la soledad [...]. ¿Qué vamos a dar ahora aislados?», aunque su pesimismo no le impedía recordar con nostalgia esos años en que «no se hubiera podido distinguir al grupo nuestro, como tal, de cada uno de sus individuos, animados todos en lo individual por un espíritu de grupo. No sólo *La Falange*, *Ulises* o *Contemporáneos* fueron obra conjunta de esa generación, resultado lógico de su convivencia, sino los libros mismos, ya sean *Dama de corazones* o *Novela como nube*, ya otros en la poesía, que obedece a una concepción unánime del arte. No creo que antes, en la historia literaria de México, se haya presentado el caso de una juventud como la nuestra, tan homogénea, con una interdependencia ideológica tan evidente y

una asiduidad tan sostenida del trato personal»⁽⁴²⁴⁾. El mes siguiente se publicó el último número de *Contemporáneos*.

Aunque *Contemporáneos* no volvió a publicarse, el grupo siguió teniendo una existencia virtual durante algunos meses porque, como dice Mullen, «la recepción desfavorable a *Contemporáneos* es más largamente atestiguada por una serie de artículos publicados después de su suspensión»⁽⁴²⁵⁾ que por las muestras de antipatía que se sucedieron durante la misma, que fueron muchas. Efectivamente, en 1932, en pleno apogeo de un nacionalismo cultural que más bien parecía, como dice Carlos Monsiváis, «chovinismo a ultranza» y en medio, también y sobre todo, de las progresivas alianzas de «los partidarios de la socialización del arte»⁽⁴²⁶⁾, la cultura «mexicana», «nacionalista» y «revolucionaria», unificada contra el enemigo, decidió eliminar a los *Contemporáneos* del panorama [252] literario mexicano mediante una de sus habituales encuestas, aprovechando el fin de la que había sido su revista más reconocida. A «Una encuesta sensacional: ¿está en crisis la generación de vanguardia?» respondieron, entre otros, Villaurrutia, Novo, Gorostiza, Samuel Ramos, Ortiz de Montellano y Ermilo Abreu Gómez. Dejando de lado las importantes consecuencias de la encuesta⁽⁴²⁷⁾, me interesa ahora la respuesta de Villaurrutia, que achacó el fracaso de *Contemporáneos* a que no consiguió dar cuerpo, consolidar, su «intención colectiva y aglutinante»; y añadió: «el fracaso de *Contemporáneos* se debe al ambiente, y la falta de ambiente se debe a *Contemporáneos* que no supo crearlo»; antes sin embargo, había calificado a *Ulises* como verdadero «banderín de un grupo», una especie de pequeño territorio de contornos definidos en el que un conjunto de escritores se retiró para expresar y mostrar sus intenciones e intereses compartidos, para crear «el ambiente»⁽⁴²⁸⁾.

Aunque el grupo sobrevivió, a duras penas, a la encuesta, la disolución final no tardó en llegar. En agosto de 1932 apareció el primer número de *Examen* bajo la dirección de Cuesta, y en octubre del mismo año la revista ya había sido suspendida en medio del escándalo. Aunque el pretexto había sido, según vimos, *Cariátide*, el proceso contra *Examen* encerraba en realidad una maniobra política contra el nuevo ministro de Educación, Narciso Bassols, a cuyas órdenes estaba Novo y en cuyo ministerio, con cargos pequeños, trabajaban muchos de los *Contemporáneos*. Aunque *Examen* ganó el juicio, la mayoría de los *Contemporáneos* perdieron sus puestos de trabajo y agotaron sus últimas energías. Todavía en julio de 1933 Gorostiza, desolado, escribía a Torres Bodet y le explicaba cómo en octubre de 1932 «nos pusieron en mitad del arroyo, tan oscura como infamemente complicados en el escándalo de *Examen*». «Desde entonces continuaba no tengo trabajo». Y añadía: «en la conciencia oscura de México hemos llegado a ser como un remordimiento intolerable. Había que ahogarnos y se nos está ahogando con beneplácito del Sr. Presidente en un mar de miseria»⁽⁴²⁹⁾. El «grupo de

forajidos», disuelto por factores externos e internos, esperaba el balance de Jorge Cuesta.

La «agrupación de forajidos»: lo mexicano según Cuesta

En un artículo escrito en 1942 con motivo de la muerte de Cuesta, Owen explicó con claridad cómo su grupo no habría existido de no haber sido por la política cultural que se [253] impuso desde Calles, y cómo precisamente del rechazo que compartieron todos, de la común experiencia de la soledad, había extraído Cuesta su teoría sobre la heterodoxia y el aislamiento como seña de identidad del intelectual mexicano:

Si nos unió una expulsión, un rechazo, iba a ser ésta, más tarde, la característica, el común denominador de un grupo de escritores solitarios, unido también por el rechazo de los otros de quienes temían el contagio de inquietudes que su pereza encontraba peligrosas y que preferían no compartir, de unos solitarios que formaron una agrupación de expulsados, o para decirlo con una frase de Cuesta, «una agrupación de forajidos».⁽⁴³⁰⁾

Ya en su respuesta a la encuesta de 1932, Cuesta había caracterizado a «su grupo de escritores» como una generación marcada por «la soledad», por «su rompimiento con los auxilios exteriores», y por unas circunstancias externas que habían motivado ese hecho: «la realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ella, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son»⁽⁴³¹⁾. Pero fue un año más tarde cuando afinó esa idea y, lo que es más importante, elevó esa cualidad de su ya disuelto grupo, su realidad ulisíaca, exiliada, aislada y heroica, a condición ontológica nacional. El pretexto para hacerlo fue la carta que Ortiz de Montellano le solicitó a él y otros Contemporáneos (Villaurrutia, Gorostiza y Torres Bodet), a modo de «crítica escogida y confidencial» y «forma perdurable [...] de unirnos en el esfuerzo común para salvar la integridad de nuestras intenciones morales y estéticas»⁽⁴³²⁾ con motivo de la publicación de su libro *Sueños*. Fue en esa carta donde Cuesta, hablando ya en pasado, llamó a los Contemporáneos «agrupación de forajidos» e identificó literalmente lo que él llamó «desarraigo» y «aislamiento intelectual» con verdadera mexicanidad⁽⁴³³⁾.

Para entender esa noción de mexicanidad de Cuesta debemos remontarnos a los años de *Ulises* y retomar el sentido simbólico del mito, al que aludimos con anterioridad. Entre otras cosas, con el nombre del héroe griego los Contemporáneos quisieron representarse en tanto escritores mexicanos. Si recordamos la campaña de insultos en su contra justo por los años de publicación de la revista, no es difícil entender por qué convirtieron a Ulises,

en versión original o en su gideana variante posterior (Simbad), en el símbolo perfecto de cada uno de ellos, exiliados en su propia tierra, pero decididos a emprender, como Ulises, un sacrificado viaje de servicio a la nación que probablemente nadie les iba a reconocer, pero cuyo fin era favorecer a México-Itaca a pesar de la hostilidad del ambiente. La entrega del grupo a esas «intenciones morales y estéticas» acordes a una ortodoxia puramente literaria de las que hablaba Ortiz de Montellano, en momentos complejos de la política y de la historia del país, los convirtió de cara a la colectividad en descastados, heterodoxos para una opinión pública que los hizo aislarse simbólicamente, salir [254] de su casa-México, como les había advertido Alfonso Reyes algunos años antes, «entre las protestas de los vecinos»⁽⁴³⁴⁾:

Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios; nuestra agrupación es como la de forajidos, y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos «perseguidos por la justicia». Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos «desarraiga», para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre.⁽⁴³⁵⁾

Cuesta continuó su carta insistiendo en cómo la formación de su grupo respondió a una imposición externa, obligada por la política y la cultura del México de su época: «Si la gente nos expulsa y nos recluye en un grupo como en un lazareto es porque siente que no permitimos que se prolongue en nosotros, que ponemos en riesgo su colectividad, no haciéndonos solidarios con ella»; y terminó por exponer su opinión según la cual esa solidaridad mal entendida a lo único que conducía era a que el escritor se traicionase a sí mismo, al obligarle «a admitir como tuyas [...] expresiones que se mantienen exteriores y colectivas»⁽⁴³⁶⁾.

A partir de esa idea, que aplicó al intelectual moderno en general Gide o Benda, por ejemplo, con los que tanto coincidió en su defensa de la autonomía literaria y su lucha contra el nacionalismo cultural y al mexicano en particular, Cuesta desarrolló su «teoría del desarraigo» como verdadera cualidad nacional, atribuyendo a su grupo, minoría «que debe considerarse como extraña y desarraigada», lo que él consideraba la única existencia real de la nación mexicana por encima de patrióticos sentimientos nacionalistas importados de Europa. Al definir así la tarea de su grupo, Cuesta coincidió con la caracterización que, años después, haría Julia Kristeva de un tipo de intelectual muy específico, el «intelectual disidente», lo que permite incorporar a los Contemporáneos a una tradición que arranca de la crisis que sufrió el escritor como tal a final de siglo y que intentó resolver buscando cómo reubicarse en la sociedad moderna⁽⁴³⁷⁾. Pero lo que ahora interesa es la conversión que hizo Cuesta de la disidencia intelectual de su generación, del aislamiento de su grupo, en rasgo identificador del mexicano, para lo que tomó como pretexto el libro de Ortiz de Montellano que había motivado la escritura de la carta: [255]

Por otra parte, veo necesariamente la naturaleza mexicana de su poesía en la personalidad que consigue, en el aislamiento que se construye, o por decirlo así, en su «desarraigo». No desconoce usted mi «teoría», según la cual somos nosotros, a quienes se nos llama desarraigados, los verdaderamente mexicanos, ya que no hay nada más mexicano que estar desarraigado y vivir en un aislamiento intelectual.⁽⁴³⁸⁾

Llegados a este punto habría que hacer una salvedad. Aunque la teoría de Cuesta sobre el desarraigo del mexicano como seña de identidad constituye una aportación no sólo original, sino incluso lo suficientemente fundamentada y convincente como para que haya dejado su huella en libros como *El laberinto de la soledad*, creo que para formularla Cuesta pudo haberse inspirado en los debates que en Francia se desarrollaron en torno a la palabra «déraciné» con motivo de la publicación de *Les déracinés* (1897) de Maurice Barrès. Éste pensó en esa novela como primera parte de una trilogía titulada *Le Roman de l'énergie nationale* que pretendía alertar al lector «contra los peligros del desarraigo» proponiendo como antídoto «la creación de un hombre nacional»⁽⁴³⁹⁾. Ya en sus *Cahier*, Barrès había intentado explicar la noción de «desarraigo», clave en su ideología nacionalista y en su obra; para él «desarraigar» era «aislar» frase que recuerda a algunas de Cuesta, y lo que más caracterizaba a la vida moderna era su tendencia a «desarraigar a la gente», «arrancarla de su país de origen»⁽⁴⁴⁰⁾. Cuesta asumió de alguna manera ese concepto, respetó su vinculación a la modernidad, y lo aplicó a México como y ahí está la diferencia valor positivo, como cualidad que, contrariamente a las opiniones de Barrès, apelaba a una actitud de la que podía desprenderse u obtenerse un verdadero sentimiento nacional para México, frente a los nacionalismos «arraigados» característicos de Europa. Para Cuesta, si algo se aprendía revolviendo el pasado histórico de México y su tradición literaria era, como explicaría en su famoso «El clasicismo mexicano» (1934), que «hasta la poesía indígena recogida por los colonizadores españoles, como los cantos que se atribuyen a Netzahualcóyolt, fueron en sus traducciones castellanas poesías cultas, familiares con los temas y las figuras de Horacio; es decir, fueron *desarraigadas* y sumadas a una tradición universal y transmigrante»⁽⁴⁴¹⁾. Frente a la propuesta de «arraigo» del nacionalismo más intransigente, Cuesta reclamaba para México un «desarraigo» conforme a lo que él consideraba su naturaleza universal, negadora de la validez mexicanista del nacionalismo que marcaba la cultura en la época de Calles. Para Cuesta el concepto de nacionalismo que se aplicaba en México era una idea importada de Europa, una caída irónica en el objeto de sus propias acusaciones. El nacionalismo mexicano carecía de sentido porque la idea política de nación no se correspondía en México con un fondo tradicional en todos los órdenes de la cultura. Culturalmente sí podía hablarse de un «contenido tradicional», pero su característica era su tendencia a la universalidad, lo que denominaría el «clasicismo», frente al peligroso particularismo de los nacionalismos. Esa única verdadera tradición mexicana que Cuesta llamó «intelectual», cuyo origen estaba en la España abierta, renacentista y heterodoxa que llevó a cabo la conquista de México [256] no en

la casticista que la gobernó luego, había convertido la historia de la cultura mexicana en una tendencia constante al universalismo, vista siempre desde la política como una imperdonable heterodoxia, a pesar de ser esa «tradición de la herejía, la única posible tradición mexicana»⁽⁴⁴²⁾, ejercida por sus muchos representantes desde Sor Juana Inés de la Cruz a Riva Palacio, pasando por Lizardi y finalmente a los Contemporáneos desde la incomprensión, la soledad y el aislamiento.

No fue Cuesta el único Contemporáneo que vio en el robinsonismo de su grupo el mejor modo de obedecer a la íntima, esforzada y escasamente reconocida tradición intelectual mexicana. En 1932, en una entrevista concedida a Gregorio Ortega en *Revista de Revistas*, Villaurrutia había hecho también su personal retrato de grupo fusionando las distintas implicaciones del símbolo Ulises con la marginalidad, el aislamiento y la heroicidad que había supuesto para los Contemporáneos dar continuidad a la «tradición de la herejía» soportando las «protestas de los vecinos»:

Es imposible por el momento considerar a los poetas y, de una manera general, a los artistas mexicanos de otro modo que como *héroes*, pues ellos son no la regla sino la excepción. Privados de un público próximo y visible al que dirigirse, su obra aparece como aislada, estética y moralmente del México real. Son individualidades más o menos fuertes que encuentran en su aislamiento, su debilidad o su fuerza, y, con toda seguridad, su orgullo. No son ni regionales ni populares y no quieren ser ni lo uno ni lo otro.⁽⁴⁴³⁾

Como héroes y exiliados, los Contemporáneos plantearon su simbólica expulsión de México como una ausencia temporal que habría de dar sus definitivos frutos una vez que el regreso a la patria fuera posible. Por eso fusionaron a Ulises con la mítica figura del hijo pródigo que, sobre todo Novo y Villaurrutia, conocían desde la adolescencia, habiendo sido incluso clave para ellos como metáfora de su disidencia sexual. Cuando en 1927, en pleno apogeo del grupo, Villaurrutia recuperó *El retorno del hijo pródigo* de André Gide e intentó publicarlo en *Ulises* traducido por él, la marginalidad y la disidencia eran, no sólo sexual sino también de tipo literario, y eso dotó al texto de un sentido programático complementario con el exilio de Ulises. El texto de Gide, que es una variación de la parábola evangélica, recoge el momento exacto en que el hijo pródigo regresa al hogar. Entre otras cosas el texto sugiere cómo sólo puede experimentarse amor verdadero hacia el padre-patria alejándose de él -«Padre, ya os lo dije, nunca os amé más que en el desierto» y cómo una larga ausencia no tiene por qué impedir o dificultar el encuentro definitivo con el padre-patria -«¿habría podido encontrarte sin regresar?»⁽⁴⁴⁴⁾. A [257] ese «reconocimiento» que el hijo hace del padre-patria, Ulises añadiría lo que es la base de su simbología: el reconocimiento que el padre-patria debe hacer, al final, del hijo desterrado. Como explican Jacinto y Pilar Choza, «no se trata de que Ulises [...] sepa en todo momento quién es él. Puede olvidarse de su casa y de los suyos por ingerir la 'flor del olvido', puede concentrarse en la satisfacción de las necesidades inmediatas y

ser convertido en cerdo, y puede ser seducido por el canto de las sirenas y quedar destruido por aquello que le fascina. Se trata de que, aunque mantenga su memoria de sí, su principio de identidad [...] ha de ser acogido, reconocido por la persona o personas para quienes en último término ha sido hecho»⁽⁴⁴⁵⁾.

A esa última circunstancia, el reconocimiento que los Contemporáneos esperaban de México como mexicanos, se refirió Owen en el que quizás fue el texto más sentido de esta agrupación de forajidos convencidos de poder abandonar su isla tarde o temprano para ser aceptados por un México que por fin había sido capaz de encontrar en ellos la verdadera naturaleza de su cultura. El texto, titulado «Nota autobiográfica» lo escribió Owen en 1933, durante su estancia en Colombia, segunda etapa, tras New York, de un exilio físico que le duraría el resto de su vida; en él relató la experiencia de *Ulises* y confesó haber conseguido parte de su meta entonces («darme cuenta de que América existe») quedándole todavía por determinar el modo concreto en que expresar ese reconocimiento, esa absoluta entrega, desinteresada y sacrificada, al padre-patria:

Conocí entonces a Xavier Villaurrutia y a Jorge Cuesta, hicimos versos, y nos fomentamos los tres una infinita curiosidad viajera, una dura rebeldía al lugar común y una voluntad constante, a veces conseguida, de pureza artística. Con Salvador Novo y otros sisífidés (*sic*) fundamos *Ulises*, revista de curiosidad y de crítica, luego un teatro de lo mismo, en el que fui traductor, galán joven y tío de Dionisia [...].

Tengo 28 años y el mundo es más viejo que yo. He viajado un poco y los ojos se me han ido quedando un poco en cada parte; he perdido en el viaje muchas cosas mi preciosismo, mi «niño prodigismo» pero me ha servido para darme cuenta de que América existe, y me he preguntado con qué linaje de amor había que amarla; he visto que unos sólo la compadecen, he visto que unos sólo la respetan [...]; y he comprendido que nunca haré sino desear casarme con Indoamérica. Y porque a su multitud me habré dado, yo sé con júbilo que no moriré «en olor de multitud» [...].

Busco una poesía de la Revolución que no sea mera propaganda, que no sea mera denuncia; me parece que voy encontrándola, pero ningún poema mío es digno de la masa.⁽⁴⁴⁶⁾

Prescindiendo de metáforas, Owen pone al descubierto cómo asumió su misión de intelectual mexicano marcado por la herejía, cómo aceptó el aislamiento intelectual de que hablaba Cuesta como tradición, y cómo se vio obligado a soportar la hostilidad de [258] su pueblo. Nostálgico y algo escéptico, sigue sintiéndose aislado y desterrado, cansado y orgulloso a la vez de llevar tanto tiempo solo en medio de una multitud que lo ha relegado a vivir en su simbólica isla. Aun así, sigue siendo consciente de que en el deseo no correspondido de «casarse» en alusión al «épouser la foule» de Baudelaire con el país, en la lucha desde la distancia para que se produzca el imposible reconocimiento final, el soñado y utópico reencuentro definitivo con «la masa» que siempre le dará la espalda, está el verdadero sacrificio para la nación, reside el único modo de continuar su ortodoxia como intelectual: «Y porque a su multitud me habré dado, yo sé con júbilo que no moriré 'en olor de multitud'», lo que no dejó de ser una frase trágicamente premonitoria.

Waslala: reescritura femenina de la utopía

María Luisa Gil Iriarte

Universidad de Huelva

*Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes,
ni al colérico Posidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Posidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.*

Constantino Cavafis, 1911

Desde que en 1516 Tomás Moro engarzara su colección de ensueños sobre el gobierno y estado perfectos en el nombre de «utopía», el término ha adquirido tantas materializaciones como emprendedores idealistas ha habido en la historia. En los más de cuatrocientos años transcurridos, utopía ha sido el paraíso soñado, prometido y recobrado; la comunidad humana perfecta donde ensayar la validez práctica de un sinfín de teorías políticas; la trampa de una esperanza irrealizable; utopía ha sido la Ítaca a la que siempre se desea volver, tras haber sido tan sólo intuida en sueños. Porque lo que ese lugar inubicable encierra en las entrañas de sus letras es nada menos que la sociedad feliz, libre de la injusticia y de la desigualdad que parecen inherentes a cualquier colectivo humano, [260] en resumen la aniquilación de las miserias de la vida cotidiana, ya que como afirmara Lewis Mumford «Sólo las utopías hacen el mundo tolerable».

Si bien fue Moro el artífice de tan beato vocablo el concepto es tan antiguo como la humanidad misma. En la mayoría de las culturas relucen mitos genésicos que tienen en común el escenario de un locus «utópico». Los fenicios y los sumerios nos han legado sus particulares paraísos, el Génesis nos deleita con el Jardín del Edén y Hesíodo testimonia las cuatro edades del hombre, entre las que la de oro es la recreación de la dicha suma. A propósito de la Biblia y de las creencias griegas, es curioso comprobar que en ambas narraciones germinales el tiempo del paraíso llega a su fin a causa de la desobediencia femenina, ya sea la de Eva ya la de Pandora.

Dejando de lado las descripciones utópicas de carácter religioso, podemos considerar a Platón como el iniciador del «género». Efectivamente el griego, siempre preocupado por las circunstancias políticas, describe en *La República* (380 a. C.) el estado de gobierno ideal, así como la sociedad armónica y perfecta, donde los filósofos, entrenados desde niños por ínclitos maestros, asumen el poder. Ya en los siglos XVI y XVII son varios los autores que fantasean con una sociedad «utópica». Por citar sólo los casos más relevantes podemos recordar a Francesco Domi con *Mondi* de 1552, a Francesco Patrizi y su *Ciudad feliz* de 1553, a Tomaso de Campanella y *La ciudad del sol* de 1602 o a Francis Bacon que en 1627 imaginó *La nueva Atlántida*. El propio Cervantes recoge los ecos de la moda utópica renacentista en su *Ínsula Barataria*.

Todos estos relatos tienen puntos en común que merecen ser subrayados. En primer lugar las Utopías surgen siempre en circunstancias de crisis social, política y económica. Son una forma indirecta de crítica hacia el sistema vigente, por ello es lógico que el ingenio utópico se agudice cuando el descontento de los ciudadanos

con su régimen político es general. Por otra parte la ubicación geográfica de los lugares utópicos suele ser la de una isla. De hecho, la utopía de Moro está situada en una «ínsula allende el ecuador» es decir en tierras americanas. El insularismo permite que estas sociedades perfectas no se infecten al tiempo que, por su condición de lugares recónditos, sólo son accesibles a unos pocos elegidos. Esta circunstancia explica que el relato utópico quede asociado a la isotopía del «viaje extraordinario». El viaje se utiliza para poner en contraste la sociedad de origen con aquella otra de destino. La perspectiva de la mirada del otro, formada sobre parámetros diferentes, arroja nueva luz sobre lo descubierto. Otra constante de las narraciones de carácter utópico es la fe absoluta en la razón, que se yergue como brújula de los navegantes. Las repúblicas utópicas se hallan siempre escondidas en recónditos lugares, que no tienen reflejo en los mapas, así para llegar hay que encomendar la ruta a los designios de la razón. Esta circunstancia protege a las utopías de las invasiones de seres poco deseables. De entre las características sociales de las utopías pueden destacarse la comunidad de bienes, la autarquía, la igualdad de todos, hombres y mujeres y la unanimidad como forma de organización.

En 1996 la escritora nicaragüense Gioconda Belli publica su versión «otra» de la utopía. *Waslala*, su última novela recrea varios mitos fundadores de la civilización occidental a través de los ojos de su protagonista, Melisandra, que se sitúa en la periferia desde dos posiciones. De un lado nos desvela sus experiencias desde una posición feminizada asumida, por otro lado la mirada de Melisandra está «virgen» porque no conoce nada más allá del espacio donde se ha criado, por tanto es la única viajera de esta aventura libre de prejuicios. [261]

Motivos como la búsqueda del origen o de la identidad, no sólo de la protagonista sino también de todo un pueblo, se engarzan en el principal asunto narrativo: la expedición a Waslala, ciudad utópica donde conviven los hombres pacíficamente en un estado social óptimo, fundada por algunos poetas entre los cuales están los padres de Melisandra:

-Mi hermano es un Quijote. Ha leído demasiados libros de caballerías. A menudo se engaña creyendo que la realidad es maleable y que puede parecerse a sus sueños. Es un mal nacional. Demasiados poetas en este país. ¿A quiénes sino a los poetas se les ocurrió Waslala? Y la idea prendió. Cómo no va a querer la gente creer en un lugar encantado, sin conflictos, sin contradicciones. En un país maldito como éste, es una noción irresistible. Sólo que es mentira. ⁽⁴⁴⁷⁾

A través de toda la novela Waslala funciona como una posibilidad de cambio para todo el país, Faguas trasunto de Nicaragua. Es más que una utopía, es la fórmula pacificadora de un país atenazado por las luchas intestinas así como por el desprecio de la comunidad internacional, que lo utiliza como vertedero. Si para Faguas el hallazgo de Waslala es reencontrarse con una suerte de paraíso perdido, una vuelta al origen purificador, la constatación de la posibilidad de mejoramiento, para Melisandra es una vuelta a la semilla y una indagación profunda sobre su identidad, puesto que allí están sus padres a los que apenas conoció, es su memoria. De esta manera la novela al ubicar mitos ancestrales de diversas culturas en suelo americano y al colocar como heroína a una mujer, practica una reescritura de motivos literarios universales, desde la óptica de la marginalidad.

La novela muestra una continuidad con el resto de la obra de Gioconda Belli. Melisandra guarda profundas semejanzas con la protagonista de *La mujer habitada* (1988). Especialmente en dos aspectos, de un lado porque ambas «roban» las tradiciones orales de

su pueblo legándoles la perpetuidad de la escritura. Melisandra encuentra, finalmente, *Waslala* porque escucha las voces populares que sobre ese lugar han edificado sus leyendas; la protagonista de la primera novela de Belli, por una suerte de comunión con el pasado a través del naranjo de su casa, se convierte en mujer guerrera como las primeras pobladoras nicaragüenses, sin saberlo su destino cambia merced a las tradiciones orales de sus antepasados. Además ambas protagonistas tienen otra característica similar, son portadoras de la articulación entre el discurso feminista y el nacionalista. Luchan contra el imperialismo a la par que proponen la construcción de sus respectivas identidades y la de su pueblo. Demuestran así, que la nueva identidad nacional requiere de la participación de las mujeres como entes activos. También Sofía, la protagonista de la segunda novela de Belli *Sofía de los presagios* de 1990 comulga con estas características. Los tres personajes sufren una orfandad real o práctica de manera que viven preocupadas por la forja de sus identidades, al tiempo que cuestionan el modelo de familia, lo cual equivale a cuestionar el modelo de estado.

Pero no sólo es *Waslala* continuadora de la tradición novelística de Belli, también supone una prolongación de las principales claves poéticas de la autora. Incluso es posible [262] encontrar un trasunto poético de la novela en el poema «Los portadores de sueños», cuyas primeras estrofas dicen:

En todas las profecías
está escrita la destrucción del mundo.
Todas las profecías cuentan
que el hombre creará su propia destrucción.
Pero los siglos y la vida
que siempre se renueva
engendraron también una generación
de amadores y soñadores,

hombres y mujeres que no soñaron
con la destrucción del mundo,
sino con la construcción del mundo
de las mariposas y los ruiseñores.

Por otra parte, en la novela observamos el funcionamiento de uno de los mitemas más productivos de su poesía, esto es el viaje a través de las aguas en pos del conocimiento. En la obra de la nicaragüense el agua tiene una importancia generatriz, en palabras de Selena Millares:

El agua es el espejo de los sueños, el espacio de lo mágico, de la ensoñación, y por todo ello también de la palabra y la imaginación creadora. Las aguas de Belli son femeninas, maternas, cuna que mece los sueños, refugio de la violencia o el dolor, y en esa línea se inscribirá uno de los mitemas fundamentales de su poética, el del viaje de conocimiento, entendido como travesía en la nave de Eros, y que se sumará a los del eterno retorno y la metamorfosis panteísta, negadores de una imposible muerte.⁽⁴⁴⁸⁾

Al igual que en su poesía en esta novela el agua, el río, permite no sólo el viaje iniciático hacia la propia identidad, sino que se convertirá en escenario mágico de su experiencia amorosa y sobre todo actúa como cordón umbilical de unión con los padres perdidos, porque la existencia de esas aguas alimenta cotidianamente las esperanzas del reencuentro. Así, la primera página de la novela dedica estos líricos fragmentos al río:

Era una lástima que cuando se fuera no pudiese llevarse el río anudado a la garganta como una estola de agua. Le era difícil imaginar la vida sin aquel caudal cuya tumultuosidad o mansedumbre marcaba las estaciones, el decurso del tiempo.

El río era su memoria. Le bastaba fijar los ojos en la corriente oscura que, atrapando el reflejo del sol, se lo llevaba y convertía en un líquido mercurial, para evocar la historia de cuanto la circundaba.

[...] [263]

El río era reconfortante, un gran manso animal doméstico, pero también era su criatura mítica: la serpiente con alas verdes sobre cuyo lomo cabalgaría muy pronto cuando al fin saliera a descifrar los acertijos que la rodeaban desde la infancia (pág. 17).

Con estas palabras se inicia la novela que finaliza con el descubrimiento por parte de Melisandra de Waslala, o lo que es más

importante con el descubrimiento de su madre. Este es el primer motivo literario que Belli re-escribe.

Las grandes epopeyas nos tienen acostumbrados a la isotopía del origen desconocido asociada a la búsqueda del padre. Desde la mitología clásica sabemos de héroes que marchan en busca de su progenitor quien, por lo general, suele ser un dios que presiente el destino de grandeza que aguarda a su hijo como fundador de un Estado nuevo. El azaroso viaje de Ulises tiene como misión la búsqueda de su padre. Edipo es otro de los héroes griegos que busca a su padre. También en la tradición hispana tenemos ejemplos del motivo, así en la *Leyenda de los infantes de Lara* o en *El hijo sin padre* de Lope de Vega. En todas ellas hijo y padre son varones. En todas el proceso de anagnórisis resulta dramático llegando, incluso, a suponer la muerte de uno de ellos. Llevan implícitas un deseo de venganza y la violencia de las pruebas, que el héroe debe superar, apuntalan el carácter hierático del mismo. Por otra parte, varias leyendas de esta índole introducen el concepto de la culpa al ser el hijo un ilegítimo y la madre la ocultadora de su identidad. En la novela de Belli es la hija mujer la que emprende la búsqueda y el reencuentro lo es con la madre, no con el padre que ya está muerto. El hallazgo, lejos de ser una anagnórisis dramática supone no sólo la reconciliación entre ambas, sino la posibilidad de una vida mejor para los habitantes de Faguas-Nicaragua-América Latina. Por último no hay deseo de venganza en Melisandra, muy por el contrario la guía un espíritu conciliador, tal vez por ello es la única protagonista de la novela que llega a Waslala. Sin embargo la utopía aparece ante los ojos de la protagonista como un espacio caótico, abandonado:

Esperaba ver a sus padres al entrar en Waslala. Esperaba que el lugar contara entre sus atributos las premoniciones que les hicieran presentir el olor de la hija aproximándose.

No vio a nadie. Caminó aturdida entre veredas que serpenteaban en medio de setos fragantes, macizos de flores, arbustos, naranjos, limoneros, troncos sobre los que crecían descomunales plantas de pitahaya cargadas de frutos color púrpura intenso (pág. 308).

El motivo de que Waslala aparezca como simple testimonio de lo que fue es precisamente el carácter de interregno temporal que la caracteriza. Hay un juego con el eje de la temporalidad en toda la novela. El aislamiento del lugar proporciona a los habitantes de Waslala un sentimiento de actualidad permanente, de continuidad en el cambio, el tiempo queda contraído porque su transcurso sólo determina el ciclo de la vegetación y no se destaca ni el pasado ni el futuro. Por el contrario el exterior aparece ante los ojos de los habitantes aislados como algo perecedero y fugaz. La madre se lo explica a Melisandra:

Como te explicaría el abuelo, Waslala existe en un interregno, una ranura en el tiempo, un espacio indeterminado (pág. 316). [264]

Para Zulma Nelly Martínez, el juego que destruye las temporalidades sucesivas es propio de los textos escritos por mujeres, a este respecto afirma:

...si la realidad se reconstituye eternamente desde el eterno presente, es porque el eterno presente se constituye y reconstituye eternamente. Desafiando la experiencia lineal que ubica el saber en una serie de sucesivos, el mundo contemporáneo deconstruye el presente al interrelacionarlo con el pasado y también con el futuro... El pasado incide en el presente, aunque no linealmente, como incontrovertida verdad pretérita que éste reitera y representa, sino más bien como verdad des-sustancializada que el presente reconstituye y transforma al reconstituirse él mismo... Depositaria de la creatividad del mundo, la hembra es el presente.⁽⁴⁴⁹⁾

Si tomamos las palabras de Zulma Nelly Martínez como guía de lectura podemos aventurar que la utopía de Belli es una vuelta al útero materno, a lo primigenio, al orden presimbólico lacaniano, donde como en la mejor de las repúblicas imaginadas las relaciones verticales, basadas en el poder, quedan abolidas, en pro de los pactos homosociales. Por ello Waslala está anclada en el no tiempo, por ello

se reencuentra con la madre y no con el padre, y ésta la devuelve al mundo iluminada y cambiada cual si hubiera vuelto a nacer.

Pero no sólo las mujeres en su escritura juegan con el tiempo. La regresión como fórmula estructural ha sido practicada con éxito por muchos escritores, tal es el paradigmático caso de Alejo Carpentier en «Viaje a la semilla» integrado en *Guerra del tiempo*, donde por cierto hay también un cuento dedicado a las utopías, «Semejante a la noche».

Sea como fuere, dentro de las plurisignificaciones que como texto rodean a la novela, lo cierto es que la utopía de Belli se convierte en un fantasma, recobrando el significado primero de la palabra, es decir, el «no lugar». De alguna manera, la nicaragüense se mantiene fiel al juego de antítesis que se condensa en la ínsula de Moro. La intención del inglés, que no era otra que la crítica de una sociedad que no funcionaba, lo llevó a imaginar el mundo al revés. Para criticar la Inglaterra de su época construye su modelo opuesto, así el río de Utopía es el Anhidro río sin agua y el presidente de la asamblea es el ademos, o sea, la negación del pueblo. La paradoja se extiende cuando nos interrogamos sobre la existencia real de un lugar llamado Waslala. Efectivamente, Waslala existe, se trata de un cuartel fortificado de la guardia nacional en tiempos del dictador Somoza. Era el espacio mítico al que la guerrilla pretendía llegar, puesto que significaba el triunfo de la revolución. De alguna manera Waslala se transformaba así en la posibilidad de un futuro para Nicaragua.

Si en los siglos XVI, XVII y XVIII se buscó la realización de las utopías en tierras americanas, Belli advierte en su novela que América ha dejado de ser el crisol de los sueños europeos para convertirse en

el basurero del mundo. Por ello la utopía no existe. Para apuntalar su crítica la nicaragüense coloca como episodio central de su novela la recreación de un terrible accidente nuclear que tuvo lugar en una ciudad brasileña en 1987, la propia autora escribe una nota al respecto al final de la novela: [265]

El episodio de la contaminación por radioactividad en el basurero de Engracia está basado en un suceso real que tuvo lugar en la ciudad brasileña de Goiania, en septiembre de 1987, cuando dos rebuscadores de basura encontraron un tubo de metal; «lo vendieron a un negociante de chatarra, que lo abrió a martillazos con la esperanza de vender el envase de plomo. En su interior encontró un fabuloso polvo azul que brillaba en la oscuridad. Fascinado por la novedad, regaló vasitos llenos de polvo a sus amigos y parientes. En el cumpleaños de una de ellas, una niña de seis años, pusieron el polvo sobre la mesa del comedor y apagaron las luces.

El polvo azul era cesio 137, un material radioactivo. Se contaminaron 129 personas; 20 fueron hospitalizadas con quemaduras, vómitos y otros efectos de la radiación. Siete murieron. Entre ellos, la niña del cumpleaños, Leide, quien poco antes de morir producía tanta radiación que los médicos tenían miedo de manipular su sangre u orina.

Fue el peor accidente nuclear de las Américas. Sucedió un año después de Chernóbil, pero como dice Eduardo Galeano: «Chernóbil resuena cada día en los oídos del mundo. De Goiania nunca más se supo. América Latina es noticia condenada al olvido» (págs. 329-330).

De modo que *Waslala* se convierte no sólo en una reescritura de los mitemas fundamentales asociados a la literatura utópica, es también la negación de la utopía misma, a no ser que se entienda ésta como esperanza venidera en un futuro mejor. Esto porque el ideal utópico es irrealizable en un lugar y tiempo concretos. No sólo porque el mundo ya no cuenta con parcelas ignotas donde volcar la mirada del otro y los sueños de los idealistas, sino porque el proyecto utópico niega la especificidad del individuo. Para que la utopía sea realizable es necesario que la unanimidad se convierta en la forma de organización social deseable, donde todo llegue a ser uno, en cada uno se encierre la verdad del todo y en el todo yazca la unánime verdad de cada uno. En la misma novela queda expresada esta idea:

En *Waslala* se profesaba la noción de haber sido elegidos para una misión que trascendía lo individual, para experimentar un modo de vida que, de ser adoptado por los demás, no sólo cambiaría la faz de Faguas, sino la faz de la tierra. Sin embargo, la puesta en práctica de aquellos conceptos abstractos que se sustentaban en una firme creencia en la bondad humana, demostró estar llena de obstáculos. Los poetas sostenían que así tenía

que ser al inicio, que no nos desanimáramos. Afirmaban que lo ideal, al tornarse concreto, inevitablemente sería imperfecto, porque quienes lo ponían en práctica eran seres humanos criados con valores discordantes (pág. 315).

El ímpetu utópico actual no puede construir la sociedad perfecta sin tachas, sin resquebrajamientos, porque tal proyecto se vuelve contra sí mismo. Más bien puede verse el brillo de la utopía, entendida como deseo del bien común, luchando parcela a parcela contra lo que bloquea, en el orden vigente, la apertura hacia lo posible. Por este motivo la novela de Gioconda Belli lleva como subtítulo «Memorial del futuro», porque utopía no es paraíso perdido sino posibilidad de mejoramiento y en este sentido es un mirar hacia adelante. En esta línea de pensamiento están las palabras que la madre le regala a Melisandra como testamento: [266]

Es en la búsqueda de los sueños donde la humanidad se ha construido. En la tensión perenne entre lo que puede ser y lo que es estriba el crecimiento. La razón por la que yo sigo aquí es porque pienso que Waslala, como mito, como aspiración, justifica su existencia. Es más considero que es imperativo que exista, que vuelva a ser, que continúe generando leyendas. Lo más grande de Waslala es que fuimos capaces de imaginarla, que fue la fantasía lo que, a la postre, la hizo funcionar (pág. 319).

La propia Gioconda Belli aclara su idea de utopía en una entrevista publicada en el Semanario *Brecha* de Montevideo:

Pienso que la formulación de una utopía es posible «a pesar de». Waslala está basada en un estudio de varios años sobre las tendencias fundamentales del desarrollo, sobre el papel del Sur, sobre la necesidad para las potencias del Norte de mantener el ambiente en estas regiones para poder usarnos de pulmón. Lo que yo planteo y que se ve como un escenario tan apocalíptico, difícil y duro, no me salió solamente de la cabeza. Por supuesto que hay cosas que exagero.

En ciertas regiones lo que queda es el recurso de refugiarse en el tribalismo como única salvación de la identidad. Eso también tiene que ver con esos reagrupamientos beligerantes que se dan en Ruanda, en la antigua Yugoslavia. Son una reacción contra la mundialización, contra la amenaza que se percibe en la raíz de la identidad propia. Ni el capitalismo ni ese tribalismo, ni la vuelta a valores conservadores como propone la derecha, ninguna de esas cosas conduce a la democracia y a la felicidad. Eso es lo que quiero plantear en Waslala. ¿De dónde va a venir la esperanza? Debe venir de la imaginación. Mientras no se pierda la fe en la capacidad de imaginar mundos diferentes, va a poder existir el mundo de la utopía⁽⁴⁵⁰⁾.

Entonces, si la utopía no es, si la novela juega a deshacer todos los mitos aprendidos sobre héroes y lugares de perfección, ¿qué sentido

tiene el viaje de Melisandra? Este bien pudiera ser un viaje hacia la propia subjetividad. De esta manera la novela entroncaría con otros textos escritos por mujeres que son ellos mismos una fórmula de autoconocimiento, a través de tres intuiciones principales:

-Reconocimiento de la permeabilidad del yo femenino.

-Reposición del eros.

-Adquisición del poder de inscribirse a sí misma.

Efectivamente, podemos observar que la trayectoria de Melisandra, tan distinta al viaje arquetípico del héroe, sirve para el reconocimiento de la permeabilidad de su yo con el sufrimiento y los designios de otros colectivos. Sus aspiraciones de encontrar a sus padres están unidas a los deseos de todo el pueblo del hallazgo de Waslala:

Waslala era considerada el último reducto del orden, lo único que podría devolverle a Faguas la perspectiva de una manera alternativa de vivir. O, quizá, como pensara Joaquín era tan sólo el recurso colectivo final, agotadas todas las otras ilusiones. Era [267] un juego de espejismos del que nadie en Faguas escapaba. Y ella era parte de ese juego. Siempre lo había sido. Lo hubiera sido aun sin proponérselo (pág. 182).

Así mismo supone una reposición del Eros, como parte fundamental de la identidad, un Eros salvador capaz de conciliar los contrarios:

Ella, primitiva y poderosa, sintió de golpe que el principio femenino de su cuerpo saltaba a la superficie con su carga de alimento y refugio, haciendo desaparecer de golpe las maldiciones de la civilización y sumiéndolos en las bienaventuranzas del instinto y lo primitivo. Le dio de beber y comer; se miró en sus ojos y, a través de ellos vio también a su madre y el amor de su padre por esa mujer lejana y desconocida (pág. 193).

En cuanto a la adquisición del poder de inscribirse a sí misma, Melisandra conquista con su viaje el conocimiento de sus ancestros y la capacidad de elección, por ello su madre no la ata a su propio destino sino que la deja libre. Lejos de crearle una obligación, el

conocimiento de su madre la capacita para tomar su propia decisión, liberada ya del fantasma de su recuerdo, así en la escena de la despedida:

Era ella, Melisandra, la que viéndola ahora no requería mucha imaginación para calibrar el desgarramiento, el dolor, el precio que debía haber pagado por sus opciones. La madre la dejaba libre para el perdón o la condena; la respetaba no como hija, sino como una mujer que le reconoce a otra la futilidad del consuelo, la inevitable soledad de la especie. Porque sería ella sola, a fin de cuentas, Melisandra, quien juzgaría aquello (pág. 327).

De este modo no es Waslala el trayecto final de la protagonista, no tiene ni siquiera la importancia de ser el fin, sino el medio que posibilita el conocimiento, en palabras de Constantino Cavafis:

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.
Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.⁽⁴⁵¹⁾ [268] [269]



Memorial de Isla Negra y otras topografías del yo nerudiano

Nuria Girona Fibla

Universitat de València

*Éste soy, yo diré, para dejar
este pretexto escrito: ésta es mi vida.
Y ya se sabe que no se podía:
que en esta red no sólo el hilo cuenta,
sino el aire que escapa de las redes.
y todo lo demás era inasible.*

Neruda

¿Qué tienen en común un espejo y una sepultura? Algo del yo que ambos retienen. Los cementerios fijan un afán de permanencia, el afán de la vida póstuma en la que se desea perdurar. Los mausoleos evocan las figuras gloriosas, el yo convertido en monumento. Familias, apellidos y clases se distinguen según el espacio que ocupan, el color de los mármoles, la suntuosidad de la arquitectura fúnebre. Los epitafios de las lápidas evocan el perfil de los ausentes: *aquí yace el ilustre médico*, o en su dimensión privada: *tu mujer e hijos te recuerdan*. La última palabra del que ya no está es también su última voluntad de permanencia: *así quiero que me recuerden*, reza el epitafio, imponiendo un último destello del yo al trance de la muerte. Así perpetuará también la autobiografía, la imagen del yo proyectada en la escritura. La autobiografía, como el epitafio⁽⁴⁵²⁾, presta la voz a una entidad ausente. En la inscripción sepulcral resuena la autobiografía abreviada, el [270]microrrelato condensado de un yo. Desde el más allá, en diferido, nos llega una miniatura de su novela familiar.

De alguna forma, la vida va trazando las formas de su recuerdo para la posteridad, va escribiendo su epitafio. Algo de espejo esconde la sepultura, cuando el yo se convierte en mausoleo. De hecho, el primer reconocimiento del yo ante el espejo, de ese yo que se constituye en tanto se mira, será acogido en la inscripción sepulcral, otro espejo del mismo ausente. Así es como la identidad recurre a una imagen para adquirir su sentido de integridad.

La afinidad entre espejo y sepultura funciona también a otro nivel: si toda cultura es capaz de guardar a sus muertos es porque es capaz de identificarse con ellos. Y al identificarse con sus muertos es capaz de hacer un intercambio de imágenes que sostiene la idea de

inmortalidad. Siempre yo y otro que es como yo, sin ser yo. El trayecto empieza donde termina: siempre el yo como un desorden de identificaciones imaginarias que se lleva hasta la tumba.

Partamos de estas consideraciones: de la continuidad entre la autobiografía y el epitafio, de los nichos como espejos, del yo y sus restauraciones.

La crítica en torno a la autobiografía ha insistido suficientemente en la imposible identificación entre el yo narrador de este relato y la persona que lo escribe⁽⁴⁵³⁾. Como relato especular, siempre media el imaginario individual y social. La autofiguración está condicionada por la imagen que el yo tiene de su ser, la que proyecta su «deber ser» o la que el público le exige. A esta mediación hay que añadir todos los filtros que conlleva atravesar el umbral del lenguaje, de la retórica y de las ideologías culturales.

Recuerdos de provincias, Recuerdos del porvenir, Las memorias de la Mamá Blanca o «Funes el memorioso» componen el mapa de evocaciones y olvidos de un continente, pero ante todo nos recuerdan que la memoria funciona a la vez como catalizador y como agente de una imposible reconstrucción, dado que el ejercicio memorístico conduce al ejercicio de la fabulación.

Si concebimos la memoria más allá de su noción cognitiva y más acá de su ficción podemos reconocerla como una práctica, entenderla como una forma de acción social, que adquiere dimensiones colectivas. Si toda autobiografía recuerda, toda autobiografía entra de lleno en el programa de políticas del olvido. [271]

Rodeando la inoperante discusión sobre la fidelidad que corroe texto y vida⁽⁴⁵⁴⁾ sobre las posibilidades constructivas (diario, memorias, autorretrato, etc., tantas como los individuos que las activan) y operando a partir de la noción de espacio autobiográfico, podemos armar una teoría del yo que informe sobre la persona, la literatura y la época en que se escribieron los relatos de vida⁽⁴⁵⁵⁾. La propuesta no es nueva, pero postula una comprensión del sujeto a salvo de su exclusiva consideración como producto del discurso. En relieve, la presencia de un yo-autor que se presenta en el texto, al margen de la coincidencia del nombre y la historia vivida. Una presencia reiterada como inscripción y como lugar desde el que se habla y se rememora⁽⁴⁵⁶⁾.

△▽

Celebraciones del yo nerudiano

En 1964, con ocasión de su 60 cumpleaños, Pablo Neruda se regala a sí mismo los cinco volúmenes de *Memorial de Isla Negra*. De este modo, el poeta se obsequiaba con toda una vida compilada y poetizada que, a modo de álbum familiar, le permitiera reunir distintas secuencias sobre sí mismo.

Desde la declaración con que abriera su *Extravagario*: «Ahora me dejen tranquilo / ahora se acostumbren sin mí»⁽⁴⁵⁷⁾, el poeta ha reclamado silencio para escucharse mejor, en una serie de gestos que rondan siempre lo autobiográfico: en 1960 publica «Escrito en el año 2000» (*Canción de gesta*) y en 1962 *Las vidas del poeta*, después refundido en *Confieso que he vivido* (1974). Este último escrito, de

publicación póstuma, bien podría considerarse como el largo epitafio con que el autor decide despedirse y como tal, quedar en la memoria.

Estos gestos de recuperación del yo coinciden con lo que Hernán Loyola ha considerado, respecto a la poética del autor, un nuevo ciclo del autorretrato nerudiano. La [272] autorrepresentación coincide «con un proceso de desacralización del yo»⁽⁴⁵⁸⁾, especialmente a partir de *Tercer libro de las odas*, con un perfil conflictivo que abandona el énfasis o la seguridad oracular de los libros anteriores.

Es preciso anotar la coincidencia entre esta «poética de la transparencia» (que en ocasiones se ha considerado en la línea de la poesía conversacional) y las posiciones «antintelectuales» que asume el autor. En esos años, Neruda se lanza a una campaña contra el libro que, sin embargo, su propia escritura desmentirá. La compleja actitud del autor ante los libros ocupa el centro mismo de su proyecto autobiográfico. A pesar de sus declaraciones: «Yo no quiero ir vestido / de volumen, / yo no vengo de un tomo, / mis poemas / no han comido poemas»⁽⁴⁵⁹⁾, su autorrepresentación se apoya en textos propios y ajenos, mucho más de lo que el autor estuviera dispuesto a admitir. Aun cuando pretenda «describir» la literatura el papel que retorna a la madera, el texto que vuelve al abecedario, en la autobiografía en prosa, Neruda reescribe sus libros poéticos anteriores, en especial *Canto General* y al mismo tiempo retoma poética y simultáneamente las escenas de vida en otro libro, el *Memorial de Isla Negra*. Neruda se lee y se escribe una y otra vez en esta época, en una búsqueda obsesiva de orígenes textuales y personales, y un afán por recuperar cierta imagen unificada de sí mismo, que ya no le devolvía su obra poética.

Insisto en la recuperación de esta imagen unificada porque el propio Neruda se encargará de enfatizar en numerosos versos la escisión que lo asalta: «ahora me doy cuenta que he sido / no sólo un hombre sino varios»⁽⁴⁶⁰⁾. Pero fuera de explícitas tematizaciones, lo cierto es que su obra poética sigue apuntando a un sujeto lírico, que si bien se manifiesta como centro de una subjetividad estallada, nunca termina de descentrarse ni de fragmentarse. Este sujeto ha recurrido a una nueva estrategia: la ficción de la transparencia o la ficción de oralidad. Podemos poner en relación esta necesidad de poetizar «a lo simple» con la necesidad de transformar la vida en relato: dos proyectos de la misma voluntad, la de autenticarse ante sus lectores, la de presentarse lo más cercanamente posible. La oralidad supone un procedimiento inclusivo (en la poesía anterior era el «canto»), de ampliación de la comunidad lectora, a la que luego hará llegar su vida, o mejor, la vida que quería que le atribuyéramos.

Respecto a la necesidad de recuperar un origen, podemos entender el hecho mismo de reescribir libros anteriores como el afán por volver al momento originario de la escritura y así perpetuarlo con nuevos sentidos. El pasado es una larga *cita*, en su doble acepción: cita literaria y tiempo de encuentro, que siempre es posible volver a visitar. Baste señalar la constante resignificación de Josie Bliss en estas obras: ese cuerpo de mujer reescrito una y otra vez, visitado una y otra vez, para no terminar de perderlo. Por otro [273] lado, la negativa de reconocer anclajes intertextuales nos remite al énfasis nerudiano de fundar una memoria no mediatizada, de recuperar un vínculo originario entre lo cognoscitivo y lo estético, lo sensorial y lo cultural.

Tampoco es casual que este proyecto nerudiano de textualización de la memoria se inicie en los años 60 y persista durante toda la década, en un momento de división de los campos intelectuales latinoamericanos y de debate en torno a la especificidad de su literatura. De hecho, estos escritos muestran, más allá del culto a la personalidad, hasta qué punto las contradicciones de la «modernidad» atraviesan la obra nerudiana. Podemos constatar en ellos contradicciones de tipo ideológico (civilización/barbarie), político (cosmopolitismo/nacionalismo) y cultural (oralidad/escritura), y sobre todo, las que afectan a la función social del intelectual. La disyunción entre la autonomía de la institución literaria y el funcionamiento político de los textos estéticos también se encuentra en Neruda⁽⁴⁶¹⁾. A la luz de este contexto podemos leer su autobiografía, no sólo como una escritura que registra la nostalgia del origen, sino como una escritura que se pregunta por la eficacia de una práctica. El continuado esfuerzo por «escribirse» muestra también las dudas en torno al poder de la representación, a la posibilidad de significación y de intervención de la escritura.

Al presentar *Confieso que he vivido*, Neruda advierte que «las memorias del memorialista no son las memorias del poeta». No en balde, la publicación original apareció como *Las vidas del poeta*. El cambio de título podría hacernos pensar que el autor consideraba que su obra se ajustaba a la modalidad confesional y que reconocía su disposición a relatar confidencias. Nada más lejos de este relato, que no confiará nada que no sepamos y más bien afirmará la anhelada proyección de su autor. La confrontación de los títulos reúne el objetivo de la escritura: se trata de reconducir las vidas del poeta a la palestra ficticia de la confesión.

Porque justamente la identificación fundamental que el autor propone para sí mismo en este texto es la de poeta. Si al principio proponíamos entender la autobiografía como la cesión de voz a una entidad ausente, entenderla como prosopopeya, en la línea de Paul de Man, el término prosopopeya, etimológicamente, apunta con ambigüedad al rostro y a la máscara, al hombre y al personaje. Neruda propone en este relato un rostro de poeta a la máscara de lo mismo y la coincidencia entre la vida del escritor y la biografía de la persona. Esta figuración establecerá la matriz narrativa dominante en la primera parte de la obra, en la que por encima de anécdotas y experiencias vitales, se relatan los episodios fundamentales del oficio: el recuerdo de los primeros versos, las amistades con otros escritores, las circunstancias de la escritura, etc. La incertidumbre de ser se resuelve en estas páginas en la certidumbre de ser *en y para* la literatura. Este sujeto se ha constituido en «vidas» diferenciadas para reunir las en una misma figuración: la de poeta.

Desde el primer capítulo, Neruda establece los orígenes fundamentales de esta presentación. Contradiendo su campaña antiintelectual, las referencias predominantes son escenas de lectura en la infancia que sirven paradigmáticamente para manifestar la *diferencia* [274] del autobiografiado⁽⁴⁶²⁾: el baúl de la familia esconde objetos fascinantes, tarjetas y cartas a partir de las cuales el niño Neruda reconstruye una historia familiar, «la primera novela de amor que me apasionó» (20). La vida se lee como un libro, la lectura recompone lazos afectivos y vínculos genealógicos perdidos. A la par, el autor señala el temprano interés por los libros y las lecturas preferidas: Buffalo Bill y Emilio Salgari (21).

Podríamos ir reseñando el carácter metonímico de las escenas de lectura, incluida la identificación que casi al final del libro Neruda propone como autorretrato: un grabado de un caballero inglés sentado frente a la chimenea, con un libro en la mano: «así me gustaría quedarme siempre [...] leyendo libros que hartó trabajo me costó reunirlos» (400). Esta secuencia funciona como emblema del yo y puede entenderse como figura autorreferencial: Neruda leyendo en la casa de Isla Negra, recinto privilegiado que lo protege del exterior y que permite hablar al que falta afuera.

Del seguimiento de este tipo de secuencias podemos extraer dos conclusiones: la primera es que las escenas de lectura se convierten imaginariamente todas ellas en escena primaria de generación textual y de producción estética y, al mismo tiempo, de condición de adquisición de un saber. Reescribir los libros anteriores es volver a leerse; reescribir es recuperar las escenas de lectura. Antes, el pasado era una larga *cita*. Ahora, en el principio, es el libro.

En segundo lugar, advertir cómo Neruda establece la posibilidad de este saber por línea materna (la elaboración del primer poema dedicado a la madre la coloca en el lugar de la inspiración y la noticia de que su otra madre muerta escribía versos, en la de precursora). Por la línea paterna se sienta la ley: «¿de dónde lo copiaste?» (33), pregunta el padre cuando le muestra este primer poema. La misma acusación de plagio que años después le hiciera otra figura masculina, el poeta Sabat Escarty. Pareciera que esta escritura, que propone un retorno a la tierra, a la integridad del comienzo, al «manantial materno de las palabras»⁽⁴⁶³⁾, sienta la censura y la cesura de lo simbólico como una reprobación de copia, contra la restitución de la originaria voz materna.

Podemos poner en relación estas precisiones con el primero de los libros de *Memorial de Isla Negra* y los orígenes que este libro funda. De entre todas las genealogías, en la versión poética Neruda elige como en otras de sus obras la continuidad de la tierra. Esta genealogía se abre en el poema inaugural con una escena de devastación: el lugar de nacimiento ya no existe, Parral fue barrido por un terremoto⁽⁴⁶⁴⁾. El vacío geográfico se corresponde con la discontinuidad biológica de la madre muerta. La escritura repone este origen perdido: vuelta a escribir la tierra para recuperar sus raíces, para recuperar la ascendencia de la madre perdida. Toda la escritura nerudiana escenificará la dramatización de una perpetua separación de la madre y un perpetuo retorno a ella, en la que se mezclan lo textual, lo físico y lo erótico. [275]

Su identificación con la tierra vertebrará en realidad el relato de la vida en prosa: las vidas del poeta son las vidas en los distintos lugares por los que ha transitado. El libro encubre la estructura de otro libro, el libro de viajes, pero más allá de su organización, podemos leer la propuesta de construir una vida a través de este motivo estructural como la propuesta de una identidad topográfica, en la que el yo se piensa en la medida que conquista territorios, primero en su establecimiento espacial y luego en su dominio textual. El yo funda, en sus palabras, «un pacto con el espacio»⁽⁴⁶⁵⁾. Pacto, que como veremos más adelante, es un pacto literario.

En resumen, la ficción fundacional se arraiga en un comienzo que se piensa textual, fraternal y terrenal. Eso no es nuevo en Neruda. Pero llevemos más allá la máscara de poeta que esconde al poeta. Si analizamos el estatus del yo que presenta la obra narrativa podemos calificar la autenticidad con que se presenta este yo como de

«autenticidad planificada». La selección de episodios de la infancia es significativa al respecto: cada uno de ellos prefigura la vida del hombre maduro que se narrará posteriormente. No sólo al poeta, también al poeta comprometido que es el que va a ocupar los episodios de la vida pública (Neruda embajador, Neruda comunista, Neruda senador). La confesión no da cuenta de deslices, ni de confidencias sentimentales ni apenas de la esfera íntima de este sujeto (cabría preguntarse qué esperamos leer de una vida). No entra en esta escritura, en la que la vida privada se ha sociabilizado por entero y el sujeto tiende a borrarse para fundirse con la esfera que le ha dado nombre. Así entiende Neruda qué significa contar una vida, el deseo de hacerla pública en el reverso borrado de la intimidad.

Aunque podemos pensar que la voluntad de publicar una vida conlleva la de constituirse públicamente, también es cierto que por eso mismo toda autobiografía que se escribe con intención de editarla se piensa para incidir en la esfera de lo público. La práctica política de Neruda se complementa con una identidad escrita y diseñada a través de este escrito que lo publicitará. El gesto, devuelto al contexto que planteábamos al principio, termina de ser rotundo. En tiempos de polémicas, vuelta al origen perdido; en tiempos de duda, un yo unificado que proclama una verdad última; en tiempos de crisis, sólo un discurso fuerte puede hacer de él una praxis social.

Poeta y poeta en doble sentido: en la matriz temática y en la elaboración de la palabra, pues los episodios que no tienen que ver con esta matriz están también poetizados. Una de las pocas escenas que apuntan a la dimensión privada del individuo, obligada en todo relato de vida y más en el de esta vida que a la par de conquistar territorios conquista mujeres (con pocos detalles) es la de la iniciación

sexual. Esta escena, como la imagen de la tierra que Neruda propone, es una escena de libro, que apenas difiere del correspondiente poema en el *Memorial de Isla negra* o de alguno de los *Veinte poemas amor*. La estética nerudiana incluye la estetización de la existencia.

El lenguaje no sirve como teatro de autodescubrimiento. No es un medio sino el sujeto mismo. Nuevamente, la vida se lee como la propia obra⁽⁴⁶⁶⁾. A la continuidad de la palabra en la vida, la de la poesía en la prosa. [276]

Lo mismo respecto a la «tierra» que nos presenta el autor. Al principio, es el libro, como al principio no es la naturaleza, sino el libro de la naturaleza. De su biblioteca personal, Neruda destaca, junto a su colección de caracoles, los libros de historia natural (*Confieso que he vivido*, 375). La tierra es el espacio por excelencia de la figura que el poeta maneja. El mundo natural, como el erótico, es un efecto de estilo. En el comienzo, el signo, y no la cosa, la representación y no la presentación (cuyo recuerdo es esta representación)⁽⁴⁶⁷⁾.

El ejercicio poético se cierra con el documento sellado por la verdad del yo (la escritura de la vida), que difumina cualquier otra esfera. El autor precisaba de este gesto para afirmar la praxis vital de un pensamiento «fuerte», en el sentido que Vattimo concede a este término⁽⁴⁶⁸⁾, que ya no podía enunciarse sólo desde la poesía.

△▽

Autobiografías canónicas y testimonios subalternos

Los términos que han aparecido a lo largo de la exposición: yo unificado, verdad última, nostalgia del todo, apuntan a una estructura

que se corresponde con el resto de la obra nerudiana. El proyecto de su poesía resulta totalizador⁽⁴⁶⁹⁾. No sólo por su amplitud temática, una voz que se modula desde la circunstancia amorosa al cuerpo mudo femenino, una voz que se levanta desde las alturas de Machu Pichu y desciende a la materia elemental en los poemas de las odas. No sólo desde esta amplitud temática, sino por la propuesta que encierra: Neruda propone un saber poético integral, más allá de la fragmentación moderna, que reúna en su espacio una experiencia estética en relación con la tierra, al cuerpo, al continente, a la política, al conocimiento. Se trata, en definitiva, de un discurso fuerte, que parece que no encuentra su lugar en nuestros días, que ha quedado descolocado, cuando no descalificado.

Semejantes problemas podríamos plantearnos alrededor de la noción de estilo que Neruda maneja y que empieza a resonar lejana. La posición del poeta que se identifica con la experiencia de lo bello y la estetización (a la que Neruda concede funcionalidad social) resulta difícil de mantener⁽⁴⁷⁰⁾. [277]

Pero volvamos a la extrañeza del «discurso fuerte». En un momento de auge crítico de lo que se conoce como «narrativa testimonial» y de Estudios Culturales, ¿dónde queda la autobiografía de Neruda?

El interés por esta reciente forma de escritura ha provocado un desplazamiento en el campo crítico, con relación a la discusión y relectura del canon literario⁽⁴⁷¹⁾. El descentramiento del sujeto universal ha abierto un espacio para la experiencia de las minorías raciales, los individuos coloniales, las mujeres y los sujetos no-heterosexuales. Pero lo que se planteaba como una revisión del canon

ha quedado, la mayoría de las veces, en un gesto de apertura y no siempre de relectura. Sin restar méritos a esta ampliación, podemos constatar que este descentramiento ha provocado una falsa polarización, que de una forma muy simple, podríamos formular de la siguiente manera: a un lado, las prácticas autobiográficas que dan cuenta del «otro», de la historia alternativa o que se plantean como campo de resistencia ante el discurso del poder. A otro lado (por deducción) la escritura autobiográfica que da cuenta de un sujeto central, blanco, masculino, heterosexual, letrado, casi siempre identificado con prácticas de poder. Pero cabe preguntarse cómo en estos textos en los que se asoma un sujeto universal, monológico y totalizador se ocupa el lugar de poder. Es más: ¿por qué renunciar a una visibilidad y a una posición desde las que actuar?

Que de pronto, la narrativa testimonial⁽⁴⁷²⁾ sea objeto de estudio supone una buena señal en el campo de la crítica, que se orienta hacia los Estudios Culturales, pero conlleva una serie de problemas. Lo que está en juego en esta perspectiva culturalista es el desplazamiento de la crítica literaria y con ella, el relativismo del canon y el desprestigio de los valores literarios. Apunta Beatriz Sarlo al respecto: [278]

La crítica literaria en su especificidad no debería desaparecer digerida en el flujo de lo 'cultural' [...]. La cuestión estética no es muy popular entre los analistas culturales, porque el análisis cultural es fuertemente relativista y ha heredado el punto de vista relativista de la sociología de la cultura y de los estudios de cultura popular. Sin embargo, la cuestión estética no puede ser ignorada sin que se pierda algo significativo [...]. Una cultura también se forma con los textos cuyo impacto está perfectamente limitado a una minoría. Afirmar esto no equivale a elitismo, sino a reconocer los modos en que funcionan las culturas, como máquinas gigantes de traducción cuyos materiales no requieren aprobar un test de popularidad en todo el momento.⁽⁴⁷³⁾

Sin duda, el debate sobre el lugar de la estética al que alude Beatriz Sarlo y que ocupa este fin de siglo también se le planteó a Neruda, cuya obra se presenta permanentemente atravesada por una

noción de estilo que sortea el elitismo, por la autonomía estética y la intervención social, por no sacrificar la especificidad poética a costa de la crítica política⁽⁴⁷⁴⁾.

Todas estas consideraciones nos permiten recuperar otra imagen del poeta Neruda (cuya relectura pasa por dejar de certificar la obra a partir de su biografía), encontrar un espacio crítico para las autobiografías de otras «figuras canónicas», salvar un viejo escollo de la teoría crítica, el de la autobiografía poética y por último, pensar sobre la paradoja de que, desde la teoría crítica de la autobiografía y desde la propia práctica pienso en la autobiografía de Roland Barthes se descarta la posibilidad de representación de un yo unificado y compacto, y en cambio, se perdona esa representación a los textos testimoniales.

En estos textos, la construcción del yo pasa por la cesión de la voz a aquellos que hasta ahora no han tenido espacio en la representación. También el problema se le planteaba a Neruda, quien por el reverso de este silencio, autorizaba su voz hablante, como en los versos de *Canto general*, cuando enuncia desde las ruinas incaicas: «Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta».

La narrativa testimonial no escapa ni a esta hegemonía de autor ni a las implicaciones ideológicas que supone el gesto de «ceder la voz», en una jerarquía donde el intelectual (una nueva versión del letrado) mantiene posiciones de relativo privilegio.

El problema no radica en esta posición de superioridad sino en su enmascaramiento. Por poner dos ejemplos (que, a pesar del relativismo culturalista, ya podemos considerar canónicos): la intervención de Elizabeth Burgos en el relato de Rigoberta

Menchú⁽⁴⁷⁵⁾ es llamativa, no sólo por los recortes y ordenamientos con los que presenta el relato, sino por su autoritaria presencia en el paratexto (la selección de citas del *Popol Vuh* o Miguel [279] Ángel Asturias que precede cada capítulo y orienta su lectura), a pesar de afirmar en el prólogo que «he dado, por tanto, libre curso a la palabra [...] convirtiéndome en una especie de doble suyo, en el instrumento que operaría el paso de lo oral a lo escrito» (17-18).

El segundo ejemplo bien podríamos considerarlo como una deconstrucción del anterior. La fina elaboración de Elena Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mía*⁽⁴⁷⁶⁾ (a partir del material de entrevistas) filtra su posición de mediadora en el estilo: es su palabra la que se lee y no la de Jesusa Palancares. La novela ha sido a menudo incluida en el grupo de la narrativa testimonial, cuando precisamente, en sus últimas líneas, deja al descubierto la presencia de un interlocutor fastidioso, que como ha observado Sonia Mattalía «denuncia el lugar del letrado que utiliza el relato de Jesusa [...] para producir un objeto prestigioso»⁽⁴⁷⁷⁾. Un final que coloca a la obra en un límite ya de por sí impreciso: la de la imposibilidad o la de la precariedad de recoger la voz del otro.

Estas propuestas vuelven a ser «ficciones de transparencia», con el riesgo añadido de convertir la subalternidad en una posición epistémica privilegiada, esencialista, simpática o folklórica. El problema, si no se quiere encarar desde un discurso fuerte, el problema de desplazar la autobiografía del uno a la biografía del otro, no es sólo cómo representar la subalternidad no representable, sino de cómo, quién y desde dónde hablar de ella⁽⁴⁷⁸⁾. [280] [281]

Los espacios cerrados en el teatro de Griselda Gambaro

Rita Gnutzmann

Universidad de Vitoria

«un mapa de tumbas [...] así, eso era el mapa, parecía un mapa, después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno».

R. Piglia, *La ciudad ausente*.

«¿Pero cómo se hace para que todo ser humano sea tratado como tal?»

M. Traba, *Conversación al sur*.

No me propongo hablar aquí de la isla como espacio utópico, mundo de perfección, cerrado en sí mismo por estar rodeado de mar, habitado por pocos elegidos que viven en perfecta armonía con ellos mismos, con la naturaleza y con los demás hombres como en la *Utopía* de Tomás Moro o la *Nueva Atlántida* de Bacon. Ni jardín de Edén, ni Paraíso terrenal, tampoco la isla-utopía que Martínez Estrada (al igual que Lezama Lima en *Paradiso*) identificó con Cuba en sus ensayos *En torno a Kafka* (1957: 221), sino algo más kafkiano: el espacio cerrado, impenetrable de una casa o un campo, con un letrero (visible o no) que reza «Lasciate ogni speranza / Voi ch'entrate»⁽⁴⁷⁹⁾. [282]

Ninguno de los personajes de Griselda Gambaro emprende ningún viaje incentivado por bienes materiales o espirituales hacia tierras e islas felices como sugieren nombres del tipo «Costa Rica, Puerto Rico, Villa Rica»; si algo, su «isla» se parece más a la del Doctor Moreau del relato de H. G. Wells (1896). Al abrirse el telón sobre sus dramas,

los personajes ya están atrapados en un espacio siniestro del que no logran huir.

A menudo, la situación básica en el teatro de Gambaro la constituye la familia y las relaciones entre sus miembros. Pero veamos, en primer lugar, la interpretación de la «geografía psicológica» y simbólica de la casa que ofrece Bachelard en su conocido estudio *La poétique de l'espace*. La casa es, por excelencia, el espacio protegido, donde habitan los valores íntimos, el refugio donde sueño y recuerdo el pasado, y donde estoy (yo y mi familia) seguro contra las fuerzas amenazantes del exterior (Bachelard 1957: 23-50). La puerta (o ventana) resulta un elemento esencial: imagen de la duda, la tentación, el deseo, el peligro... Pero la casa también puede resultar anacrónica con su función protectora, cuando entra en total conflicto o contradicción con los valores exteriores. Esta situación basada en el «paradigma de la invasión» se da en la literatura argentina en una serie de relatos que comienza con *Casa tomada* de Cortázar y se repite con cierta frecuencia en la época de la dictadura⁽⁴⁸⁰⁾.

En *El desatino* (1956), el espectador encuentra en el escenario una habitación de una casa de clase media baja, a mediados de nuestro siglo. El mobiliario se reduce a una cama, mesilla, cómoda con espejo, ropero y sillas y un objeto simbólico, «una bacinilla floreada», todo, excepto la última, «de aspecto gris», igual que los grandes tiestos de lata que aún conservan «plantas, grandes hojas completamente marchitas» y tiestos que «tienen simplemente palos clavados, estacas» (IV, 61). El ambiente cerrado, las plantas muertas y las estacas anuncian un significado siniestro; a su vez la bacinilla indica la dependencia absoluta de un personaje, en este caso, del hijo Alfonso.

Las relaciones familiares se desarrollan, en primer lugar, entre madre e hijo; a éstos se añaden Luis, amigo de Alfonso y pronto amante de la madre, y Lily, la novia soñada por Alfonso, la que por su condición de imaginaria nunca interviene⁽⁴⁸¹⁾. La situación de Alfonso se parece a la de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*⁽⁴⁸²⁾; aunque no se haya transformado en animal, está impedido por una máquina en su pie, que acciona ajena a su voluntad.

La habitación, lugar de protección por antonomasia, se convierte en varias ocasiones en su contrario, a pesar de que el joven impedido está rodeado únicamente por personas [283] que pretenden cuidar de él. Sin embargo, la madre, para atender al hijo, le cobra dinero (IV, 66) o lo deja sin desayuno, mientras ella lo toma con el amigo Luis⁽⁴⁸³⁾. Este, en otra escena, fuma un cigarrillo y se lo niega dos veces a Alfonso. Mientras la madre y el amigo-amante terminan fumando juntos, el inválido Alfonso reptaba por el suelo, intentando alcanzar un cigarrillo caído. En otra ocasión, Luis lleva el juego sádico a una auténtica escena de tortura al acercarle un cigarrillo encendido hasta quemarle las pestañas y un ojo. La madre en ningún momento se da por enterada. Estas escenas traen a la memoria otras parecidas del drama *El Señor Galíndez* de E. Pavlovsky⁽⁴⁸⁴⁾. En una habitación cualquiera, anónima, tres tipos, Eduardo, Beto y Pepe, aburridos de esperar al tal Galíndez, se divierten con dos prostitutas; paulatinamente el escenario se convierte en una sala de clínica y los juegos eróticos en tortura con picana.

En *El desatino* la relación con el exterior no está cortada del todo: de ahí viene el amigo Luis y algún vecino; el mismo Alfonso, de vez en cuando, es sacado al exterior en una carretilla para huir de su propio mal olor y de la putrefacción. Por fin, muere en medio de una fiesta,

«como un trapo, los ojos abiertos», mientras los demás se embriagan: «Todos miran a Alfonso, sonrientes y curiosos, lanzando cortas carcajadas de borrachos» (IV, 106). La muerte de Alfonso ocurre entre la indiferencia de sus allegados, igual que la de Gregorio Samsa; únicamente el impotente muchacho llora, puesto que ahora él queda tan abandonado como antes Alfonso.

Veinticinco años más tarde, en *La malasangre*⁽⁴⁸⁵⁾, las relaciones familiares no sólo no funcionan sino que se han degradado de la indiferencia, el egoísmo y la voluntad de mandar en su casa⁽⁴⁸⁶⁾ a la abierta dictadura y a la represión. En este drama la familia pertenece a la alta burguesía y está compuesta por el padre (Benigno), la madre (sin nombre, es no-persona) y la hija (Dolores). Este grupo familiar se completa con el tutor Rafael, el novio oficial, Juan Pedro⁽⁴⁸⁷⁾, y el criado Fermín. La constelación de los personajes es sencilla: un padre autoritario, una madre sumisa, una hija rebelde que se enamora de su tutor, un jorobado (tema de «la belle et la bête») y un novio rico y abusivo (figura juvenil del padre); el final es previsible: la muerte del tutor y el encierro de la hija desobediente. El escenario es un salón, ricamente amueblado, en el que domina el color rojo. El tiempo se fija en el año 1840. El espectador avisado relaciona en seguida el escenario realista, casi costumbrista, con la dictadura de Rosas. [284]

Desde el primer momento, el padre se presenta como una figura imponente: «viste de rojo muy oscuro, casi negro, está de pie, de espaldas, enteramente inmóvil, y mira hacia abajo» (I, 59). Desde el comienzo ejerce la fuerza en el ámbito familiar sin ninguna ambigüedad: «Yo dicto la ley. Y los halagos. Y los insultos. Dije lo que dije, y lo puedo repetir. (Muy bajo) Puta», insulto que dirige a su mujer. Utiliza la violencia no sólo con su mujer sino también con su hija: en el

primer caso, con la sumisión como objetivo; en el segundo, como método de educación:

(le pone la mano sobre el hombro y aprieta). Hija única, Dolores es malcriada. Necesita una mano fuerte. [...] (Como en un juego, dulce y suavemente, pero con furia contenida, le pega en la boca con la punta de los dedos) (I, 89).⁽⁴⁸⁸⁾

La única antagonista fuerte del padre es Dolores: es clara y sincera con los demás, se autoafirma delante de todos⁽⁴⁸⁹⁾ y corrige con ironía la hipocresía o timidez de los otros. Es la única que evoluciona: de niña caprichosa e inconsciente, adoctrinada para ser un día una mujer perfecta, es decir, sumisa, toma consciencia de su situación de hija rica y malcriada, en un mundo en el que el padre rige el destino de los demás como el señor «que corta cabezas». Al final su voz se alza contra la injusticia y su silencio penetra el escenario como un grito⁽⁴⁹⁰⁾. Aunque ella pertenezca al bando de las víctimas (no ha podido salvar al amante) ha asumido su libertad y, éticamente, con su silencio, se impone al padre. Ya no permite que otros la subyuguen y tampoco se autodestruye como hacían los personajes de obras anteriores como *E/ desatino*, *Las paredes* y *Los siameses*.

Rafael, a pesar de su carácter moral, es la víctima predestinada: es pobre, físicamente deformado, dependiente del padre por su condición de empleado. También en este drama existen escenas de violencia que encubren la tortura, escenas en las que el criado Fermín toma parte activa, convirtiéndose en cómplice y ejecutor del terror del padre: disfruta pegando a Rafael en la joroba, le ofrece una taza de té que le quema los labios, lo fuerza en un baile humillante y, finalmente, cumple la orden y lo asesina. La madre desempeña un papel ambiguo: sumisa al padre y protectora de la hija, la traiciona «por su bien» (y también por miedo y envidia, I, 106) y delata la fuga de ésta con el tutor, lo que provoca la muerte de éste.

En todo el espectáculo no se cambia el escenario cerrado de la casa ⁽⁴⁹¹⁾ y el espectador sólo se entera de acontecimientos del exterior bien a través de los comentarios de los personajes, por ejemplo, en la primera escena en la que el padre espía y obliga a la madre [285] a espiar a los candidatos a tutor que esperan en la intemperie en el patio, o bien a través de las voces y los ruidos que llegan desde afuera. El paso de la carreta y el grito del vendedor de «melones» sirve de leitmotiv que amenaza a todos que se opongan al poder del padre.

Existen claras referencias intertextuales a otras obras sobre la dictadura de Rosas y cualquier espectador con un mínimo de conocimiento de la historia argentina relaciona la figura del padre con el dictador ⁽⁴⁹²⁾. Las alusiones más claras son a los relatos de Mármol y Echeverría, *Amalia* y *El matadero*, en el primer caso, con respecto al gobierno de terror del año 1840, la huida a Montevideo y la matanza de los oponentes políticos, aparte de la historia de amor fracasada. En el texto de Echeverría y en el de Gambaro el espacio se ha degradado en «matadero» que funciona como metonimia para el conjunto de la Argentina. La trasposición de una dictadura, la de Rosas, a otra, la del 76 al 83, resulta evidente, de la misma manera que el espectador traduce el autoritarismo del «pater familias» en autoritarismo estatal. A la vez, Gambaro subvierte el discurso de la última dictadura: si ésta ensalzaba la familia como máximo valor, la dramaturga desenmascara el abuso de poder, el egoísmo y el materialismo que subyacen a la institución ⁽⁴⁹³⁾.

Lógicamente, violencia y represión no están limitadas a la casa privada, sino que abarcan asimismo tal vez en primer lugar el ámbito público. Veamos como ejemplo otra obra temprana de la

dramaturga, *El campo* (1968). El mismo título introduce cierta ambigüedad: ¿un campo (campamento) de goce de libertad, por ejemplo, de vacaciones con niños correteando? ¿un campo de concentración? [\(494\)](#). Como bien ha visto T. Méndez-Faith, una situación básica del teatro gambarino se repite en este drama: la llegada de un personaje inocente a un lugar aparentemente inofensivo (Méndez-Faith 1985: 833). El esquema de los personajes es sencillo: Franco, el verdugo; Emma, la víctima y Martín, el testigo. A lo largo de la acción, Martín intenta ayudar a Emma y romper el sistema pero, al final, él mismo termina «marcado a fuego» y engullido. [\[286\]](#)

Las acotaciones de la primera escena indican un «interior de paredes blancas, deslumbrantes», con escritorio, sillón, silla y papelera, es decir, lo característico de una oficina, puesto que Martín ha sido contratado como contable en esta «empresa». Dos puertas y una ventana, la comunicación con el exterior, tendrán un papel importante. Lo que desconcierta desde el primer momento son los ruidos que llegan desde el exterior: una algarabía de chicos que parece anunciar un ambiente de diversión al aire libre, pero mezclada con «una especie de gemido, arrastrándose subterráneamente»; por encima de estas dos «melodías» se escuchan, de repente, voces autoritarias y órdenes secas.

El personaje de Franco resulta tan ambiguo como el título y los ruidos: su reluciente uniforme de las SS y el látigo denuncian al militar autoritario, pero su aspecto físico lo contradice: «no es para nada amenazador, es un hombre joven, de rostro casi bondadoso», que habla «bonachonamente» (IV, 162). Sin embargo, su carácter siniestro es delatado por ser él el dueño del botón que al apretarlo hace callar todos los ruidos exteriores. Por esta razón el espectador sospecha

que Franco es el verdadero dueño del destino de todos los que ocupan el campo: chicos, presos, «campesinos», SS... También resultan contradictorias sus palabras y su actitud: con cortesía y voz suave interroga (no son simples preguntas) a Martín si es comunista o judío y se autodefiende proclamando que no es «negrero»; parece poseedor de cierta cultura, puesto que ha leído a Gorki y los autores norteamericanos de las últimas tendencias (los beatniks, Ferlinguetti [sic]) y su comportamiento pretende ser informal al despojarse de todas las prendas que le molestan. Sin embargo, interrumpe sus cortesías con estallidos de furia contra el chicle que mastica Martín o cuando éste quiere acercarse a la puerta. Otros datos deben resultarle extraños si no amenazantes, al espectador: en la primera escena Franco insiste en que los «campesinos» están cantando debajo de la ventana, pero Martín no puede verlos; en vez de papeles de contabilidad Franco le pasa cuentas, dibujos y fotos de chicos con maletas en la mano; éstas provocan ciertos recuerdos en Martín, supongamos, por ejemplo, de la película de Louis Malle, *Adiós muchachos*; el hedor a carne quemada, los ladridos feroces de los perros y el ruido de un cable que «toma contacto y se quema» (¿un cuerpo que se estrella contra los alambres y se consume?) contradicen las palabras de Franco sobre los alrededores «maravillosos. Usted da un paso y ya encuentra otro mundo, se sepulta en lo bucólico, lo agreste» (IV, 170)⁽⁴⁹⁵⁾. ¿Por qué, entonces, le impide ver el exterior (escena 1) o salir por la puerta (escena 2)? El verdadero carácter de Franco se hace evidente en la escena 2, al arrastrar el abrigo metonimia para la persona de Martín por el suelo, pisotéandolo.

Hasta ahora sólo he mencionado a Franco y Martín; pero la más clara víctima, desde el comienzo, es Emma. En su caso «las

apariencias» no engañan; al contrario, dicen la verdad, mientras que las palabras y los gestos de la mujer mienten. Entra en el escenario «virtualmente arrojada» (por Franco, se sospecha), pero pretende haber venido por cortesía a saludar al nuevo administrador. Tiene la cabeza rapada, le faltan algunos (¿todos?) dientes, anda descalza y viste un burdo camisón gris y una gran herida violácea marca [287] una de sus manos. En contradicción con la evidencia de ser una presa⁽⁴⁹⁶⁾, ella se comporta como si fuera una mujer mundana ante un público, por ejemplo, una pianista, profesión de éxito que ella se ha inventado, o tal vez una estrella de cine (IV, 175). Aun con su cuerpo magullado y repugnante pretende seducir al nuevo inquilino. Sin embargo, un gesto continuo delata su verdadera condición de víctima: sufre un escozor implacable que le obliga a rascarse continuamente.

Tampoco en este drama faltan las escenas de tortura encubiertas: la pretendida cacería de zorros y la mujer que está obligada a punta de escopeta a mirar las «piezas» cazadas. Igualmente el concierto se parece a una tortura: Emma es forzada a exhibirse delante de un público de SS y presos, y éstos, bajo la presión de aquellos, cantan-gritan hasta sepultar la voz de la pianista-cantante. Además, cuatro SS fuerzan a Martín a sentarse o ponerse de pie según su capricho y terminan arañándole la cara hasta sacarle sangre, «casi tiernamente, sin violencia» (IV, 191). El telón del primer acto (escena 3) cae sobre la total sumisión psíquica de Martín, tirado en el suelo, sollozando.

El segundo acto (escena 4-5) juega con las (falsas) expectativas del público: en la escena 4, ubicada todavía dentro del campo, Emma y Martín desempeñan el papel de un matrimonio normal: él haciendo cuentas, ella bordando. Pero el idilio se convierte pronto en una

cacería, fuera del escenario. En la última escena, el espacio cambia: Martín y Emma, expulsados del campo por Franco que jura que él es la víctima de la mujer, entran en casa de Martín, un espacio sencillo y familiar, con sus hermanitos correteando y los cuadernos escolares dispersos. En este ambiente, al parecer inocente e inofensivo, penetra lo siniestro en la persona de un funcionario, «con cara de cerdo feliz, con una sonrisa casi abyecta» (IV, 211). Al abrigo de su propia casa también Martín terminará marcado con un hierro candente, prueba de que en realidad fue una víctima y no un mero testigo o salvador como él pensaba. Aunque es cierto que no fue tan pasivo como el Joven de *Las paredes*, ni consentía como el Hombre de *Decir sí* (1980)⁽⁴⁹⁷⁾, que termina degollado por el peluquero a cuyas manos se entrega, ni tampoco asiente o incluso le agradece al propio verdugo, ni se evade en sueños como Emma. En su caso la culpa proviene de no haberse ido a tiempo por miedo a perder un trabajo remunerado.

El reducido espacio de esta ponencia no permite ahondar en otros aspectos como, por ejemplo, la ambigüedad de las cosas (melones que son cabezas, caricias que son torturas; el jorobado que es recto y los rectos que son torcidos), del lenguaje («Te amo» significa «te odio»; no faltar a la cita quiere decir traer el cuerpo del tutor asesinado), de [288] los nombres (el padre-tirano se llama Benigno; Clara, la protagonista de *Puesto en claro*, es ciega) y de las acciones, donde quitarle a una persona las cosas o ropas significa despojarle de su personalidad (p. e. al Joven en *Las paredes* y a la mujer en *El despojamiento*).

No extraña que uno de los dramaturgos modelo de Gambaro haya sido Artaud y su teatro de la crueldad. Le sigue en sus ideas sobre un teatro de «magnetismo ardiente de sus imágenes» que actúa «como

una terapéutica espiritual de imborrable efecto», un teatro «de una acción extrema llevada a sus últimos límites» (Artaud 1996: 95-96). También Gambaro se apoya fuertemente en los signos materiales como gestos, movimientos, sonidos, luces, el espacio, etc.: «Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aun las imágenes de las palabras» (id.: 98). Desde luego, los dramas de Gambaro utilizan los temas que Artaud sugiere como propios para su espectador: «crimen, obsesiones eróticas, salvajismo, quimeras, sentido utópico de la vida, canibalismo» (id.: 104)⁽⁴⁹⁸⁾.

En fin, aunque mi repaso de la obra de Gambaro haya sido breve, habrá hecho evidente que los espacios son engañosos en sus dramas y se asemejan a islas-trampas: un hogar materno se convierte en cuarto de muerte en *El desatino*; una mansión que parece un refugio y lugar de protección resulta una prisión en *La malasangre*; un campo de recreo lo es de concentración; en *Las paredes* parece tratarse de un elegante hotel, pero debajo de la apariencia nos encontramos con una celda; una peluquería en *Decir sí* termina siendo un lugar de degollamiento... Detrás de todo ello se esconde, sin duda, la ideología de la dictadura: «el país es como una casa, el gobierno, un jefe de familia, los ciudadanos, una minoridad necesitada de tutelaje» (Sarlo 1987: 39).

△▽

Bibliografía

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Barcelona. Edhasa. 1996.

AVELLANEDA, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*, 2 vols. Buenos Aires. CEAL. 1986.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris. PUF. 1957.

CONTRERAS, Marta, *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción. Univ. de Concepción. 1994.

CYPESS, Sandra M., «The Plays of Griselda Gambaro» en L. F. Lyday y G. W. Woodyard (eds), *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Austin. Texas UP. 1976, págs. 95-109.

DUBATTI, Jorge, «Griselda Gambaro: absurdo y sociedad en *El desatino*», *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 5, abril 1989, págs. 87-93.

—, «Dramaturgia rioplatense en la dictadura. Poéticas del escamoteo y pacto de recepción política» en R. Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. Frankfurt/Madrid. Vervuert. 1995, págs. 517-529. [289]

FOSTER, David William, *Violence in the Argentine Literature. Cultural Responses to Tyranny*. Columbia/London. Univ. of Missouri Press. 1995, págs. 135-143.

GAMBARO, Griselda, «Imaginar: ¿juego o compromiso?» (conversación con Nelly Schnaith), *Quimera*, 24, 1982, págs. 47-50.

—, *Teatro: nada que ver. Sucede lo que pasa*. Ottawa. Girol Books. 1983.

—, *Teatro*, 6 vols. Buenos Aires. Edics. de la Flor. 1984/1996.

—, «Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura», *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, págs. 471-73.

GIORDANO, Enrique, «Ambigüedad y alteridad del sujeto dramático en *El campo* de Griselda Gambaro», *Alba de América*, 12-13, 1989, págs. 47-60.

—, «*La malasangre* de Griselda Gambaro: Un proceso de reconstrucción y recodificación», en J. A. Arancibia y Z. Mirkin (eds.), *Teatro argentino durante El Proceso. 1976-1983*. Buenos Aires. Vinciguerra. 1992, págs. 57-73.

HALPERÍN DONGHI, Tulio, *El revisionismo histórico*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1970.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona. Seix Barral. 1967.

MÉNDEZ-FAITH, Teresa, «Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro», *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, págs. 831-841.

REATI, Fernando, «Literatura argentina de la 'guerra sucia': el paradigma de espacio invadido», *Texto crítico*, XIV, 39, julio-dic. 1988, págs. 26-37.

SARLO, Beatriz, «Política, ideología y figuración literaria» en D. Balderston *et alt.*, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires/Madrid. Alianza/ISIL. Univ. of Minnesota. 1987, págs. 30-59.

TAYLOR, Diana *et alt.*, *En busca de una imagen*. Ottawa. Girol Books. 1989, págs. 9-102. [\[290\]](#) [\[291\]](#)

La ficción como «aislamiento» en *Los cuadernos de Don Rigoberto*

José Carlos González Boixo

Universidad de León

La literatura nos permite evocar los espacios de la imaginación, transgredir los onerosos límites que la realidad nos impone y caminar por lugares vedados a nuestra consustancial cotidianidad. En cuanto lectores, nos convertimos en isleños, en habitantes de un espacio mágico y utópico que, subrepticamente, hoy pisamos en Tabarca. Porque la isla en su justa y mínima medida sentida aquí bien puede simbolizar a la literatura: ese espacio de la ficción enfrentado a la realidad, tema obsesivo en Vargas Llosa y sobre el que sigue reflexionando en su última novela.

Nuevamente, vuelve a escribir sobre la curiosa familia de don Rigoberto, retomando la historia tal como había quedado al final de *Elogio de la madrastra*. La magia de la ficción nos permite conocer el desarrollo de una historia que había quedado truncada, siendo esta nueva novela su 2.^a parte, aspecto novedoso en la trayectoria novelística del autor y que puede relacionarse con su interés en investigar la dualidad «realidad-ficción» en el proceso de la creación literaria. ¿Acaso no nos parecen más reales esos personajes de ficción que, al cabo de los años, vuelven a tomar vida? En cierta medida, se desprenden del férreo marco de las páginas de una novela y, aunque no deje de ser una nueva fantasía, nos parecen más

cercanos. El recurso es antiguo y bien conocido; pensemos, por ejemplo, en las sagas de los héroes de las novelas de caballería, cuyas fantásticas «historias» parecen remedar, mejorándolas, las de los «otros» héroes de la historia; éstos sí, verdaderos. Recordemos también a los protagonistas de ciertas series de novelas policíacas, cuyas periódicas reapariciones en cada nueva entrega crea en los lectores la fantasía de una existencia verdadera, de una permanencia que escapa a las páginas del libro. Y es que es difícil sustraerse al deseo de que los seres de ficción no compartan nuestro propio mundo, y también es doloroso para el creador no poder traspasar la invisible pero infranqueable frontera entre la realidad y la ficción. Por eso el escritor se inventa trucos para paliar la inevitable distancia que le separa de sus criaturas de ficción. Y, a [292] veces, cree que ha traspasado el umbral, como le ocurrió a aquel rabino de Praga que logró dar vida a un muñeco de madera, aunque no pasase de simulacro de hombre (como refiere Borges, en uno de sus doctos poemas). Y, ¿cómo no recordar, al respecto, la lección de Cervantes en el *Quijote*?

Así, aunque sea una nueva fantasía, el reencuentro del lector con don Rigoberto y familia es como el que ocurre entre viejos amigos que hace tiempo que no se ven. Una especial cercanía que el lector siente, como cuando Lituma empezó a saltar de una a otra novela y otros personajes siguieron su ejemplo.

Algunos antecedentes

Seguramente, el interés que Vargas Llosa ha demostrado por el teatro tenga que ver con esta problemática: hay algo atrayente en el

teatro, que no proporciona la novela, la posibilidad de ver y oír a unos personajes, la «realidad» en la que la «ficción» se convierte por espacio de una o dos horas. Así, en su primera obra teatral, *La señorita de Tacna*, el espectador asiste a lo largo de la representación a una doble acción en un mismo escenario: en una parte, un escritor, Belisario, está escribiendo una historia, cuyos protagonistas cobran vida en la otra parte del escenario. Más allá de la historia de la Mamaé (¿una historia de amor?, ¿una historia romántica?), lo que se quiere transmitir al espectador es la magia de la creación; ese proceso en el que la memoria y la imaginación terminan por inventar una historia. El paralelismo entre *La tía Julia...* y *La señorita...* es palpable: la historia de la Mamaé no es muy diferente de las que en los radioteatros tratan sobre amores románticos; la propia historia de Varguitas y la tía Julia es una historia contada como si de un radioteatro se tratara. Lo que Vargas Llosa ofrece al lector en estas dos obras es doble: unas determinadas historias, como en cualquier novela, a las que se añade una historia más: el modo en que una historia «real» se convierte en historia «ficticia».

Nuevamente, con *Kathie y el hipopótamo*, se quiere dejar constancia del fenómeno de la creación literaria: un escritor que da forma a la historia que imagina otra persona, surgiendo así dos textos paralelos que por sí mismos carecen de arte (la pobreza expresiva de Kathie frente a la exuberancia de la prosa de Santiago, nuevo Pedro Camacho de exóticas historias orientales y africanas). Sin embargo, ambos discursos cambian de signo en el contexto unitario del drama: nos encontramos, pues, con un planteamiento idéntico al de los radioteatros de *La tía Julia...*

Pero hay otra novedad en esta obra de Vargas Llosa. El autor ofrece un texto con un doble nivel de lectura. El lector ocasional, el que no haya leído *Conversación en La Catedral* o, simplemente, el lector olvidadizo, tendrá en *Kathie...* la historia de dos personajes que fantasean creando historias exóticas y que, al mismo tiempo, imaginan drásticas soluciones para unas vidas que asumen en su mediocridad. La «mentira», la invención creativa, el acto literario, alza su vuelo en el ambiente liberador de la buhardilla parisina, pero la realidad de Lima está unos pasos más allá, al bajar la escalerilla de esa habitación. El lector descubrirá al llegar al final de la obra que tanto Kathie como Santiago han ido inventando sus historias personales. Pero, además, hay otro nivel de lectura, un nivel para lectores cómplices, un guiño literario que Vargas Llosa hace a sus lectores más asiduos, una confabulación mutua que tiene algo de selectivo. Ese lector más atento sentirá un cosquilleo al ver que dos de los personajes se llaman Santiago Zavala y Ana de Zavala. [293] Sólo este dato le hará lanzarse con avidez sobre el texto de *Kathie...* No en vano Santiago Zavala es el protagonista de *Conversación...*, y su matrimonio con Ana es el centro narrativo de la 4.^a parte de la novela, que se abre y se cierra con un presente narrativo en el que aparece un Santiago frustrado y vencido. La acción de *Kathie...* transcurre algunos años más tarde, en los sesenta, ¿qué ha ocurrido con el desafortunado matrimonio de Santiago? En efecto, la historia pasa de la novela a la pieza teatral para presentarnos a un personaje aún más hundido: sigue siendo «el periodista de *La Crónica* que escribe mediocres artículos por un sueldo todavía más mediocre» (pág. 142), según confiesa él mismo, y, además, nos enteramos también que es profesor en la universidad («el profesorcito mediocre de mediocres alumnos», pág. 142). Su deseo de abandonar a Ana sólo cobra vida en sus

sueños, en ese mundo de ficción que comparte con Kathie en su buhardilla: «Aquí, mientras trabajamos, tengo los amores que nunca tuve, y vivo las tragedias griegas que espero no tener» (*ibidem*).

No es preciso establecer aquí, al respecto, un análisis comparativo entre la novela y la pieza teatral; lo interesante es el juego que el escritor ofrece al lector, buscando su complicidad para encontrar esas respuestas que siempre quedan al finalizar una novela, ¿qué ocurrió después? En definitiva, es una forma de igualar el mundo de la ficción con el de la realidad: ¿Hasta qué punto la historia de unos personajes ficticios nos ha interesado que, años después, cuando vuelven a aparecer en otra historia, seguimos manteniendo vivo el interés por un relato fruto de la imaginación del novelista?

Hasta ahora, el personaje que mejor ha resistido el paso del tiempo ha sido Lituma, cuya cronología tendría el siguiente trazo: 1945. junto con el resto de «los inconquistables», bohemios piuranos, mata el tiempo en el bar-restaurant de la Chunga (tal como se relata en la obra teatral *La Chunga*). Años 50. Lituma ha decidido abandonar la bohemia y ha ingresado en la Guardia Civil (en *¿Quién mató a Palomino Molero?* se le presenta ya como sargento y destinado a Talara). En fechas posteriores sin determinar Lituma aparece como sargento en Lima en uno de los radioteatros de Pedro Camacho (*La tía Julia...*); en *La Casa Verde*, Lituma retorna desde Lima a Piura y, retrospectivamente, se recuerdan episodios anteriores que afectan al propio Lituma (su relación con la Selvática), a los inconquistables y a la Chunga (que ya regenta la Casa Verde). Su última aparición tiene lugar en *Lituma en los Andes*, en medio de la vorágine terrorista de Sendero Luminoso (merece recordarse el protagonismo que adquiere en esta novela la enigmática Meche que aparecía en *La Chunga*).

Algunas notas sobre la estructura de *Los cuadernos...*

La nueva entrega de las venturas y desventuras de don Rigoberto nos permite apreciar, una vez más, el interés de Vargas Llosa en desvelar los misterios de la creación literaria. Al tratarse de una continuación del *Elogio...*, hay planteamientos narrativos que permanecen y, lógicamente, también nuevas perspectivas.

Sin duda que *Elogio de la madrastra* es una atractiva novela por su planteamiento. Escribir una novela erótica era una propuesta arriesgada, porque nuevamente se planteaba el tema de los límites de lo literario: lo mismo que en *La tía Julia y el escribidor* con relación a la subliteratura del folletín, se trataba ahora de solucionar literariamente una temática erótica, estableciendo implícitamente la frontera estética con la pornografía. Para [294] ello, entre otros recursos, en la novela se reproducen una serie de pinturas de carácter erótico cuyo motivo será recreado por la fantasía de don Rigoberto, buscando un claro paralelismo: nadie duda que dichos cuadros pertenecen al ámbito artístico y, modélicamente, sirven de inspiración para realizar en el ámbito literario algo similar. Literariamente, lo erótico, tiene probablemente muchas más limitaciones que en el arte de la pintura. Es fácil dar pinceladas eróticas a lo largo de una novela, pero otra cuestión bien distinta es mantener el tema erótico como argumento de la misma.

Además, hay otro tema que le hace la competencia al erótico en *Elogio...*, una literatura de tono escatológico que describe minuciosamente el aseo personal de don Rigoberto. Nuevamente se sitúa Vargas Llosa en los límites de lo literario al convertir en texto

literario una temática que, por su carácter implícitamente escabroso, no es frecuente que sea objeto de tratamiento literario.

Por dichos motivos lo erótico y lo escatológico *Elogio...* es una novela transgresora, no tanto por la temática en sí misma, sino porque técnicamente se plantea la cuestión de la «literariedad» de la obra literaria, asumiendo el riesgo que supone romper con el criterio de «convencionalidad cultural» que determina implícitamente la norma literaria. En este sentido, la transgresión es muy similar a la efectuada en *La tía Julia...*, obra en la que la autobiografía y la subliteratura compiten también por su pertenencia a la serie literaria.

Los cuadernos de don Rigoberto mantienen una estructura similar a la de *Elogio...* (que, a su vez, recuerda a la de *La tía Julia...*), una línea argumentativa principal en la que se intercalan, alternativamente, otros episodios. La continuidad de la «historia» determina la temática erótica, manteniendo algunas líneas temáticas, modificando otras, e incorporando novedades. Estructuralmente se aprecian varios niveles narrativos que agrupados, de forma sistemática y con idéntico orden, se integran en las diversas partes o capítulos (nueve en total, más un «Epílogo») en que la narración se divide.

1) Cada capítulo se inicia con la que podría denominarse «historia de Fonchito y doña Lucrecia». Aparentemente su posición prevaleciente sobre el resto de niveles narrativos queda reflejada en su situación inicial dentro del capítulo, y en que la numeración de dichos capítulos acompaña a los títulos de esta «historia» en vez de encabezar aisladamente al conjunto de niveles narrativos. Sin embargo, tal superioridad narrativa es cuestionada por otras partes

narrativas del capítulo, preferidas probablemente por numerosos lectores.

A lo largo de los nueve capítulos, la «historia» relata las visitas de Fonchito a doña Lucrecia, durante un periodo de seis meses. El lector percibe claramente un presente narrativo en avance que finaliza en el «Epílogo». Aunque las visitas han sido muy numerosas (tres o cuatro por semana, según se señala en el «Epílogo»), el lector sólo tiene conocimiento de ocho, facilitando la unidad temática de las mismas la impresión de continuidad cronológica. Por otro lado, se precisa reiteradamente el marco temporal de la «historia»: la separación de don Rigoberto y doña Lucrecia ha tenido lugar otros seis meses antes.

2) Cada capítulo consta de una segunda parte constituida por textos escritos por don Rigoberto (que forman parte de sus «cuadernos») en los que pueden apreciarse algunas de sus ideas fundamentales en su concepción filosófica de la vida. El denominador común es la defensa a ultranza del individualismo frente a lo colectivo, concretizado en determinadas fobias como pueden ser su hostilidad a la Naturaleza, deportes, todo tipo de asociaciones o nacionalismos. El tono humorístico es determinante. [295]

3) La tercera parte está constituida por las que pueden denominarse «fantasías de don Rigoberto». Son fruto de la nostalgia que siente por doña Lucrecia y se enmarcan temporalmente en determinadas noches en que don Rigoberto se desvela imaginando aventuras eróticas de Lucrecia con una serie de amantes. En el «Epílogo» se indica que se corresponden con el último año. No hay indicaciones precisas, aunque sí se aprecia una correlación cronológica, pues el desánimo de don Rigoberto va en aumento. En

general, su característica general es el humor (en diversos grados), más que el erótico (en cambio, en *Elogio...* el tono dominante es el erótico). La originalidad de este nivel narrativo lo convierte en el centro de cada capítulo.

4) La última parte del capítulo la ocupan los «anónimos» que Fonchito escribe. Aunque en el «Epílogo» se indica que son veinte, en la novela sólo aparecen nueve. El lector sólo los identificará como tales anónimos cuando la novela ya está avanzada. Su interés, en el conjunto de la narración, es menor que los otros niveles narrativos.

Fobias y fantasías

Con relación al *Elogio...*, algunos aspectos que se pueden señalar son los siguientes: frente a la limitada presencia del humor en *Elogio...*, es ahora la tonalidad dominante. Aunque temáticamente el erotismo ocupa cuantitativamente el primer lugar en la novela, sería difícil calificar a *Los cuadernos...* como novela erótica; más bien, si vale la expresión, podría considerarse como una «novela humorística». En segundo lugar, prácticamente se abandona la temática escatológica, limitada sólo a apariciones esporádicas. En cambio, el tema de las relaciones realidad-ficción adquiere una gran importancia, partiendo de la base ya establecida en *Elogio...*: las fantasías eróticas de los protagonistas. Analizaré esta cuestión centrando la atención en los personajes (ya que son determinantes desde la perspectiva de la funcionalidad de la estructura), y comenzaré por el más importante, don Rigoberto.

El lector puede quedarse en un tipo de lectura de menor complejidad; quiero decir, que no sería justo calificar de superficial una lectura cuyo horizonte fuese, por ejemplo, limitar las «fantasías» de don Rigoberto a los aspectos lúdico-eróticos, o sus «cuadernos» a la visión humorística de sus fobias. Son éstos, elementos fundamentales que no hay que infravalorar, pero, al mismo tiempo, otros aspectos van formando una estructura menos visible que un lector más atento debe percibir.

Así, el primer texto entresacado de sus «cuadernos», el titulado «Instrucciones para el arquitecto» puede sorprender por su ingeniosidad. Su decisión de construir una casa en Barranco cuyo diseño subordine la comodidad de sus habitantes al espacio que, con carácter principal, ocupen libros y cuadros, puede tomarse como una más de las manías de don Rigoberto a las que en páginas posteriores se aludirán. Sin embargo, el espíritu que anima tan inusual decisión tiene plena coherencia, a pesar del rigor extremo con que se plantea, con los principios vitales de don Rigoberto, en los que la literatura y el arte son aspectos fundamentales. Con carácter programático se establece aquí, al comienzo de la novela, la idea fundamental de la superioridad del mundo artístico sobre el mundo real:

No fue fácil para mí llegar a una postura que contradecía viejas tradiciones llamémoslas humanísticas con una sonrisa en los labios de filosofías y religiones [296]antropocéntricas, para las que es inconcebible que el ser humano real, estructura de carne y huesos perceptibles, sea considerado menos digno de interés y de respeto que el inventado, el que aparece (si se siente más cómodo con ello digamos reflejado) en las imágenes del arte y la literatura (pág. 18).

Don Rigoberto es perfeccionista (recordemos sus largas sesiones de higiene personal) y es lógico que sea selectivo con ese mundo artístico en el que fundamenta su vida. La arbitraria decisión de que su biblioteca conste de cuatro mil volúmenes, que las pinturas sean un

centenar, y que tales cifras permanezcan invariables, le lleva a una selección que termina con los desechados en el fuego, «comprendí que era estúpido infligir a otros ojos una obra que había llegado a estimar indigna de los míos» (pág. 18).

Establecido el criterio de prioridad artística, los demás son consecuencia directa de éste. Su estudio se convierte en el santuario en el que se refugia y sus «cuadernos» son el testimonio de años de anotaciones que reflejan sus lecturas y opiniones. El otro lugar importante de la casa y de su vida es su dormitorio, espacio vacío por la ausencia de doña Lucrecia, que las fantasías eróticas de don Rigoberto no logran llenar.

En *Elogio...*, el personaje de don Rigoberto es presentado parcialmente, sólo interesan de él ciertos aspectos (el placentero rito de su higiene personal y la relación erótica con su esposa). Sin embargo, ya se mencionan los aspectos principales de su personalidad, que encontrarán su desarrollo en *Los cuadernos...*: Así, de una fugaz mención a que don Rigoberto trabaja en una empresa de seguros, se pasa ahora a una abundante información sobre el tema. La finalidad no es tanto documentar al lector sobre esta cuestión, sino dejar claramente establecida la línea de separación que don Rigoberto traza entre su vida laboral y su vida privada. La primera pertenece al ámbito de lo material, sus ocho horas de trabajo de lunes a viernes no le proporcionan ninguna satisfacción, pero son imprescindibles para conseguir el bienestar material. Se establece así una separación entre un mundo «real» (rutina, desinterés) y un mundo «ficticio» (arte, literatura, fantasías eróticas, tiempo de ocio).

Igualmente, el tema del individualismo frente al colectivismo es simplemente mencionado en *Elogio...*, pasando en *Los cuadernos...* a ser el motivo prácticamente único de la sección de los «cuadernos». Tal individualismo es consecuente con su visión de la realidad, y, aunque filosóficamente defendible, no deja de ser un fruto deforme de unos criterios excesivamente rígidos por los que el arte (lo ficticio) suplanta a lo real (la vida real). De todas formas son planteamientos de índole intelectual, que, al no reflejarse en la realidad, admiten esa radicalidad de sus propuestas, tan lógicas muchas de ellas, que el propio lector puede perfectamente compartir dichos criterios (hay que recordar que esas cartas inflamadas que dirige a diversos personajes, no las envía).

Muy claro en este sentido es el segundo de sus «cuadernos», «Clorofila y bosta». Frente a los ecologistas y defensores de la Naturaleza, don Rigoberto se muestra inflexible:

La Naturaleza no pasada por el arte o la literatura, la Naturaleza al natural, llena de moscas, zancudos, barro, ratas y cucarachas, es incompatible con los placeres refinados, como la higiene corporal y la elegancia indumentaria (pág. 42). [297]

En este texto de los «cuadernos» y puede servir igualmente para el resto habría que distinguir dos niveles. La preferencia por un espacio urbano, el deseo de civilizar la Naturaleza, la denuncia de los excesos ecologistas o las polémicas que puedan surgir con los defensores a ultranza de los animales, son posiciones tan racionales como las que se puedan mantener en términos moderados por quienes opinen desde unos planteamientos divergentes. En cambio y aquí entraría el segundo nivel estos planteamientos aparecen distorsionados en los textos que escribe don Rigoberto mediante el procedimiento de la exageración, técnica que contribuye de manera decisiva a dotar al texto de categoría literaria. Las posiciones antinaturalistas se

convierten entonces en alegatos belicosos, en las llamativas «fobias» de don Rigoberto, cuyo conjunto determina en buena medida la personalidad literaria del personaje, delimitando su «ficcionalidad» en el marco de la creación literaria. Los planteamientos «urbanitas» de don Rigoberto son, sin duda, asumidos perfectamente por buena parte de los lectores. A la inocente pregunta de ¿a usted le gusta el campo, la Naturaleza?, muchos contestarían que, sin tener nada en contra al respecto, y acostumbrados a la vida urbana, la Naturaleza, aparte de su belleza, no deja de entrañar numerosas incomodidades, por lo que no sienten ninguna urgente necesidad de salir de su hábitat ciudadano; pero don Rigoberto va más allá, con propuestas y comentarios de tono humorístico. El resultado es un texto en el que se prima la comicidad, buscando que el lector se divierta, algo que, en efecto, se consigue plenamente (recordemos que el recurso de la exageración ya había funcionado perfectamente en *La tía Julia...*, en los radioteatros de Pedro Camacho).

Algunos ejemplos:

ya puede usted imaginar los humores que despiertan en mí sus susurrantes árboles, espesos bosques, deleitosas frondas, ríos cantores, hondas quebradas, cumbres cristalinas, similares y anejos (pág. 42).

Todo ello no tiene sentido para don Rigoberto si no se «irrealiza» o «humaniza» a través de «el libro, el cuadro, el cine o la televisión».

pero no derramaría una lágrima en loor de los pinares devastados por los incendios de la estación veraniega y no me temblaría la mano al firmar el decreto de amnistía en favor de los incendiarios que carbonizan bosques andinos, siberianos o alpinos (pág. 42).

[Si] el planeta entero se encasquetara de cemento armado y vigas de acero y fuera una sola ciudad esférica e interminable (eso sí, repleta de librerías, galerías, bibliotecas, restaurantes, museos y cafés) el suscrito, homus urbanus hasta la consumación de sus huesos, lo aprobaría (pág. 43)

En los dos primeros «cuadernos» se plantea el tema de la superioridad del arte y de la literatura sobre la realidad, o, lo que es lo

mismo, la importancia que la ficción tiene para el hombre: ese «elemento añadido» que puede convertir una realidad banal en un mundo placentero. Don Rigoberto se autodefine como «libertario hedonista, amante del arte y los placeres del cuerpo, aherrojado tras el anodino ganapán de gerente de una compañía de seguros» (pág. 86), estableciendo una dicotomía presente a lo largo de la novela: realidad [298] frente a ficción, tema implícito en *Elogio...* (las fantasías eróticas del matrimonio) y que ahora se recalca con insistencia. Como consecuencia de esta filosofía de la vida don Rigoberto se declara defensor a ultranza del individualismo, tema único en el resto de los «cuadernos» seleccionados en la novela, que se irá mostrando en diversas facetas a través de las fobias del personaje, formando un conjunto de textos en los que el humor es la característica predominante y que resultan extraordinariamente divertidos para el lector. La obsesión antiolecionista de don Rigoberto se proyecta en relación al erotismo («La rebelión de los clítoris», «Carta al lector de Playboy o tratado mínimo de estética»), «la pornografía es pasiva y colectivista, el erotismo creador e individual» (pág. 289), en oposición al nacionalismo («Detrás del patriotismo y del nacionalismo llamea siempre la maligna ficción colectivista de la identidad» (pág. 251), contra la burocracia, los deportistas activos y pasivos, contra cualquier tipo de asociación e, incluso, contra la artesanía ya que «la naturaleza del objeto artístico, (es) algo que es predominio absoluto de la esfera privada» (pág. 251). Todo ello expuesto a través de la técnica de la exageración, uno de los recursos que en la novela se emplean con finalidad humorística. Como ejemplo citaré dos fragmentos de la «Carta al rotario»:

Mi hostilidad al género asociativo es tan radical que hasta he desistido de ser miembro del Touring Automóvil Club (pág. 163).

he contraído una repugnancia moral, psicológica e ideológica, contra toda forma de servidumbre gregaria, al punto que no es broma incluso la cola del cine me hace sentirme atropellado y disminuido de mi libertad (pág. 163).

En la misma línea humorística se desarrollan las «fantasías eróticas» de don Rigoberto. Como ya se ha señalado, se insiste de manera sistemática en diferenciar los planos de realidad-ficción (aun dentro de la propia ficción novelesca). Dada la situación de don Rigoberto (su separación de doña Lucrecia) las fantasías eróticas que en su plenitud amorosa podían observarse en *Elogio...* pierden ahora esa armonía y, progresivamente, la inestabilidad del ánimo de don Rigoberto se acentúa. En sus fantasías, inventa escenas eróticas en las que doña Lucrecia mantiene relaciones amorosas con diversos personajes. Las fantasías, por lo tanto, tienen un carácter morboso que es más notorio en cinco de las nueve «historias», al inventar don Rigoberto un segundo nivel de ficción en el que imagina encontrarse en actitud amorosa con doña Lucrecia, comentando dichas «historias». El final siempre es desasosegante, porque cuando la ficción termina, don Rigoberto vuelve a la realidad, a la ausencia de doña Lucrecia.

En estas fantasías eróticas el tema de la relación entre realidad-ficción cobra especial interés. Al leer la novela nos encontramos ya en el nivel de la ficción, pero, al mismo tiempo, se crea la «ilusión» de un plano interno en el que nuevamente vuelve a aparecer la dualidad realidad-ficción. Esa «realidad» se corresponde con las escenas en que se presenta a don Rigoberto en su casa de Barranco, en sus noches solitarias. A partir de esta situación, el personaje inventa sus «ficciones», sus «fantasías eróticas», frecuentemente interrumpidas con alusiones a ese nivel de «realidad» desde el que se crean.

El paso de la «realidad» a la «ficción» suele quedar bastante explícito en la novela. En algunas ocasiones es, simplemente, un recuerdo que le viene a la mente a don Rigoberto; [299] por ejemplo, una determinada fiesta, tal como ocurre en «Borrachera con carambola», motivo inicial sobre el que comienza a construir su fabulación. En otros casos, alguna referencia que lee en sus cuadernos le da pie para iniciar la fabulación. Así, en «Los hermanos corsos», don Rigoberto se encuentra en su estudio, «en la muerma tarde de ese domingo de invierno» (pág. 129) y busca en sus cuadernos «ideas que atizaran su imaginación». La lectura del poeta Larkin le lleva a pensar en el mito de Narciso, y otras referencias que encuentra en sus cuadernos le llevan a pensar en la soledad como un desdoblamiento, ya que la ausente doña Lucrecia está siempre en su imaginación. La idea de desdoblamiento, por asociación, se convierte en dualidad, por lo que en su memoria surge el recuerdo de una película que desasosegó su infancia, «Los hermanos corsos», en la que el mismo protagonista interpreta a los dos hermanos. A partir de ahí, comienza la fabulación:

Por supuesto, nunca había compartido el sexo con nadie de la manera esencial que con Lucrecia. Lo había compartido, también, de niño, adolescente y adulto con su propio hermano corso, ¿Narciso?, con quien se había llevado siempre bien (pág. 131).

Por otro lado, sus manías y fobias afloran en estas fantasías y, como ocurría en *La tía Julia...* con los radioteatros de Pedro Camacho, pueden ser el motivo principal, por ejemplo en «La noche de los gatos».

El tono de estas «fantasías eróticas», en principio, es humorístico, como en los textos de sus «cuadernos». Sin embargo, no se trata de casos paralelos. En los «cuadernos» la técnica de la exageración es la determinante del tono humorístico; en las «fantasías eróticas», en

cambio, el recurso técnico empleado es el de inverosimilitud que aunque, frecuentemente, genera humorismo, no siempre es así, y, en todo caso, ese humorismo admite diversas graduaciones que están en consonancia con las circunstancias anímicas momentáneas de don Rigoberto. Así, en «El sueño de Pluto» y su continuación «La semana ideal», un sano humor, sin la menor referencia negativa, va desarrollándose en las diversas escenas que se suceden (por otro lado, un magnífico texto erótico en perfecta combinación con el humor). Lo mismo podría decirse de «Borrachera con carambola» y «El calzoncito de la profesora». En cambio, «La noche de los gatos» tiene poco de humor, más bien es una pesadilla que deja desazonado a don Rigoberto. Lo mismo puede decirse de «Los hermanos corsos», fantasía en la que, si bien hay escenas claramente cómicas, a medida que se desarrolla va disgustando más y más a su creador.

En cuanto al criterio que he denominado de «inverosimilitud» es una técnica narrativa que está presente en todas las «fantasías». Si analizásemos las distintas «historias» en términos realistas veríamos que no son realizables; sin embargo, este aspecto no cuenta para el lector, puesto que su existencia sólo depende de quien las inventa, don Rigoberto: las «historias» alcanzan su propia verosimilitud en el marco de la ficción, como ocurría en los radioteatros de Pedro Camacho. Se trata, pues, de un juego entre realidad-ficción que determina la capacidad de la literatura para crear un mundo autónomo.

La literatura, como el arte en general, forma parte de los sueños y fantasías del ser humano. Como don Rigoberto, todos «inventamos» historias y cuando leemos una novela estamos alimentando nuestra fantasía, satisfaciendo una necesidad que es consustancialmente

humana. Las citas previas al comienzo de la novela, de Hölderlin y [300] Montaigne, afirman la superioridad del sueño y la fantasía sobre la realidad. Don Rigoberto, en actitud borgiana, también lo cree así, aunque, al mismo tiempo, percibe que puede llegar a un punto peligroso. La primera vez que esta perspectiva aparece es en el transcurso de la fantasía «El calzoncito de la profesora»: don Rigoberto hojea al azar uno de sus cuadernos y se encuentra con una reflexión sobre una novela de Patricia Highsmith, «esa novelista de aburridos crímenes» (pág. 221). A pesar del poco aprecio que siente por la escritora, sí hay algo que le ha llamado poderosamente la atención; su novela *El diario de Edith* le ha merecido el siguiente comentario: «Excelente novela, para saber que la ficción es una fuga a lo imaginario que enmienda la vida» (pág. 222). El problema es que la protagonista termina aislada en su mundo mental y, simbólicamente, muere. La preocupación se adueña de don Rigoberto: «¿Terminaría como Edith, deslizándose hacia la ruina por abusar de la fantasía?» (pág. 222).

La siguiente fantasía «¡Maldito Onetti! Bendito Onetti!» retoma la cuestión. Las pesadillas se han ido adueñando de don Rigoberto con el paso del tiempo («separado hacía cerca de un año de Lucrecia», pág. 259) y le han vuelto a traer a la memoria una novela de Onetti, *La vida breve*: «él estaba ahora sumido en una soledad tan ácida y un pesimismo tan negro como los de Brausen» (pág. 259). Pero la desolación pasa al júbilo cuando las notas de su cuaderno le recuerdan la fantasía creada por el personaje de Onetti:

En la ficción de Onetti, su personaje inventado, Brausen, inventa una ficción en la que un médico calcado a él, Díaz Grey [...] es su manera de defenderse de la realidad enfrentándole el sueño, de aniquilar la horrible verdad de la vida con la hermosa mentira de la ficción (pág. 261).

Por un momento don Rigoberto se siente salvado gracias al mundo ficticio que ha creado; pero, como ya había ocurrido anteriormente, nuevamente la duda se hace presente:

¿Seguiría siendo dueño de sus sueños, o éstos lo gobernaban ya, por abusar tanto de ellos desde su separación de Lucrecia? (pág. 261).

La fantasía erótica con la que intenta distraerse camina en esta ocasión con dificultad, apenas iniciada o retomada es interrumpida por el recuerdo de la novela de Onetti. «¿Seremos Brusén y yo nada más que un par de esquizofrénicos?» (pág. 262), se pregunta. La ficción le salva momentáneamente, pero el desánimo termina por dominarle:

Lo que quiero es tenerte aquí, de carne y hueso, no fantasma. Porque te amo (pág. 267)

¿Terminaría como Brusén? ¿Sería ya Brusén? Un fallido mediocre... (pág. 268)

No era Brusén todavía. Había tiempo de reaccionar, de hacer algo. Pero, qué, qué (pág. 268).

El tiempo transcurre y en la siguiente fantasía, «Un piececito», don Rigoberto no es ya capaz de alzar el vuelo. La realidad, la cada vez más dolorosa ausencia de doña Lucrecia, se impone y, a pesar de que intenta crear una fantasía, no lo consigue. La última de sus [301] fantasías, «El sueño es vida», también está dominada por la angustia en la que, poco a poco, se va sumiendo. La aventura mexicana que inventa se le escapa y toma derroteros inesperados: doña Lucrecia va desapareciendo de escena y una mulata se obsesiona por las opulentas nariz y orejas de don Rigoberto, con lo que la historia adquiere un sesgo esperpéntico nada erótico. Además, como ocurría en las anteriores fantasías, su realidad se impone nuevamente a través de un libro, *La vida es sueño*, de Calderón, cuya problemática actualiza en relación con su propia situación. Llegado a este momento, don Rigoberto comprende que la fantasía no puede suplantar a la realidad:

«Mentira», dijo en voz alta, golpeando la mesa del escritorio. La vida no era un sueño, los sueños eran una endeble mentira, un embeleco fugaz que sólo servía para escapar transitoriamente de las frustraciones y la soledad, y para apreciar mejor, con más dolorosa amargura, la hermosa y sustancial que era la vida verdadera, la que se comía, tocaba y bebía, tan superior y plena comparada al simulacro que mimaban, conjurados, los deseos y la fantasía (pág. 352).

El «Epílogo», como corresponde, pone el punto final a las desventuras de don Rigoberto. El lector, dado el tono de la novela, espera un final feliz y, efectivamente, así ocurre, aunque no sin que don Rigoberto tenga que sobresaltarse ante las novedades que descubre. Su encuentro con la realidad es placentero, pero el futuro incierto.

No sólo don Rigoberto se debate entre la realidad y la ficción a lo largo de la novela. La relevancia de este tema se pone de manifiesto también a través de los personajes de Fonchito y doña Lucrecia. Ella, emula a su marido inventándose una fantasía erótica («La cita del Sheraton») con final surrealista, y, a juzgar por lo que comenta en el «Epílogo» («Mi imaginación (te engañó), en cambio, un montón de veces. Como tú a mí», pág. 376), otras muchas historias similares podrían, igual que las de don Rigoberto, haber ocupado las páginas de la novela; de hecho, promete a su marido contárselas, después de que él le narre las suyas («Epílogo», pág. 376). Sin embargo, la inclusión de más fantasías hubiera resultado, probablemente, un aspecto reiterativo poco conveniente.

Tampoco Fonchito está al margen de dichos planteamientos de realidad-ficción. En principio, el personaje conserva la caracterización de ángel-demonio que se ofrecía en *Elogio...*, pero su complejidad es ahora mucho mayor. Conviene tener en cuenta que en *Elogio...* transcurren diez años entre la escena inicial en la que se alude a la primera comunión de Fonchito y la escena final en que la

madrastra debe abandonar el hogar al enterarse don Rigoberto que ha mantenido relaciones sexuales con el niño. Seis meses después comienza la acción de *Los cuadernos...* y Fonchito es presentado como un niño a punto de entrar en el periodo de la adolescencia. A pesar, por lo tanto, de que el Fonchito del *Elogio...* es el mismo que aparece en *Los cuadernos...*, adquiere en esta novela una dimensión mucho más compleja. Su apariencia angelical y sus maldades permanecen, así como su obsesiva inclinación erótica. La novedad estriba en que estos temas se desarrollan ahora a través de una trama específica, una nueva obsesión, que renueva, maléficamente, los hedonistas planteamientos de don Rigoberto sobre la dignificación de la vida a través del arte y la literatura, es decir, la superioridad de la ficción sobre la realidad.

Fonchito hablará extensamente de Egon Schiele, un pintor austriaco de principios de siglo, adscrito a la corriente expresionista. Obsesionado por su pintura y biografía, Fonchito [302] se identificará con él, desdoblando su personalidad en un proceso de intensificación que culmina en la adopción de la personalidad del pintor. Se plantea nuevamente el mismo proceso de la confrontación realidad-ficción que se ha analizado anteriormente en relación a don Rigoberto y que también se presumía en el caso de doña Lucrecia. Sólo que ahora el planteamiento es verdaderamente inquietante: Fonchito, ese niño-adolescente, no es como los demás niños-adolescentes.

Desinteresado de los juegos y relaciones propios de su edad se sume en las fantasías morbosamente eróticas de un pintor desequilibrado. Su aparente ingenuidad no es más que una máscara que oculta una visión enfermiza de la realidad, un mundo sin moral e intrínsecamente perverso. El temor de don Rigoberto a que sus fantasías le autodestruyesen se cumple en Fonchito: sus fantasías han ocupado el

nivel de la realidad y, dada su maquiévilica inteligencia, el futuro está lleno de malos presagios. La última frase de la novela, pronunciada por don Rigoberto, está cargada de incertidumbre: «A pesar de todo, formamos una familia feliz ¿no, Lucrecia?» (pág. 384). Y al lector le gustaría saber qué puede suceder, pero eso como siempre ocurre al finalizar la lectura de una novela sólo lo puede imaginar. [303]

△▽

Afinidades entre la utopía de Pedro Henríquez Ureña y la de Alfonso Reyes

Eva Guerrero Guerrero

Universidad de Salamanca

Las reflexiones sobre la utopía constituyen uno de los elementos centrales de los ensayos humanísticos tanto en Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) como en Alfonso Reyes (1899-1959). Si bien les separa su concepción teórica del tema, ambos coincidieron en distinguir en la noción de utopía uno de los más importantes legados de Grecia a la civilización occidental: La posibilidad de imaginar una sociedad mejor, susceptible de ser alcanzada a través del esfuerzo humano.

Como es sabido, el Nuevo Mundo desde su incorporación al tiempo histórico de Occidente se convirtió en el lugar de realización de los ideales utópicos generados durante siglos por el viejo continente. América entró en la historia bajo un signo utópico, como el lugar en el que iban a cumplirse todas las utopías que ya no cabían en occidente.

A partir de aquí se han sucedido los diferentes intentos realizados, siguiendo las orientaciones ideológicas del socialismo utópico y, posteriormente, del marxismo⁽⁴⁹⁹⁾. [304]

La utopía no fue un constructo ideológico y práctico desconocido en la América posterior a la independencia, durante el romanticismo y el modernismo. En este sentido, en el XIX, tres grandes intelectuales planificaban ciudades utópicas para llevar a cabo sus planes integracionistas: Miranda piensa en *Colombo*, Bolívar en *Las Casas* y Sarmiento en *Argirópolis*⁽⁵⁰⁰⁾. Esta tradición tuvo su continuidad en los desarrollos modernistas del concepto, de la que tomaron sólo algunos elementos Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Paradójicamente, frente a ellos, Rodó, con la isla de *Ariel*, lo mismo que Darío con *Cosmópolis*, se sirvieron de elementos del simbolismo francés para construir su utopía como ha señalado el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal⁽⁵⁰¹⁾.

A diferencia de lo propuesto por aquellos autores, ni Henríquez Ureña ni Reyes construyeron sociedades ideales, por lo que no debemos incluirlos en aquel grupo que ideara modelos narrativos de sociedades utópicas cerradas. No hubo por su parte un intento reivindicativo de crear estados regidos por leyes estrictas⁽⁵⁰²⁾. Su particular concepción de la utopía está ligada al hecho de que ambos fueran los miembros más destacados de una generación de intelectuales que se conocerá como *Ateneo de México* (1906-1914), un grupo que llevó a cabo una firme labor en pro de la introducción en el ambiente mexicano de la cultura clásica. El modelo que les sirvió de enlace con lo clásico fue el de Matthew Arnold, quien en sus célebres *Essays in Criticism* (1865) ya hablaba de que la crítica era un ejercicio de «curiosidad» intelectual para el perfeccionamiento humano

muy por encima de los intereses estéticos: «A disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world, and thus to establish a current of fresh and true [305] ideas»⁽⁵⁰³⁾. Predicaba para ello la necesaria presencia de la antigüedad clásica para preparar los espíritus hacia las fuentes de lo verdadero y de lo bello. A ello hay que unir la influencia de Walter Pater, cuya traducción de la obra *Estudios Griegos* había realizado Henríquez Ureña⁽⁵⁰⁴⁾.

Uno de los elementos que surgieron de las sesiones de trabajo en conjunto del Ateneo fue la conceptualización de la utopía. En el caso de Henríquez Ureña la teorización acerca de este tema enlaza con su idea de la madurez del discurso literario hispanoamericano. Aparece planteada en todos aquellos trabajos que inicia en 1922 con la publicación de los dos ensayos en los que ésta se trata de manera abierta: «La utopía de América» y «Patria de la justicia»⁽⁵⁰⁵⁾, para continuarse en varios artículos posteriores, sobre todo en los dos primeros recogidos en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928).

Este mismo espíritu es el que animó más adelante, ya en la década de los cuarenta, las reflexiones teóricas de Alfonso Reyes, quien trató el tema en muchos de los escritos que integran su extensa obra, sobre todo en los ensayos reunidos bajo los títulos *Última Tule, Tentativas y orientaciones* y *No hay tal lugar...*⁽⁵⁰⁶⁾. El mexicano no construyó una concepción teórica del significado de la utopía en el continente americano, sino que lleva a cabo una de las aproximaciones más rigurosas realizadas sobre la creación de las utopías a lo largo de la historia y sobre el carácter que dichas concepciones utópicas adquirieron al proyectarse sobre la recién descubierta América.

Por otra parte, tanto Henríquez Ureña como Alfonso Reyes parten del modelo griego representado por Platón; la utopía planteada por ellos propone un paradigma de sociedad que si bien no existe, puede conseguirse; en este sentido, la realidad es transformable, [306] es decir, mejorable. Platón por supuesto que se refiere a una República Perfecta que existiría fuera del tiempo y del mundo, basada en la virtud, tal como recogen los humanistas, sobre todo Tomás Moro. Aunque desde el punto de vista de Platón un *Estado óptimo* puede parecer ideal, irrealizable en el mundo que conocemos, sin embargo no niega que tal ideal pueda llegar a ser un hecho por medio de la acción humana.⁽⁵⁰⁷⁾

Este es el sentido que preside los ensayos de Henríquez Ureña, sobre todo el artículo que lleva precisamente el título de «La utopía de América», compuesto en 1922, en el que expone esa aspiración que provenía del ansia de perfección de la cultura helénica:

¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección [...]. Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías.⁽⁵⁰⁸⁾

Desde un ámbito teórico debe establecerse una distinción entre «*utopía*», formada a partir del prefijo griego *ou* («ningún») y *topos* («lugar»), por tanto *el lugar que no existe*, y «*eutopía*», construido en cambio con el prefijo griego *eu* («bien»), es decir el *buen lugar*, el *Estado Perfecto*. En este sentido, la mayoría de las *eutopías* tienen una visión anticipadora, producto de nuestra capacidad de construir, al menos mentalmente, un lugar mejor que aquel del que partimos. Al ámbito de la *eutopía* aparecían íntimamente ligados el sueño y el viaje, pues desgraciadamente sólo en el país de

los sueños tenían existencia aquellos mundos a los que se accedía tras largos y accidentados viajes, unos lugares donde existía una sociedad humana más digna. De ahí que en varias ocasiones los componentes de esos sueños sirvieron para construir una realidad en el futuro⁽⁵⁰⁹⁾. [307]

Este último hecho nos sitúa ante algunas perspectivas compartidas que aproximan la concepción utópica de ambos humanistas. Su idea de la utopía se acerca, por tanto, más al concepto de eutopía, en cuanto que tiene tras de sí la confianza en una realidad social que puede ser transformable. Este aspecto, sin arrebatarse sus dimensiones mítica y ahistórica, le proporciona una faceta temporal. De esta forma, la utopía se impregna de componentes del pensamiento racionalista y se convierte en uno de los elementos impulsores del devenir histórico, ya que empuja al hombre hacia la realización de sus ideales, es decir hacia el progreso en la mejora de sus condiciones de vida⁽⁵¹⁰⁾.

La noción planteada por Henríquez Ureña y Alfonso Reyes se encuentra muy vinculada al criterio ético-estético del mundo helénico, en ese doble plano, y no meramente en el político-social, pues como es sabido aparece claramente unida a la creación artística, en cuanto forma de comunicación, hecho que explica que se materialice mediante la expresión literaria. Este análisis se vio influido, además, por el sentido de lo clásico recibido a través del idealismo alemán y sobre todo de la obra de Schlegel. Este gran conocedor del mundo helénico, en su *Historia de la poesía de los griegos y los romanos* (1799), se había referido a la íntima relación que se produce entre el estado y el arte de los griegos. Tal formulación coincide, en esencia, con el planteamiento de uno de los grandes teóricos de la

utopía, Ernst Bloch. Aunque la ureñiana no está acompañada por la magnífica exposición teórica con que Bloch había presentado en 1918 su *Geist der Utopia (Tiempo de la utopía)*, no es menos cierto que el fundamento de su filosofía de lo utópico se encuentra muy próximo, ya que Bloch había presentado la utopía despojándola del carácter de quimera, para convertirla en el motor de la historia de Occidente, toda vez que la categorizaba como determinación histórica y antropológica del ser humano.⁽⁵¹¹⁾

Partiendo de la significación otorgada por Bloch a la utopía, aquella adquiriría el carácter de compromiso de cuya consecución, tanto histórica como cultural, dependía la inserción de América en la cultura universal. De ahí que en su pensamiento la utopía encarnara una determinación humana, puesto que propiciaba una integración de lo global y lo propio americano. Esta noción utópica en la práctica se revela inseparable del americanismo y de su concepto de humanismo, tal como ha apuntado Henríquez Ureña:

¿Cuál sería, pues, nuestro papel en estas cosas? Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite de las aspiraciones: procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminem laedere*, sean la razón y el sentido estético. Dentro de nuestra utopía, el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; [308] a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu.⁽⁵¹²⁾

Aunque en apariencia en la obra ureñiana se expresen estas complejas ideas con una sencillez inusitada, ello no implica en modo alguno que les falten categoría intelectual ni bases metodológicas. Hay que entender su idea como una determinación histórica y dialéctica, lo cual implica una asunción de la propia especificidad y de la valía del propio discurrir histórico y cultural hispanoamericano. Sólo

tras esta aceptación se estaría en condiciones de impregnarse y de impregnar lo universal, idea que constituiría el mensaje central de *Seis Ensayos en busca de nuestra expresión* y que era lo que permitiría tender hacia la unidad:

La unidad de su historia, la unidad de propósito en la vida política y en la intelectual, hacen de nuestra América una entidad, una *magna patria*, una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más. [...] Nuestra América debe afirmar su fe en el destino, en el porvenir de la civilización. Para mantenerlo no me fundo, desde luego, en el desarrollo presente o futuro de las riquezas materiales [...]. Me fundo sólo en el hecho de que, en cada una de nuestras crisis de civilización, es el espíritu quien nos ha salvado, luchando contra elementos en apariencia más poderosos; el espíritu sólo, y no la fuerza militar o el poder económico. [...] Si el espíritu ha triunfado, en nuestra América, sobre la barbarie interior, no cabe temer que lo rinda la barbarie de afuera. No nos deslumbre el poder ajeno: el poder es siempre efímero. Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía.⁽⁵¹³⁾

Alfonso Reyes, por su parte, se asienta principalmente en Platón y sus teorías al respecto, a lo que añade elementos de Walter Pater, y le asocia a su concepto de la utopía su conocida teoría de la inteligencia americana, aunque se refiere también al carácter de progreso que lleva en sí la utopía helénica. Su idea es que América fue descubierta bajo el signo de la utopía, hecho determinante que se constituye en el inicio de un destino histórico que tiene que llegar a su cumplimiento:

Cuando el sueño de una humanidad mejor se hace literario, cuando el estímulo práctico se descarga en invenciones teóricas, el legislador, el reformista, el revolucionario y el apóstol son, como el poeta mismo, autores de utopías [...]. Utopías en marcha son los impulsos que determinan las transformaciones sociales.⁽⁵¹⁴⁾ [309]

Desde este punto de vista, la noción de la utopía constituye uno de los elementos esenciales que caracterizan a la modernidad, al lado de conceptos como razón, ciencia social, secularización, progreso, desarrollo de la técnica, libertades individuales entre otros⁽⁵¹⁵⁾.

Así, aunque a la utopía le haya sido adjudicado un carácter negativo, no por ello debe olvidarse que en su seno hay siempre

inmersa esa idea de progreso y que, por lo tanto existen utopías destinadas a realizarse, lo que las convierte en el fundamento del progreso y de la renovación social. Tal es el espíritu que anima las grandes construcciones utópicas clásicas, como ha señalado, entre otros Max Nettlau:

Una utopía, las utopías fácilmente se desprecia ese género considerado inútil, ilusorio, contrario a la realidad, a la ciencia [...]. El hombre es verdaderamente pobre si no acaricia una utopía, si no lleva en su cerebro esa utopía eterna de algún ideal tanto general como individual que concibe en su primera juventud [...]. La utopía es un fenómeno social de todas las épocas y es una de las formas primeras y más antiguas del progreso y de la rebelión: porque el deseo de elevarse por encima de un presente [...] todo eso se transforma en reflexión sobre el porvenir, en visión de lo que podría hacerse alternando en el organismo sano con el impulso a obrar *hic et nunc*, con la acción, el trabajo, la investigación o el experimento presentes.⁽⁵¹⁶⁾

Dadas las bases clásicas de la utopía planteada por ambos, hay que insistir en que ésta no surge, como sí ha ocurrido con buena parte de la intelectualidad hispanoamericana, de las ideas del difundido libro de Spengler *La decadencia de Occidente*⁽⁵¹⁷⁾. El hecho de haber llegado al mundo hispánico de la mano de Ortega y Gasset le había conferido aún más prestigio del que tenía por sí mismo y lo había convertido en dogma de autoridad para la mayoría de las creaciones literarias y de pensamiento que se produjeron en las primeras décadas del siglo en Hispanoamérica⁽⁵¹⁸⁾, sin que por eso sea la referencia última [310] de todos los conceptos que habitualmente se le señalan como emanados de ella. Ciertamente, la intelectualidad hispanoamericana aceptó sin reservas el nuevo esquema spengleriano de estructuración de la historia, que consideraba que la división tradicional en las tres edades Edad Antigua, Media y Moderna respondía a un punto de vista eurocéntrico, por lo cual proponía que todas las culturas, incluida la mexicana, tenían derecho a ser valoradas parejamente en el acontecer histórico. De ahí inferían, además, que, dado que el mismo occidente estaba en decadencia,

había llegado el momento para el «Nuevo Mundo» y se podría materializarse cualquier utopía. Sin percibir la ideología excesivamente conservadora desde la que se realizaba el análisis que sostenía la obra [\(519\)](#), se la tomó en muchos casos como modelo para la contrucción utópica. Así ocurrió con obras como *La raza cósmica* (1925) de Vasconcelos cuyo subtítulo reza *Misión de la raza iberoamericana*, donde se muestra a las claras la dependencia de planteamientos del autor con respecto a las concepciones spenglerianas de cultura y civilización [\(520\)](#).

Frente a intelectuales próximos a ellos como Vasconcelos, la utopía que Reyes y Henríquez Ureña proponen no surge en absoluto como respuesta a los planteamientos de Spengler. Su comunicación epistolar demuestra que ambos enjuiciaron negativamente el tipo de ideología subyacente a la obra de Spengler [\(521\)](#). A ello se añade el que, según [\[311\]](#) Henríquez Ureña, Spengler no ofrecía un planteamiento excesivamente novedoso de la historia, aunque le reconocía la innovación de haber considerado la cultura indígena de México al mismo nivel que el resto de las culturas europeas; pero, por lo demás, opinaba que dicha obra no era en absoluto original, ya que sólo realizaba una síntesis de las ideologías en torno a la naturaleza y a la historia conocidas hasta entonces [\(522\)](#).

Dejando de lado las propuestas de Spengler, ambos parten de esa concepción posibilista de Platón y continuadora de la de los humanistas. De la cultura clásica se toman dos de los elementos fundamentales que sostienen la utopía: «la idea de perfección» y «la crítica», como apunta Henríquez Ureña:

El pueblo griego introduce en el mundo la inquietud del progreso. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora [...]. Mira hacia atrás, y

crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías, las cuales, no lo olvidemos, pedían su realización al esfuerzo humano. Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Funda el pensamiento libre y la investigación sistemática. ⁽⁵²³⁾

Esta utopía propone la asunción de la propia tradición y la aceptación del carácter con el que el Nuevo Mundo surgió en la historia, aunque ya no es, como desde el punto de vista eurocéntrico, la inspiración de Estados ideales donde residiera una humanidad más justa, sino una alternativa real frente a una Europa sumida en un conflicto bélico. Así Pedro Henríquez Ureña se refiere a ese carácter de América, no sólo como generadora de utopías, sino como destinada a realizarlas:

La palabra utopía, en vez de ser flecha destructora, debe ser nuestra flecha de anhelo. Si en América no han de fructificar las utopías, ¿dónde encontrarán asilo? Creación de nuestros abuelos espirituales del Mediterráneo, invención helénica contraria a los ideales asiáticos que sólo prometen al hombre una vida mejor fuera de esta vida [312]terrena, la utopía nunca dejó de ejercer atracción sobre los espíritus superiores de Europa; pero siempre tropezó allí con la maraña profusa de seculares complicaciones: todo intento para deshacerlas, para sanear siquiera con gotas de justicia a las sociedades enfermas ha significado significa todavía convulsiones de largos años, dolores incalculables. ⁽⁵²⁴⁾

Del mismo modo Alfonso Reyes considera el carácter utópico la mejor tradición de Hispanoamérica y también la flecha de anhelo a la que debe tender el discurso literario hispanoamericano:

Ya tenemos descubierta a América. ¿Qué haremos con América? A partir de este instante, el destino de América [...] comienza a definirse a los ojos de la humanidad como posible campo donde realizar una justicia más igual, una libertad mejor entendida, una felicidad más completa y mejor repartida entre los hombres, una soñada república, una Utopía [...]. Tal es la verdadera tradición del Continente, en que hay el deber de insistir. ⁽⁵²⁵⁾

Tal como venimos planteando, la utopía que Henríquez Ureña y Alfonso Reyes proponen se proyecta en un ámbito eminentemente espiritual, resalta el poder de la cultura por su capacidad de poner en contacto realidades distantes y se nutre del deseo de integración cultural y de afirmación de las raíces. En este sentido tuvo el gran significado de desandar la historia y contribuir a restituir para

Hispanoamérica su herencia de tradición española. La utopía se despoja así en ambos intelectuales del carácter negativo que tiene en su sentido más etimológico y reinserta a Hispanoamérica dentro de la tradición que le es propia, sin menoscabo de su originalidad. El paradigma utópico de la cultura clásica se vio no sólo como un modelo estético digno de ser imitado, sino también como un instrumento moral necesario para erradicar los defectos de una sociedad generados por la apresurada adopción de modelos foráneos. El legado de la clasicidad es visto por lo tanto como uno de los aportes más preciados del mundo hispánico; en este sentido en ambos humanistas se proclama el restablecimiento de los lazos con la tan debatida tradición hispánica a la vez que se fortalece la madurez del discurso literario hispanoamericano.

△

Paraguay: narrativa e historia de una isla sin mar

Mar Langa Pizarro

Universidad de Alicante

Hace años que se viene repitiendo que, en Paraguay, «la Historia devoró a la Literatura»⁽⁵²⁶⁾. Fue Josefina Plá quien acuñó esta frase, convertida en un tópico para explicar la escasez de producción literaria de un país al que sus habitantes han denominado «el pozo cultural» (Carlos Villagra Marsal), «la isla sin mar» (Juan Rivarola Matto) o «esta pequeña isla rodeada de tierra» (Augusto Roa Bastos).

Como afirma Rafael Conte, «del dictador Francia al dictador Stroessner, la literatura paraguaya ha sufrido una especie de amordazamiento interior»⁽⁵²⁷⁾. Este amordazamiento ha impedido a los escritores del país seguir las tendencias literarias más novedosas, y ha constreñido su libertad creadora hasta el punto de que las obras paraguayas reconocidas mundialmente han sido publicadas por autores que vivían en el extranjero.

Por eso, al hablar de las letras de esta isla sin mar resulta imprescindible aludir a su devenir histórico, y recordar que los regímenes dictatoriales se han

sucedido desde la Independencia (1811), con la sola interrupción de parte del periodo liberal (1870-1936) y de la transición democrática inaugurada con el golpe de estado del general Andrés Rodríguez (1989).

Pero tratar de penetrar en ese devenir histórico es una misión difícil. En Paraguay, que carece de «historiografía» propiamente dicha⁽⁵²⁸⁾, la historia se ha articulado sobre las bases [314] de la política y de la literatura. El «revisionismo», que Noé Jitrik define como una «teoría de lectura de documentos mal leídos o no leídos por ocultamiento interesado»⁽⁵²⁹⁾, fue convirtiéndose en la historia oficial. Y de «historia oficial» pasó a ser «historia verdadera» en los libros de texto y en la mente de los paraguayos⁽⁵³⁰⁾. La mitificación revisionista hizo de los tres primeros dictadores los máximos exponentes del «alma de la raza», y los mandatarios del nuevo periodo dictatorial (1936-1989) encontraron en esos mitos un modo de justificar sus gobiernos. Como señalan Norberto Bobbio y Nicola Matteuci en su *Diccionario de política*.

los autores revisionistas nunca ocultaron su opinión favorable a hacer de la historia un instrumento político al servicio de una determinada corriente ideológica [...] si en el culto a los héroes del pasado como conductores de la nación y defensores de la soberanía establecen un modelo para nuevos líderes carismáticos, en su visión del presente político pretenden encontrar la reiteración o repetición de los hechos del pasado, convirtiendo a la historia precedente en una gran cantera proveedora de ejemplos y modelos para la acción inmediata.⁽⁵³¹⁾

Así, la historia paraguaya nació con el propósito de buscar la ejemplaridad más que de plasmar la verdad. Ese proceso, al que Francisco Pérez-Maricevich ha llamado «ficcionalización de la historia o historificación de la ficción»⁽⁵³²⁾, ha hecho que los límites entre esos dos géneros sean confusos. Por eso, a la afirmación de que «la historia devoró a la literatura» deberíamos añadir que la literatura devoró a la historia y que la política las devoró a ambas.

Sin embargo, en los últimos años, esa isla rodeada de tierra está luchando por instaurar una democracia, por salir de su aislamiento, por dejar de ser un pozo cultural. Y en este intento nos proponemos inscribir la aparición de la nueva narrativa histórica paraguaya, ese género con el que, por primera vez, la prosa del país ha conseguido desarrollar la tendencia literaria vigente más significativa de su continente.

Queremos destacar, con Fernando Ainsa⁽⁵³³⁾, que la nueva narrativa histórica cuestiona las versiones oficiales, se acerca a los acontecimientos sin «distancia épica», y usa múltiples [315] perspectivas. Al transmitir la idea de la imposibilidad de acceder a una «verdad» única, la nueva narrativa histórica paraguaya está contribuyendo a acabar con los mitos fomentados por el

revisionismo, cuya pervivencia, según el historiador Ricardo Caballero Aquino, es una losa para la democracia paraguaya⁽⁵³⁴⁾.

Pasemos, por tanto, a hablar de la evolución de la literatura y la historia en Paraguay, de la formación de esos mitos que la nueva narrativa histórica se está encargando de destruir. Y, para comenzar, hagámonos eco de las palabras de Juan Bautista Rivarola Matto:

Nuestra literatura, al igual que nuestro pueblo, ha vencido enormes dificultades para sobrevivir y realizarse. Ha acumulado un riquísimo material que debe ser comprendido y respetado para que sirva de base a desarrollos posteriores. Para esto, empecemos por reconocer lo evidente: que nuestra literatura existe.⁽⁵³⁵⁾

También a nosotros nos parece evidente la existencia de la literatura paraguaya (una evidencia, dicho sea de paso, insuficientemente estudiada). Existió desde la colonia, aunque Menéndez Pelayo afirmara que no hubo literatura en el Paraguay virreinal⁽⁵³⁶⁾. Y, en ese nacimiento, ya podemos constatar la unión de historia y literatura a la que estamos aludiendo: muchas obras de este periodo, igual que en el resto del continente, se inscribieron [316] dentro del marco de la historiografía⁽⁵³⁷⁾, considerada «la prehistoria de la literatura paraguaya» por la mezcla de historia y ficción que recogen sus páginas.

Pero, por los datos que tenemos hasta ahora, la literatura desapareció en las primeras décadas independientes. Con la expulsión de los jesuitas (1767), Paraguay se quedó sin imprenta hasta 1845. Con el exilio de la clase culta y la represión de la dictadura de Gaspar Rodríguez de Francia (1813-1840), se truncó cualquier posibilidad de nacimiento de una literatura de la Independencia. Estos hechos explican que la primera revista literaria y de divulgación del país, *La Aurora*, no apareciera hasta 1860⁽⁵³⁸⁾, y que no se haya encontrado ninguna novela en forma de libro hasta 1872, fecha de la aparición de *Zaida*, del argentino Francisco Fernández.

Aunque el revisionismo no naciera hasta el presente siglo, queremos detenernos un momento en la producción literaria durante la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), publicada en los periódicos *El Centinela*, *Cabichuí*⁽⁵³⁹⁾, *La Estrella* y *Cacique* [317] Lambaré⁽⁵⁴⁰⁾. Fue precisamente la visión sobre esta contienda lo que suscitó el nacimiento del revisionismo, cuyas afirmaciones coinciden con las de los escritores que se encargaron de enfervorizar a las tropas mediante crónicas manipuladas de los combates, sátiras del enemigo, y exaltación de las virtudes de los paraguayos. En las páginas de las citadas publicaciones, influidas por el romanticismo y directamente censuradas por Francisco Solano López, el dictador era considerado «el hijo de Dios sobre la tierra», el «genio tutelar», «el invicto»⁽⁵⁴¹⁾. Poco importaba que el ejército hubiera ya pasado de la fase

ofensiva a la defensiva, y que se encaminara a una desesperada estrategia de guerrillas.

Como todos sabemos, Paraguay perdió la contienda. No podía ser de otra manera: un país de 400.000 habitantes⁽⁵⁴²⁾, regido por un hombre que consideraba cualquier divergencia una traición, no tenía ninguna posibilidad de vencer a Brasil, Argentina y Uruguay, cuyas poblaciones sumaban más de 11.000.000 de habitantes. Paraguay quedó destrozado, y López fue declarado «traidor a la patria». En este contexto, Victoriano Abente (Mugía, España, 1846-Asunción, 1935), influido por los post-románticos españoles, trató de devolver al país la confianza y el orgullo perdidos en la contienda. Por eso, se le considera [318] el fundador de un tipo de literatura que se ha dado en llamar «de la consolación» o «de la resurrección nacional»⁽⁵⁴³⁾. Y es que, como señala Hugo Rodríguez Alcalá, «para el Paraguay sólo existía el pasado [...] necesitaba ante todo consuelo y no podía aún aceptar crítica [...] la idealización en literatura era una manera ilusoria de restañar una profunda herida»⁽⁵⁴⁴⁾.

A principios del siglo XX, surgió la primera generación paraguaya que tuvo la oportunidad de dedicarse al quehacer intelectual, la generación del 900. Pero sus creaciones no son literatura, sino una prosa ensayística fuertemente preocupada por la historia. Cecilio Báez (1862-1941), en una serie de artículos publicados en *El Cívico*, consideraba al mariscal López como el causante de los males del país, y advertía que la verdad y la educación eran las únicas esperanzas de Paraguay. Juan O'Leary (1879-1969) no tardó en reaccionar ensalzando la figura de López y el valor mostrado por su pueblo durante la contienda. Con él, el mariscal López se convirtió en el símbolo de una guerra contra el imperialismo, y en pro de la independencia⁽⁵⁴⁵⁾. Años después, O'Leary declaró: «He querido ser, ante todo, el animador [...] Para devolver a la nacionalidad su fe perdida, para unificar su conciencia, para curarla de su derrota y de su derrotismo»⁽⁵⁴⁶⁾.

El debate entre Báez y O'Leary coincidió con el nacimiento de la prosa literaria paraguaya, fundada por tres extranjeros: José Rodríguez Alcalá (Carmen de Patagones, Argentina, 1883-Asunción, 1959), a quien debemos la primera novela larga publicada en Paraguay (*Ignacia*, 1905); Martín de Goycochea Menéndez (Córdoba, Argentina, 1877-Mérida, México, 1906), un discípulo de O'Leary que, en *Cuentos de los héroes y de las selvas guaraníes* (1905), narró el heroísmo paraguayo, y ensalzó a Francia, al mariscal López, y a los héroes de la guerra contra la Triple Alianza; y Rafael Barrett (Santander, 1876-Arcachon, 1910), cuyas obras denunciaron la injusticia social y trataron de infundir la esperanza. Influidos por los narradores extranjeros, los escritores paraguayos comenzaron [319] el siglo XX desarrollando una prosa de tipo modernista⁽⁵⁴⁷⁾, fenómeno al que contribuyó la revista *Crónica*.

Pasados los primeros veinte años del siglo, la situación literaria de Paraguay mejoró debido al clima de libertad y de cierta estabilidad política. De esta época, marcada por el predominio del costumbrismo regionalista⁽⁵⁴⁸⁾, datan las revistas *Juventud* (1923-1926) y *Alas* (1926), en las que publicaron buena parte de los escritores del momento. Además, casi a finales de la década de los años veinte, apareció la primera novela de Gabriel Casaccia (Asunción, 1907-Buenos Aires, 1980), *Hombres, mujeres y fantoches* (1928).

Pero la era liberal no tardaría mucho en concluir. La creciente inestabilidad política hizo que el liberalismo cayera en el descrédito, y la guerra contra Bolivia por la posesión del Chaco (1932-35) supuso el fortalecimiento del ejército y favoreció la vuelta al nacionalismo. Con la guerra, renacieron los poemas populares en guaraní, y los reportajes, crónicas y obras testimoniales y literarias en castellano⁽⁵⁴⁹⁾. Era el momento idóneo para revisar la contienda contra la Triple Alianza, y convertirla en una especie de mito fundador de una defensa nacional en la que se aliaban el poder de un hombre, el papel del ejército, y la defensa contra un enemigo extranjero.

En febrero de 1936, un golpe de estado puso en la presidencia a uno de los héroes de la Guerra del Chaco, el coronel Rafael Franco. El uno de marzo, fecha del aniversario de la muerte de Francisco Solano López, Franco declaró al mariscal héroe máximo, y anuló todas las disposiciones legales dictadas contra él. A partir de ese momento, la vieja disputa de los intelectuales lopistas se convertiría en una reivindicación del pueblo, fomentada por los sucesivos mandatarios de esta nueva etapa dictatorial.

Mientras, la narrativa paraguaya siguió su proceso evolutivo⁽⁵⁵⁰⁾ pero, a pesar de algunas (escasas) tentativas, la novela paraguaya no alcanzó todavía su madurez.^[320]

En 1947, Paraguay vivió otra guerra civil, que terminó con la derrota de los sublevados contra la dictadura de Higinio Morínigo y con el exilio de un buen número de intelectuales. Muchos de los que no abandonaron el país se vieron confinados en lo que se ha dado en llamar el «exilio interior». Por eso, es comprensible que las mejores obras de autores paraguayos se publicaran en el extranjero⁽⁵⁵¹⁾, y que fueran dos de los que emigraron a Argentina (ambos por motivos económicos) los que se convirtieron en los grandes renovadores de la narrativa. En Buenos Aires, Gabriel Casaccia publicó *La Babosa* (1952), considera la primera novela paraguaya madura⁽⁵⁵²⁾, y Augusto Roa Bastos *El trueno entre las hojas* (1953), una obra que, según Luis Sáinz de Medrano⁽⁵⁵³⁾, sienta «las bases y motivaciones esenciales del «boom» de la narrativa hispanoamericana»⁽⁵⁵⁴⁾.

Alfredo Stroessner se hizo con el poder en 1954. Pronto sus aduladores comprendieron que uno de los métodos para conseguir su beneplácito era

compararlo con los dictadores del pasado: Francia y los dos López. Olvidaron que el doctor Francia destinó casi todo su presupuesto a reforzar el ejército, cerró el único centro de enseñanza superior existente, prohibió la llegada de cualquier libro o periódico que no fuese destinado a su biblioteca personal, y encarceló a todos los que trataron de oponerse a él. Recordaron tan sólo que mantuvo el país al margen de las luchas que asolaron al resto de las antiguas provincias del virreinato de la Plata. Destacaron que Carlos Antonio López construyó el ferrocarril y el telégrafo, inauguró numerosas escuelas, y estableció la primera imprenta. [321] No dijeron que privó de sus propiedades a los indígenas, ni quisieron saber que, como afirmó Juan Crisóstomo Centurión, «bajo su administración [...] el templo de la libertad permaneció siempre cerrado»⁽⁵⁵⁵⁾. Convirtieron a Francisco Solano López en el defensor de la patria, en un héroe que dio su vida por ella. No quisieron recordar sus errores tácticos, ni esa obsesión por acabar con cualquier opositor que le hizo ajusticiar a un buen número de paraguayos (incluidos sus hermanos y cuñados), ni que la guerra de la Triple Alianza comenzó por su obcecación por convertirse en el defensor del equilibrio del Río de la Plata, que lo llevó a invadir Brasil.

Poco a poco, incluso los adversarios de Stroessner, influidos por el revisionismo argentino que consideraba a López un héroe que luchó contra la esclavitud brasileña, se declararon herederos del mariscal.

Mientras los movimientos guerrilleros que trataban de derrocar a Stroessner fueron fracasando, en literatura, la década de los años sesenta⁽⁵⁵⁶⁾ se abrió con la publicación de *Hijo de hombre* (Buenos Aires, 1960), con la que Roa Bastos confirmó su buen hacer literario, y su capacidad para mezclar lo real y lo simbólico en su crítica sociopolítica. Como señala Donald Shaw, en ella se encuentran ya presentes «una visión cíclica de la historia [...]. La incorporación de mitos y símbolos, la discontinuidad narrativa, los saltos cronológicos y la alternación de narradores»⁽⁵⁵⁷⁾ o, lo que es lo mismo, los elementos característicos de la nueva novela.

El mismo año en que Carpentier publicara *El recurso del método* (1974), la narrativa histórica paraguaya dio un giro con *Yo, el Supremo*, donde Roa Bastos no sólo utilizó técnicas narrativas modernas, sino que desmitificó la figura de uno de esos pilares del «alma de la raza» (el doctor Francia), uniéndose así a una tendencia común en Iberoamérica: la nueva novela histórica⁽⁵⁵⁸⁾. [322]

A mitad de los años ochenta, el régimen de Stroessner comenzó a dar muestras de debilitamiento, y empezó a debatirse la sucesión del general. Su propio consuegro y hombre de confianza, el general Andrés Rodríguez, dio un golpe de estado contra el dictador en 1989, y prometió unas elecciones democráticas. Comenzaba así una transición que en 1996 se vio amenazada

por el intento de golpe del general Lino Oviedo, y que en las elecciones del próximo mes de mayo, habrá de demostrar su consolidación.

En narrativa, los signos de esa transformación no esperaron a 1989⁽⁵⁵⁹⁾. Como suele suceder en los periodos de grandes cambios, la temática histórica comenzó a adquirir una gran vigencia en la narrativa paraguaya de los años ochenta. El detonante fue la arriesgada publicación por RP Editores de *Caballero* (1986). Aunque la novela de Guido Rodríguez Alcalá no sea la primera obra literaria que critica el «heroico pasado paraguayo»⁽⁵⁶⁰⁾ su ejercicio de desmitificación es tan metódico y exhaustivo que sorprende que pudiera publicarse en el Paraguay de la dictadura.

Caballero narra la Guerra de la Triple Alianza mostrando al mariscal López como un cobarde que siempre se queda al margen de las batallas, como un paranoico obsesionado por los posibles intentos de derrocarlo. El protagonista, Bernardino Caballero, fundador del Partido Colorado que sustentó a Stroessner, y considerado por el revisionismo el sucesor de López, es en la novela un pícaro y un cobarde capaz de aprovechar cualquier circunstancia. Pero tampoco los aliados salen mejor parados: sus errores estratégicos, su pasividad y sus intereses económicos prolongan casi eternamente esa guerra. Y todos estos contenidos se relatan con un lenguaje cuidado, se inscriben en una estructura labrada⁽⁵⁶¹⁾.

A partir de *Caballero*, los héroes consagrados han aparecido en las obras literarias sin la aureola mítica de la que habían sido revestidos por el revisionismo. Esa nueva visión de la «historia» ha sido desarrollada por varias novelas (Juan Bautista Rivarola Matto⁽⁵⁶²⁾, [323] Guido Rodríguez Alcalá⁽⁵⁶³⁾, Luis Hernáez⁽⁵⁶⁴⁾) y numerosos cuentos (Maybell Lebrón⁽⁵⁶⁵⁾, Renée Ferrer⁽⁵⁶⁶⁾, Helio Vera⁽⁵⁶⁷⁾, Hugo Rodríguez Alcalá⁽⁵⁶⁸⁾...). Además, una vez comenzado el proceso de desmitificación de la historia, los autores paraguayos han tratado de llevarlo a cabo incluso con las figuras más recientes de la misma⁽⁵⁶⁹⁾. En un país en que la literatura ha [324] servido para transformar la verdad hasta hacer del revisionismo la historia oficial, la narrativa histórica está empezando a desmontar los mitos de la historia⁽⁵⁷⁰⁾.

Creemos que la consecuencia de todo ello ha de ser la reflexión y la esperanza. Hemos constatado que existen autores capaces de producir buena literatura. Y constatarlo es también reclamar que ésta sea estudiada, que deje de ser una incógnita. Ellos luchan por llenar de letras de calidad el pozo cultural. Quizá nosotros podamos contribuir a que dejen de sentirse en una isla sin mar. [325]

Utopía, milenarismo y sentimiento religioso

Aymar de Llano

Universidad Nacional de Mar del Plata

CE.LE.HIS. (Centro de Letras Hispanoamericanas)

La figura de Arguedas, vista en perspectiva como imagen del intelectual que actúa en eventos culturales, ofrece matices incitantes por la conflictividad y, al mismo tiempo, por la demostración de una firmeza radical en sus opiniones. Estos rasgos presentan, por un lado, facetas de resistencia muy feroz y, por otro, son resortes que originan situaciones anímicas de extremada depresión y sufrimiento. Con frecuencia, los conflictos en su vida íntima y familiar han sido relacionados por él mismo con problemas surgidos en encuentros de intelectuales en los que se sintió acorralado por diversos motivos.

Esos dos polos, constantes en su vida, también se evidencian en las confesiones al guerrillero peruano Hugo Blanco; una de las resultantes de esa tensión, fue el aparecer como un ser torturado entre una fuerte reflexión y la imposibilidad de acción. La figura de Arguedas navega en esas vertientes de ahí que su depresión lo lleva a marginarse de los grupos insertados en el circuito internacional latinoamericano en la última etapa de su vida. Hacemos esta observación teniendo en cuenta la decisión personal de mantenerse fuera de ciertos sectores muy comercializados sin embargo y, aunque renegaba de quienes se ubicaban en un lugar de enunciación en contacto con el mercado, sabía de la necesidad de romper esos «cercos» como punto de partida para reubicar un discurso distinto, alternativo que pudiera ejercer una «praxis» en lo social. Lo cierto es que se trata de un ser angustiado en forma extrema.

Esta figura depresiva y agónica busca desesperadamente dónde arraigarse y la ruta recorrida se puede seguir en los textos. Cuando está más cerca del final de su producción y de su vida, su obra se torna más utópica, aunque mejor sería hablar de «dimensión utópica» en sus textos en el sentido de que participan colectivamente en la construcción [326] de un discurso racional, libre de amarras ideológicas, es decir de las que lo pudieran atar al poder, a la dominación y a la sumisión⁽⁵⁷¹⁾.

Hay dos poemas que expresan esa tesis, son *A Cuba* y *Ofrenda al pueblo de Vietnam*. Tanto en un caso como en el otro, destaca el valor de los pueblos, y lo simboliza en la imagen del fuego «implacable fuego como el sol» en A

Cuba o «el fuego que hizo el hombre con su mano sigue ardiendo en el fuego de sus manos» *Ofrenda al pueblo de Vietnam*. En ambos, la idea del fuego se constituye en el símbolo de la lucha y la pasión de los hombres del mundo por sus patrias. Es evidente la admiración hacia ellos como, también, un cierto grado de vergüenza por no haber logrado lo mismo en la praxis social: «Recibe este pequeño polvo esencia de mi pueblo, como ofrenda. Te lo entrego, con un poco de rubor pero de pie, firme, no de rodillas».

Ese mundo posible está presentado tanto en un ensayo que Arguedas presentó como ponencia al Coloquio de Escritores de Génova de 1965, titulado *Razón de ser del indigenismo en el Perú*, como en su última novela⁽⁵⁷²⁾.

El ensayo está dividido en cuatro partes. Las dos primeras recorren la historia de las corrientes indigenistas e hispanistas. Detallan la actividad de Mariátegui y las repercusiones de su obra. Finalmente, se refieren a la narrativa indigenista y al rol del «indio» y del «mestizo» respecto del «señor» que tiene dominio económico. Las dos últimas partes se centran en los primeros años de la década del 60. Allí, Arguedas describe la situación [327] de los serranos emigrados a la costa peruana, su agrupación en «barriadas» alrededor de las ciudades especialmente en Lima, el papel de la Iglesia, el aumento desmesurado de la población y el problema lingüístico de las comunidades quechuas que deben comunicarse en castellano. Analiza el proceso «urbanizador» como una estandarización de las diferencias de la vida rural y la necesidad de adaptación del inmigrante frente a la máquina de la ciudad por un lado y, por otro, a su terrible sentimiento de desarraigo que lo obliga a sostener algunas tradiciones.

Investiga la situación como antropólogo, revelando las problemáticas en las cuales ha centrado su interés. Ya en el párrafo final, después de una extensa descripción apocalíptica, proyecta su visión utópica del mundo peruano, en el cual el quechua se constituirá en el segundo idioma oficial del Perú y la solidaridad comunitaria se consagrará como el valor jerarquizado de esa sociedad donde la integración deberá producirse por necesidad. Ese mundo posible surge como crítica al presente y se situaría en el mismo espacio en el futuro.

Este complejo panorama de la realidad peruana es el referente de su última novela. Así, lo testimonial y lo persuasivo adquieren una fuerza expresiva en el discurso de la ficción que no tiene el de la ponencia: lo que pierde en racionalidad, lo gana en la potencia que produce un tipo discursivo que muchos han leído como mítico y/o utópico. Tanto en un caso como en el otro, se trataría de variaciones muy particulares del relato mítico tradicional, así como del relato utópico. En la novela, Arguedas anuncia el fin personal y, con esto, el inicio de otro ciclo histórico; por ello, la «dimensión utópica» aflora

en su escritura heterogénea, donde la multiplicidad aparece como uno de los derechos humanos: el derecho a la diferencia. Así, en el relato, la historicidad facilita el afloramiento de lo mítico-utópico, convirtiéndose en otra forma de traducción cultural en el caso del mito y de materialización en la escritura de su propuesta revolucionaria.

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres «alzamientos», del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes, se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquél que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin. ⁽⁵⁷³⁾

Se marcan claramente dos ciclos diferenciados por la «calandria» y por «Dios», que responden a dos mundos. Gustavo Gutiérrez explica que «No [es] el consuelo que adormece, sino el que libera y que todo lo ilumina y enciende» y, más adelante agrega que «entre las calandrias se juega el destino del Perú» ⁽⁵⁷⁴⁾. Estos dos mundos insisten en la idea reiterada de una sociedad escindida que responde a las dualidades: quechua-castellano, ricos-pobres, indios-«mistis», oralidad-escritura, la calandria consoladora -la calandria de fuego o el Dios inquisidor- el Dios liberador. [328]

Lo utópico está planteado por la apertura hacia un mundo posible, sin embargo suele interferir una visión milenarista, es decir la espera del tercer reino. Según este pensamiento el mundo que vivimos está desacreditado y deberá desaparecer para que pueda proseguir la redención de la humanidad guiada por el plan divino. Otro mundo nuevo estaría en marcha y daría vuelta las normas, los signos se invertirán: lo que estaba abajo, estará en lo alto; lo que estaba prohibido, estará permitido.

Al mismo tiempo, esta visión se asocia rápidamente al mito de «pachakuti», que en quechua o aymara significa: la revuelta o conmoción del universo. Pacha quiere decir tiempo-espacio y Kuti es turno o revolución. Como es frecuente en estos idiomas andinos, «pachakuti» puede tener dos sentidos divergentes pero complementarios, aunque a veces antagónicos: catástrofe o renovación ⁽⁵⁷⁵⁾. Casi siempre el «pachakuti» es traducido como «mundo al revés» y ha sido tomado como denominación genérica y hasta como nombre propio de los movimientos revolucionarios campesinos en los Andes centrales.

Como vemos no es sencillo hablar de utopía en el mundo andino de Arguedas porque se cruzan otros conceptos válidos y vigentes en la sociedad peruana, que él también manejaba y que no deben ser leídos desde un ángulo parcializado. Cuando Washington Delgado sostiene que tanto Vallejo como Arguedas son «religiosos», él mismo hace la salvedad de que lo son aún habiéndose apartado de la iglesia católica ⁽⁵⁷⁶⁾. Se habla, entonces, de

«religión», en el sentido de religación, de volver a atar o ligar, de ceñirse más estrechamente a las matrices de una cultura en crisis. Esto es relevante porque en ambos subsiste la experiencia mítica.

El mundo indígena lo mágico funcionó como el hilo conductor más fuerte de sus acciones, el socialismo se agregó como teoría iluminadora. Esa supervivencia de lo mítico y el dolor por los pobres fueron los dos dispositivos que admitieron incursiones en el pensamiento cristiano desde la vivencia de la religiosidad, desde el amor solidario, desde la posibilidad de ponerse en el lugar del «otro» porque él también sufría humillación por sentirse un marginal.

Siguiendo esta línea de análisis llegamos a una variante del texto del Nuevo Testamento que aparece hacia el final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, conocido como el himno a la caridad de la primera carta a los Corintios (13, 1-3, 8-13). Si bien está introducido desde un personaje, es evidente, la adhesión que encuentra entre las voces de Chimbote. Por otro lado, ese personaje encarna a un cura que distorsiona la imagen ortodoxa de los representantes de la Iglesia ya que «Un pequeño retrato del «Che» y un Crucifijo, juntos, aparecían pegados bajo en vidrio de la mesa». En medio del caos del puerto peruano, la voz de este nuevo tipo de sacerdote organiza, en gran medida, e interpreta ese mundo plural con una dosis de esperanza.

El fragmento comienza así: «Si yo hablo en lenguas de hombres y de ángeles, pero no tengo amor, no soy más que un tambor que resuena o un platillo que hace ruido». Según observamos, las estructuras de las primeras frases siguen las premisas y conclusión del tipo de razonamiento deductivo clásico. La segunda premisa se reitera en tres oportunidades en el fragmento que Arguedas selecciona «pero no tengo amor», para rematar con: «El amor nunca muere». Por lo cual se produce una carga semántica que señala al [329] «amor» como el motor ineludible de todo ser vivo. El texto citado concluye con una aseveración: «la fe, la esperanza y el amor duran para siempre; pero el mayor de estos tres es el amor...». De manera tal que la «caridad», implicada en el amor, queda jerarquizada entre las tres virtudes teológicas mencionadas. En este sentido se puede hablar de un carácter cristiano en la última etapa de su producción. Con un criterio amplio, hablamos de pensamiento cristiano como una lógica de vida, como un orden al que se obedece más allá de las disquisiciones intelectuales de la época, de la militancia política pero que, también, se ubica muy lejos de la Iglesia como institución histórica y social.

Una vez más se verifica la dificultad para ingresar en el mundo de Arguedas, el cual presenta atajos que conducen a otras sendas semiocultas; sin embargo, siempre se encuentran señales que allanan el camino. Si se echa una

mirada superficial, con seguridad podrían aparecer contradicciones; no obstante, al cruzar todas las variables, se encuentra el verdadero sentido.

Por otro lado, las ideas del Milenio o milenaristas tuvieron mucha incidencia en el Perú, especialmente en la zona andina, y lo agónico de Arguedas conjuga desde las bases con estas ideas aunque ya convertidas en relatos con «dimensión utópica»⁽⁵⁷⁷⁾. Utopía que en Arguedas tiene proyección hacia un futuro hipotético, tanto que ocurrirá sin que él lo vea, después de su muerte; ésta es una de las razones por las que ese mundo posible adquiere un matiz metafísico.

No desconocemos que existen diferencias muy bien marcadas entre la utopía y el mito. Por ejemplo, en la narrativa de Arguedas, mientras la primera está fechada hacia un futuro impreciso, los mitos remiten a los tiempos originarios o Edad de Oro y exceden toda periodización. Por ejemplo, en esta región, el mito de Inkarrí, que aparece en múltiples versiones, implica una vuelta a tiempos primigenios. En un ensayo de investigación antropológica, que publicó en el año 1967 fecha que coincide con la escritura de su última novela, toma el mito de Inkarrí y lo relaciona con el proyecto de integración de quienes vivirían en una «tierra sin mal», llena de amor. Por otro lado, la utopía representa una sociedad alternativa; en cambio lo mítico se refiere a tiempos anteriores a la constitución de la sociedad.

Por ello, al analizar la escritura de Arguedas creemos conveniente poner en juego estas diferentes concepciones emparentándolas, es decir realzando los cruces, sin incurrir en [330] homologaciones impertinentes. De no ser así, se puede caer en un reduccionismo o bien caratular ciertos textos decididamente como relatos utópicos, cuando en realidad tienen sólo un tinte, un matiz o lo que hemos dado en llamar una «dimensión utópica». Una de las características que se cumplen es que el relato utópico puede reorganizar materiales producidos con anterioridad en géneros diferentes. Si bien esto ha sido una constante en la escritura de Arguedas, una sola relación no nos autoriza a caracterizarlo como autor de relatos utópicos.

Al relativizar el concepto de «utopía» en Arguedas, hacemos lo propio con el concepto de «mito» y de «milenarismo». Surge, así, una pregunta acerca de la relación entre milenarismo y relato utópico. Ante ello Moreau contesta que surge cuando se enfrenta una variante cuyo dispositivo tiende a asociar las decisiones sociales a datos de dimensiones cósmicas y da como ejemplo el caso de Campanella⁽⁵⁷⁸⁾. Con Arguedas no estamos frente a ese tipo de relatos, en consecuencia no se cumple esa relación; sin embargo, también Moreau apunta que no se puede minimizar la analogía entre la concepción milenarista y el procedimiento de formación de la utopía. Centra la relación en el carácter radical de su crítica al aquí. Esto explica la presencia de

ideologemas comunes, como las figuras del mundo al revés, o la comunidad de bienes concebida como subversión del mundo existente.

En este aspecto se encuentran coincidencias que permiten establecer relaciones parciales. Insistimos en la importancia de problematizar el campo de discusión entre utopía, mito y milenarismo como una manera de marcar líneas genealógicas en la ideología del intelectual. Cuando Arguedas plantea que su muerte significará el fin de una época negativa y el inicio de otra positiva configurada en oposición al ciclo anterior, concibe, hasta cierto punto, la formación de un nuevo mundo con características tan antagónicas que se puede pensar en el «mundo al revés» del mito de Pachakuti y del milenarismo.

Para finalizar me gustaría hacerlo con las primeras líneas de un discurso poético cuyo autor es el poeta chileno Raúl Zurita: «Canté, canté de amor, con la cara toda bañada de amor y los muchachos me sonrieron». La analogía entre estas palabras y las de Arguedas remiten al más puro sentimiento de amor a sus congéneres y también a un sentimiento de fracaso admitido en la sonrisa final por la imposibilidad de acción concreta.

Bibliografía

ALBÓ, Xavier y BARRIOS, Raúl (coordinadores). *Violencia encubierta en Bolivia*. La paz: CIPCA, 1993.

ARGUEDAS, José María. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte. 2.^a edición, 1987.

—, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada. 3.^a edición, 1972. También ver: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell (Coordinadora). México: Archivos, 1992. [1971].

BURGA, Manuel. «La emergencia de lo andino como utopía (siglo XVII)». *Allpanchis*. XXII, 35-36 (1990).

ESCOBAR, Alberto. *Arguedas o la utopía del lengua*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 1984. [331]

GUTIÉRREZ, Gustavo. *Entre las calandrias. Un ensayo sobre José María Arguedas*. Lima: CEP, 1990.

MANRIQUE, Nelson. «La tribu perdida de Israel. Los indios y el milenio americano». En: Lima, Perú: *Márgenes*. Encuentro y debate. VI, 10/11: (1993), 253-311.

MOREAU, Pierre-François. *La utopía. Derecho natural y novela del Estado*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

URBANO, Henrique. *Modernidad en los Andes. Estudios y debates regionales andinos*. Cusco, Perú: Centro Bartolomé de Las Casas 85, 1992.

Xavier ALBÓ y Raúl BARRIOS (coordinadores). *Violencia encubierta en Bolivia*. La Paz: CIPCA, 1993. [332] [333]

△▽

«La tercera margen del río», de João Guimarães Rosa

Francisco José López Alfonso

Universitat de València

Una imagen tan grandiosa como desesperada se fija en la memoria después de la lectura de «La tercera margen del río» de João Guimarães Rosa: la de un hombre en una canoa en mitad del río, donde en absoluto silencio resiste «por todas las semanas, y meses, y los años, sin hacer de cuenta del irse del vivir» (40)⁽⁵⁷⁹⁾. Pero no será este nuevo Robinson, para el que ya nunca será viernes, quien cuente su historia. Como en el *Libro de Jonás*, el melancólico relato está contado desde el exterior de esa soledad. Es uno de sus hijos, enfermo de un constante sentimiento de pérdida, el que intenta darle un sentido.

Todo empezó tiempo atrás, en la maraña de la niñez, cuando el padre - «NUESTRO PADRE», dice el relato- encargó construir una canoa apenas para un hombre. Sin motivos conocidos, sin explicaciones, sin júbilo ni inquietud, el padre subió a ella y abandonó a la familia.

Nuestro padre no volvió. No se había ido a parte alguna. Sólo ejecutaba la invención de permanecerse en aquellos espacios del río, del medio a la mitad, siempre dentro de la barca, para no saltar de ella, nunca más (40).

Vecinos y familiares conjeturaron razones para tan escandaloso proceder; supusieron, erróneamente, que al carecer de víveres volvería pronto a casa o

se marcharía de una vez. Y la madre intentó en vano hacerlo regresar; primero, con la ayuda de un sacerdote y, después, de soldados. [334]

La ausencia física, como si de un duelo se tratara, hizo que su presencia emotiva y mental resultara más pregnante. Pasó el tiempo y los hijos crecieron. La hija se casó, pero no hubo fiesta. Tuvo un hijo y quiso mostrárselo al padre, pero éste no apareció. La hija se marchó a vivir lejos y cuando la madre envejeció se fue con ella. El otro hermano también se mudó a la ciudad. Sólo el narrador permaneció a la orilla del río, convencido, sin saber por qué, de que su padre lo necesitaba.

Achacoso por el paso de los años, un día tiene la idea de sustituir al padre en la canoa. A gritos, después de esperar que apareciera, la comunica y el padre concuerda. Pero la obligación es demasiado grande y el hijo huye aterrorizado.

Ahora ya es tarde, pero, al menos cuando muera, quiere que depositen su cuerpo «también en una canoíta de nada, en esa agua, que no para, de largas orillas: y yo, río abajo, río afuera, río adentro- el río» (41).

A semejanza de Riobaldo, el narrador y protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, el hijo cuenta para intentar comprender, el sentido de lo que vivió. Pero aquí, a diferencia de la novela y de otros relatos de Guimarães Rosa, no existe una situación dialogal. Y sin embargo, el monólogo requiere un secreto oyente, dado el tono confidencial del lenguaje. Y ése no puede ser otro que el propio padre. El discurso trata de él y en él se lamenta de aquello que no pudo lamentar sobre su pecho. Corroído por la culpa, una culpa anterior a la negativa a ocupar su lugar en la canoa -«¿Qué era de lo que yo tenía tanta, pero tanta culpa?» (41)-, una culpa nacida de la incompreensión del abandono, como si pensara: «si nos hizo esto, si me castigó así, alguna falta muy grave hube de cometer», el relato de lo vivido se convierte en confesión, cuyo destinatario ideal es el padre, no el *Pater Familias* que manda con autoridad en el seno familiar sino el personaje evangélico que corre al encuentro del hijo pródigo. Y es también una pregunta por la identidad, y no sólo por la paterna.

Pero la confesión, callada súplica que tranquilice la conciencia, es simultáneamente un acto acusatorio. Como sentencia el Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*: «[...] este mundo é muito misturado...»⁽⁵⁸⁰⁾. Sin duda, el narrador estaba tiernamente ligado a su padre por un intenso amor, como testimonia la dolorosa melancolía por la ausencia: «Soy hombre de tristes palabras» (41), dice. Pero la relación no entrañaba únicamente amor, sino que se movía bajo el signo de la ambivalencia. Había también, hay también temor y odio. Un quejido atraviesa todo el relato como un suspiro: «¿por qué haces eso?, ¿quieres hacernos infelices?». El gesto imperial del padre le resulta tan incomprensible como su total insensibilidad con respecto al daño que causaba.

Su negativa a dar explicaciones, a discutir algo que lo contrariase -como quizá las posibles diferencias de temperamento con su mujer sugeridas al inicio del relato: «[ÉI]Rete quieto. Nuestra madre era quien ejercía, y que refunfuñaba a diario con uno -mi mana, mi mano y yo» (40)- revela su temperamento señorial. Pero esto último no impide sus incansables reproches, porque, como las sirenas de Kafka, cuenta con un arma más terrible que su canto, esto es, con su silencio. Es así como retiene, como reprime de por vida a su hijo. En realidad, resulta como en ese juego de niños, en el que uno sujeta la mano del otro, incluso la aprieta, mientras al mismo tiempo grita: «Pero vete, vete; pero ¿por qué no te vas?». [335]

La búsqueda obsesiva de un significado para la despreocupación narcisista del padre, para ese comportamiento no racional e igualmente ajeno a las categorías éticas, más expresivo que instrumental, transforma la vida en espera del momento glorioso y único en donde todo se justifique y el tiempo sea redimido. La canoa, como la isla para Robinson, es así una verdadera prisión, en el peor sentido del término, porque es menos un lugar que un estado del espíritu. Pero el prisionero no es tanto el padre como el hijo.

La vida en la margen del río queda como reducida a un eterno presente, como paralizada en espera de la hora milagrosa. Pero el fluir del río eterno es, sin embargo, cuestionado: las generaciones se sustituyen, el tiempo corre, se envejece... Y todo esto sucede en la más absoluta soledad. La madre, los hermanos, todos han partido y únicamente queda él: «Yo nunca que podía querer casarme. Permanecí, con las valijas de la vida» (41). Y siempre más o menos angustiado, porque se está a la espera, sacudido entre el tiempo suspendido y su paso inexorable, inútilmente perdido.

El momento del éxtasis no llega. La pregunta del hijo avanza hacia un punto que no deja de moverse. El padre permanece siempre más allá de su alcance. Está tan lejos que apenas si lo ve. Permanece invisible. Por eso coloca un fantasma donde imagina que está. Lo que llama padre es un abismo, un vacío. Padre no es un sustantivo, sino un adjetivo: terrible, amado, poderoso, cruel, extraordinario, temido... Padre es, quizás, una palabra sin significado.

Pero esto no es sólo la descripción del estado de cosas; es también una protesta. La narración asume así la dignidad de una lucha. Como Guimarães Rosa ha escrito en otro lugar: «Tampoco las historias se desprenden, sin más, del narrador: lo realizan, narrar es resisitir»⁽⁵⁸¹⁾. El destino del hijo había estado regido por la espera infinita, por la imponderable entidad paterna, impersonal, desconocida, eterna, arbitraria. Un padre demasiado fuerte para él, para cualquiera, un padre contra el que no hay defensa. Aunque se hubiese «vuelto greñudo, barbón con tamañas uñotas, flaco y desmerecido, quedando renegrado del sol y de los pelos, con aspecto de bicho, dependiendo, desnudo

casi» (41), es para el hijo la medida de todas las cosas, la última instancia: Dios, diablo, ley...

Su misma búsqueda -pero ¿quién puede evitar el hacerse preguntas?- implica ante todo situarse en el plano de la servidumbre. Y, como es sabido, el aspecto contrario al lado servil o subordinado es la soberanía.

Éste es el dominio del padre; por eso, tal vez, no sea casual que mandase construir la canoa en «laurel real». Es el dominio de los reyes, de los faraones, de los jefes, que igualmente perteneció a las divinidades, así como a los sacerdotes que las sirvieron. Apenas una diferencia de grado. Es un ámbito extraño a las necesidades, indiferente a todo porvenir. Es una imposibilidad que se ha hecho realidad o, por decirlo con las palabras del narrador: «Aquello que no había, sucedía» (40). En efecto, lo soberano es vivir el tiempo presente como si no hubiese mañana. El hombre soberano es el único que no está sometido. Es sagrado, al estar por encima de los demás hombres, a los que cosifica, por encima de las cosas, a las que posee y de las que se sirve. Ni siquiera la muerte puede humillarlo, porque su misma representación resulta imposible dado que el presente ya no está sometido a la exigencia de futuro. De una manera fundamental, vivir soberanamente es escapar, [336]si no de la muerte, al menos de la angustia de la muerte. El señor opone, al horror de la muerte, el riesgo de morir. Por eso también, y no sólo por su violencia destructiva respecto a lo existente, el terror que provoca: «La rareza de esta verdad bastó para amedrentar todo a uno» (40). El soberano es el que vive como si la muerte no fuera. Es, incluso, el que no muere, pues sólo muere para renacer. No es un hombre, sino un dios. Es el mismo que aquél a quien reemplaza o que lo reemplaza a él. Ignora tanto los límites de la identidad como los de la muerte. El rey no puede morir, la muerte no es nada para él. El rey ha muerto. ¡Viva el rey!

Ése es, el sentido de que acepte bajar de la canoa y dejar su lugar al hijo. Si le cerraba el paso era, naturalmente, con la buena intención de hacerle escoger otro camino mejor. A ello apuntaban las arbitrarias muestras de afecto con que lo distinguió entre los hermanos en el momento de entrar en el río; preferencias que no han hecho sino aumentar la convicción de culpabilidad en el hijo, hacerle el mundo todavía más incomprensible.

Lo que para el padre no es sino reconocimiento en la identidad es vivido por el hijo como un episodio más de la relación amo-esclavo. Después de la crucifixión del pensamiento, llega el trance de dar el salto. Su huida es la reacción ante una orden demasiado grande, atterradoramente grande para las fuerzas del siervo. Pero la defensa es también un ataque. La búsqueda de rango asume aquí una forma negativa. Esta pasión no es el deseo de adquirir más valor, un rango más elevado que el otro; se trata únicamente del deseo de superar el estado de servidumbre al que el otro nos somete.

Subir a la canoa hubiese equivalido a sustituir al padre, a ser soberano; pero también hubiese significado obedecer. La negativa tiene el carácter de un reproche, y se diría que se oyen los versos de Ungaretti: «Expulsado de la vida / ¿me expulsarás también de la muerte?».

Con la heroica huida, el hijo acepta los límites humanos que impone la muerte -esto es, enfrenta soberana y humanamente el riesgo de morir- y asesta un golpe mortal al padre imposibilitándole toda continuidad. El rey ha muerto. Y punto.

De esta forma actúan, probablemente, no los cálculos, sino los sentimientos. En cualquier caso, el examen final ha sido superado: ya es libre. Toda antigua y eterna tiranía es tan sólo historia. Pero justamente ahí reside ya lo dudoso. Es excesivo; tanto no puede ser alcanzado. «La palabra *liberado* - por citar de nuevo las de Robinson Crusoe- no tenía sentido para él». En el trayecto, la culpabilidad no ha sido sustituida por la visión del mutuo desamparo. El hijo, el parricida, continúa reprochándose el haber infringido su deber hacia el padre. Y se sabe, pecado, como escribiera san Agustín, es toda acción, palabra o codicia contra la ley eterna.

Muito misturado. El monólogo es una intencionada despedida del padre, pero también un adiós prolongado porque sabe que cuando ponga un pie en el silencio su padre habrá desaparecido para siempre. Permanece el estremecimiento ante lo que no se deja reducir al orden tranquilizador, ese serio problema del miedo mayor, del miedo a la muerte. Quedó inexplicable el río. También el río del habla, el murmullo que pretende traducir el tiempo, es una palabra incomprensible, una palabra de la que no se puede aprender ninguna lección, una palabra incapaz de decir el misterio, la tercera orilla del río. La espera se ha resuelto en nada.

Enfrentado a un mundo fluido, inaprehensible, Guimarães Rosa, ha señalado Davi Arrigucci, «parece partir siempre de una insuficiencia de su instrumento de trabajo; de [337] ahí el esfuerzo continuo de énfasis expresivo que tiende a realzar los significantes -el aspecto material del signo verbal-, liberando y potenciando los significados, para obtener una mezcla poética de alta y concentrada intensidad, pero, al mismo tiempo, de enorme fuerza expansiva de la significación»⁽⁵⁸²⁾. Es un trabajo que podría vincularse con el pensamiento mágico en el que funciona el *mana*, el *wakan* y otras nociones similares de valor simbólico cero; signos que marcarían «las necesidades de un contenido simbólico suplementario del que contiene ya el significado, pero pudiendo ser un valor cualquiera»⁽⁵⁸³⁾. Pero también podría vincularse con las dificultades psicológicas de la narración, con la vergüenza y la culpa que embarazan la lengua, con el desequilibrio emotivo que supone una confesión, súplica y acusación a un tiempo, en la que únicamente hay confianza de una

parte. En cualquier caso, el simbolismo hace que «La tercera margen del río» reverbere contra un fondo mítico.

Sin duda, queda el sueño de vivir, de vivir soberanamente. Pero la soberanía tiene algo de arcaico; como sugiere el relato, el primado de lo milagroso pertenece al pasado o, cuando menos, ha sido remitido a la penumbra del inconsciente. Podemos sufrir por lo que nos falta, pero sólo de un modo aberrante podemos echar de menos el edificio religioso y regio del pasado. Tal vez no sea dado oponerle más que una filosofía de la pura sensibilidad mientras se resista a lo inteligible. Es lo que hace Guimarães Rosa, pero su respuesta no es un mito, como forma de pensar y de decir atemporal, sino una pregunta o un lamento por lo que se sospecha un enorme fraude. [338] [339]

△▽

Unas metáforas de lo insular en el imaginario de *Orígenes*

Noemí Luis

Universidad Complutense de Madrid

I

La isla de Cuba fue descrita por primera vez en el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón. Corsarios y piratas de Holanda y de Inglaterra darán noticia de ella en los siglos XVI y XVII. En el XVIII la observación del humanista Alexander von Humboldt produce una de las versiones más orgánicas y profundas de la naturaleza y de la sociedad cubana, y se le considera el «segundo descubridor de la isla». También la relatarán viajeros de los siglos XVIII y XIX, que han dejado libros llenos de pormenores y de observaciones no siempre exactas, pero en general gratas y sorprendentes.

Los conquistadores relataban la imagen de un mundo que veían por primera vez y que antes había sido un sueño, noticias vagas, regiones fabulosas donde esperaban las tierras de promisión. Donde terminó la aventura del mar comienza para los descubridores la primera dificultad del sentido: el trabajo adánico de nombrar. Tuvieron que comunicar visiones, cosas, paisajes para lo que no tenían palabras conocidas. Ante el hecho de las nominaciones, huracán o diluvio no previstos, el principio fue un problema de definición.

En el lenguaje de los conquistadores la metáfora y la hipérbole son las figuras más sobresalientes. Lo descubierto exigía el método hiperbólico, no sólo porque en «Las Indias» todo era mucho más grande que en Europa, sino también porque la hipérbole es un recurso adecuado para lo desconocido. Del trato con lo imprevisto, con lo insólito, surgen imaginaciones en las cuales las proporciones cuentan menos que la acumulación de hechos que sobrepasan al sentido. Gulliver maniatado por multitudes de liliputs es, tanto una aritmética de proporciones como el resultado de una realidad hiperbólica.

Aunque todo, en verdad, era en el Nuevo Mundo mucho más grande que en Europa, excepto, tal vez los nativos, y el gigantismo vegetal, aquel paisaje de dimensiones pantagruélicas estuvo entre los primeros asombros y perplejidades de los descubridores. [340]

La metáfora, el otro eje que estructura a las crónicas de conquista fue entonces, más que un recurso de la retórica, un instrumento del sentido. No se volvía a ella como se va a los repertorios inconscientes o deliberados que intentan subrayar un enunciado. La metáfora fue un comercio pugnaz y vivo con los objetos y las formas de una realidad que empezaba a nacer. En el lenguaje de los conquistadores el arco que se tendía entre una palabra y otra reflejaba un proceso, un ejercicio de desciframiento. No es superfluo suponer que ninguna metáfora era gratuita, pues no eran las palabras las que querían promover asombros, sino asombros multiplicados y sucesivos los que reclamaban ser nombrados. El lenguaje se ocupó de conjeturar y postular a lo real. Desde la metaforización y la hipérbole empieza, en el Nuevo Mundo, a ser consistente lo real. América empieza a ser contada, y va surgiendo del relato que la testimonia. Del relato de América surge la realidad de América.

II

Hacia 1920 la inteligencia cubana se pregunta por el carácter de lo nacional. Libros como *Indagación del choteo* (1927), de Jorge Mañach, o los estudios antropológicos de Fernando Ortiz, redefinen los signos, exploran las manifestaciones, el carácter, la psicología de lo nacional.

En *Indagación del choteo* Mañach caracteriza al cubano desde perspectivas sociológicas y psicológicas. Ve que en la expresión más radical de su psicología está el rechazo a lo grave, a lo solemne, a todo género de imposición. El cubano se resiste al hecho mismo de las jerarquías. Para ello cuenta con un instrumento clave: la risa, con una táctica infalible; el choteo. Con la risa, con el choteo, se defiende de las coerciones del poder. El choteo sería algo así como una disposición vernácula que tiende a desarticular

cualquier principio de solemnidad, de poder ajeno y de responsabilidad individual en una suerte de ninguneo filosófico. Una mezcla de desenfado-malicia-escepticismo con que el cubano livianiza y desgrava el fracaso íntimo y colectivo. Como estilo del cubano en su circunstancia, el choteo define la psicología de la nación, da cuenta de sus tramas defensivas así como de sus desidias y limitaciones. Con inadvertida familiaridad zen, el cubano de Mañach es, en resumen, liviano, risueño, irreverente, escéptico.

Paralelo al retrato psicológico que traza Jorge Mañach en su *Indagación del choteo*, se desarrollan los estudios antropológicos de Fernando Ortiz. Es Ortiz quien por primera vez sostiene la tesis de que la cultura cubana es resultado de un sincretismo, de un proceso de «transculturación» en el que el sustrato hispánico y los diferentes núcleos de cultura provenientes de África (congos, yorubas, bantús) se interpenetran y funden en un crisol. Cubanía, sostiene Ortiz, es una síntesis de varios substratos. Una metáfora gastronómica sirve al antropólogo para resumir su tesis: es el ajíaco, una olla donde se mezclan todas las viandas y sabores. Del componente de lo africano y de lo español, raíces de la cubanidad, resulta esa cultura sincrética desde la que puede expresarse la especificidad de la cultura cubana. Las tesis y estudios de Fernando Ortiz suponen un punto de partida totalmente nuevos en los análisis antropológicos y sociológicos de lo cubano, en la medida en que se vuelven inoperantes las jerarquías entre una cultura subordinada (la negra de África) y otra dominante (la blanca de España), pues no es desde el orden de la dicotomía blanco-negro donde se resuelve la progresión o cristalización de [341] los valores y expresiones de la identidad nacional, sino que de la permeabilidad entre esas dos raíces resulta la definición de lo cubano.

Jorge Mañach fijó los rasgos psicológicos de un modo de ser. De su indagación destacan más que las causas, las manifestaciones, aunque la raíz de ese comportamiento del cubano tienen su causa en la historia política de la isla que, como gran parte de la historia universal, está hecha de frustraciones, de ideales nacionales que nunca llegaron a ser. Pero el trauma histórico y específico del cubano proviene del estrangulamiento de un ideal de República soberana después de las guerras de independencia, debido, fundamentalmente, a la intervención de Estados Unidos en la Primera Constitución de Cuba. Víctimas de una estafa histórica, la desidia y la indiferencia, la desconfianza y la sorna son los cómplices con los que los individuos bandean la farsa de la República. La psicología del choteo es además el devenir de una mentalidad nacida en tiempos de esclavitud, en la que hacerse el bobo, disimular, ocultar y reírse eran a la vez artilugios de supervivencia y formas de evasión. Mañach deriva de una circunstancia histórica hábitos, expresiones del carácter. Ortiz busca las raíces de una cultura cubana y muestra sus expresiones pero se cuida de derivar de ellas algún significado de carácter ético o moral, y cuando lo hace, lo circunscribe a los hábitos de un sector o de un grupo social, o étnico. No podríamos decir que en la antropología de Ortiz exista una «mentalidad

cubana». La tesis del sincretismo admite la diferencia como grado o índice pero se resuelve en una identidad lingüística, musical, gastronómica, en asuntos propios del folklore, de la semiología cultural.

En 1957 Cintio Vitier, poeta y ensayista del grupo «Orígenes», postula una figuración de lo esencial cubano en su libro *Lo cubano en la poesía*. Son varias las razones que convierten este ensayo de Vitier en un libro singular. Este libro es la primera reflexión crítica que, desde presupuestos poéticos, se propone definir el carácter de lo nacional. A partir de la poesía Vitier interpreta la historia de la conciencia nacional, las etapas en que el *ser* de lo cubano va formándose y decantándose hasta llegar a su expresión más acabada, el espíritu. Por la naturaleza de su asunto, el libro establece una polémica implícita con las anteriores versiones de lo vernáculo. De sus premisas y conclusiones, inferimos las divergencias entre esta visión de lo cubano y las fijadas por las interpretaciones precedentes. Pero es también, el libro de Cintio Vitier un manifiesto poético generacional, un manifiesto origenista. Tanto la polémica a la que aludimos como el sentido de manifiesto generacional subyace en el método y en la concepción de *Lo cubano en la poesía* y se establece en el discurso de forma implícita.

Al cubano de Jorge Mañach le faltaba finalidad, a la visión antropológica de Fernando Ortiz, una categoría abarcadora, ideal, absoluta en la que pudiera reconocerse emocionalmente el conjunto de la nación. Ortiz caracteriza una sociedad fundada en el sincretismo de razas y de culturas, hace la lectura de lo específico, pero con ello no ofrecía patente de universalidad a lo definido, no lo sometía a la prueba de su relación con los valores occidentales, con el texto matriz de la sensibilidad judeo-cristiana. El interés fundamental de los estudios del antropólogo estaban encaminados a destacar el influjo de las culturas africanas, se interesó, fundamentalmente por las expresiones del hombre negro. La cultura cubana es una cultura mestiza, sincrética, es el resultado de un proceso de transculturación entre lo blanco hispánico y lo negro de África. Son esos dos elementos los que le dan su especificidad. [342]

Propongo interpretar este ensayo de lo cubano de Cintio Vitier, en razón de la temática que aborda y de las motivaciones que lo guían, como resumen, como culminación de un período de la sensibilidad intelectual cubana en sus trazos de lo nacional. Convengo en lo parcial de mi propuesta, y en que ésta sea aceptada dentro de los términos de la reflexión que aquí me ocupan.

Orígenes fue un movimiento poético impregnado de catolicismo. Los presupuestos y convicciones católicas sustentan gran parte de la materia y de las resoluciones poéticas en la poesía y la crítica de Vitier.

En su ensayo de lo cubano, Vitier procede a una interpretación que evita, voluntariamente, el registro psicológico y sociológico sobre el que se asienta

la indagación de Jorge Mañach, así como el concepto de cultura mestiza, sincrética, que desarrollan los estudios antropológicos de Ortiz. Sin embargo, su propia tesis es un diálogo implícito con los textos análogos que le preceden, y bastaría tener en cuenta el enfoque de su discurso, la perspectiva desde la que abre sus indagaciones de lo cubano, para suponer que tales exclusiones son sometidas a una reinterpretación. Estos paradigmas operan, en la tesis de Vitier a modo de una figura en elipsis. La divergencia respecto de esas figuras, supone una síntesis que las asimila y las atomiza, que las disuelve en una tesis superada. Su tesis de lo cubano opone a lo mestizo lo hispánico o lo cubano universal, a lo intrascendente lo trascendente.

En *Lo cubano en la poesía* son los textos poéticos los que espejean y cifran la historia espiritual de la nación. Dicha historia se concibe como una sucesión de etapas en orden ascendente. Esas etapas son cuatro: naturaleza, carácter, alma y espíritu, y a través de diversos momentos de la cronología poética, se verifica la madurez espiritual de la nación cubana. La naturaleza como argumento constituye la primera categoría dentro de las etapas que delimita el autor. Este momento equivale a la visión arcádica de los conquistadores. Ellos habían relatado de las nuevas tierras el clima, la vegetación, el paisaje, y como una parte más, a los hombres que lo habitaban, las costumbres de esos hombres. Próximo en el tiempo y en el tono a la visión arcádica de los colonizadores escribe Silvestre de Balboa en el siglo XVII, el primer poema épico de la literatura cubana, *Espejo de paciencia*. Uno de los episodios que más destaca de este poema épico es el pasaje en que el autor hace desfilar a figuras de la mitología grecolatina con frutos tropicales, centauros, náyades, ninfas y otros dioses menores llevan caimitos, piñas, guayabas y similares manjares típicos de la isla. Isla y tierra se hacen aquí sinónimos. Isla y tierra son alabadas en su fertilidad y abundancia. Se trata de ellas como prodigio y como obsequio.

En la primera aprehensión de lo cubano es la cifra de una naturaleza, de una geografía, lo que crea el relato diferenciador, y con ello cobra la isla el saldo de su singularidad. La naturaleza como argumento, primera categorización de lo cubano, es el primer eslabón de la pirámide poético-histórica que propone el libro de Cintio Vitier. La segunda es el reconocimiento, en la expresión poética, de una tipicidad, de una manera ya criolla de estar dentro de un espacio y un tiempo característicos. La poesía siboneyista del siglo XVIII cubano sirve al ensayista para ilustrar ese segundo momento.

En el ensayo de Vitier la tipicidad expresa el carácter. En el diálogo implícito que *lo cubano* de Vitier sostiene con otros textos que establecen una semiótica de lo nacional, el segundo momento estructurador de su discurso puede analogarse a la indagación hecha por Mañach desde el punto de vista de su asunto. No se trata, desde luego, que la [343] plasmación poética del

carácter en la interpretación de Vitier sea la de un cubano choteador, sino que el carácter, segunda fase o momento hacia la madurez del espíritu creador cubano, corresponde al asunto objetivado y definido en la indagación de Mañach. De la curva progresiva, ascendente, en el gran texto que establece Vitier de la historia poética-espiritual, a Jorge Mañach ha correspondido ser el lector del «carácter», de una manifestación superficial, externa. Sin embargo, una directriz central en la tesis del crítico origenista es la búsqueda de una «sustancia nacional», de un arquetipo trascendente. De forma tal que, si Mañach ha sido el lector del carácter exterior, tenemos que el lector-hacedor, Vitier, lo completa, lo supera, lo trasciende.

Seguir la interpretación de Cintio Vitier nos conduce al segundo texto con el cual establece oposiciones; las tesis de Fernando Ortiz. Éstas son el otro término del diálogo, la segunda elipsis que tensa las oposiciones subyacentes en la interpretación del crítico origenista. Si Mañach preguntó del carácter, Ortiz exploró la calidad del alma mestiza cubana, sus expresiones, sus danzas, sus ritos y dioses. Para Vitier, el alma, penúltima fase en la madurez plena de la sensibilidad nacional, queda expresada en los nombres más altos de la poesía de la isla. Se trata de la poesía escrita entre los siglos XVIII y XIX, en la que se simultanean a los acontecimientos y los sentimientos libertadores a los momentos en que se va fraguando la conciencia nacional-independentista cubana. Son los poetas románticos y los poetas modernistas quienes reflejan en sus creaciones vivencias que desbordan lo meramente accidental. Expresión de una sensibilidad capaz de hacer converger en el acto creador la experiencia individual, las circunstancias históricas y los anhelos de sesgo universal. Gran parte del tema y del sentido de esta poesía está en el anhelo, en el impulso hacia una realización de lo inexistente, de lo perdido o de lo imposible: Plácido de la Concepción, Juan Clemente Zenea, Julián del Casal.

La realización más alta de la conciencia cubana, genio de la madurez espiritual de su pueblo la expresa la obra y la vida de José Martí. Martí es el símbolo y la metáfora mayor del espíritu cubano. Ese espíritu ha ido escribiéndose en lentas y dolorosas asimilaciones, pues en la trayectoria de Cintio Vitier por lo cubano queda trazada una espiral que va desde la aprehensión inocente del paisaje hasta una concepción ética, la martiana, que es símbolo de fe en el bien, en la virtud patriótica y que, finalmente, lleva hasta el absoluto religioso de la inmolación, del sacrificio, el cumplimiento de su destino. José Martí es el poeta y el hombre pleno que hace posible el nacimiento de un símbolo verificable, pero también absoluto en el tamaño y en la naturaleza de su virtuosismo. Y aquella metáfora festiva y golosa que diera Ortiz de lo cubano, la del ajíaco, es elevada a la máxima potencia, llevada hasta el grado sumo de elaboración, cocida en el fuego sagrado del sacrificio, y tiene la calidad espiritual de una sustancia proteica, germinativa, hacedora de lo porvenir. Metáfora del alma vuelta espíritu, transcendida.

III

La interpretación de la historia de la sensibilidad cubana desarrollada por Cintio Vitier, realiza un movimiento que va de lo exterior a lo interior, de la percepción a la conciencia. En el plano físico, este movimiento supone la apertura de la isla hacia nuevos signos y valencias, y es la oposición isla-continente, ingravidez-teluricidad lo que expresa la ganancia universal del cubano. [344]

Durante las tres primeras etapas que indica (naturaleza, carácter, alma), unas causas y unos efectos se circunscriben en un ámbito en que lo insular no ha sido superado. Cuando por un acto de voluntad es posible romper esos condicionamientos causales, la expresión poética cubana alcanza trascendencia. Para que lo cubano inscriba sus signos en lo universal es preciso el vencimiento de las aguas, sobrepasar un límite, el litoral. A partir de allí, la expresión poética, como figuración más acabada de la cultura se vuelve telúrica, afirmativa en las raíces, expansiva. Esa teluricidad se confirma en la metáfora que representa lo continental, y su equivalencia cultural está cifrada en lo hispánico, en lo cubano que llega a la universalidad desde la incorporación de las culturas matrices de la que forma parte. Lo insular es el grado primero, el sustrato elemental, geográfico en la curva ascendente. La poesía, expresión del espíritu, llega a su tierra de promisión cuando encarna a esa categoría telúrica, imantada por lo continental.

Continents, espacios en que la ficción de lo progresivo propicia concurrencias, interconexiones, los flujos y espirales agrandados de la cultura. El llegar a esa espacialidad, a ese nuevo signo de lo extenso es romper la circularidad, la maldición de las islas. Se ha dicho, no sin razón, que el rasgo más definitorio del movimiento poético emprendido por Orígenes es la universalidad. No se ha destacado lo suficiente que la universalidad en Orígenes tiene, en algunos puntos, profundas conexiones con una reacción defensiva ante lo insular.

Para los descubridores la isla había significado el paraíso. En la época en que Cintio Vitier concibe su tesis de lo cubano, era difícil experimentar ningún género de calidad arcádica en Cuba. El trasfondo histórico del origenismo era el de una bancarrota política, el de una República mediatizada por la intervención creciente de Estados Unidos. El panorama político de corrupción, de frivolidad, de arribismo, fue sentido por estos poetas como un signo de cerrazón histórica en el que el único espacio de actuación y de libertad posible era el recurso de la fundación de nuevos arquetipos, de símbolos formados en la imaginación creadora, concibiendo la simultaneidad

de universos posibles. Opusieron a la República frustrada la República del pensamiento y de la palabra poética. Desalentados y utópicos, los origenistas subliman en la búsqueda de una historia secreta o de una historia proyectada en el futuro la carencia de finalidad histórica que vivía el país. La negativa a acatar el flujo de lo real histórico como sujeto de su discurso, en la interpretación de Vitier es explícita y permanente. En cierto modo, es la piedra angular de su discurso. La historia (conquista-colonización, esclavitud, república abortada) supone una sucesión de violencias, de irreconciliables, de fracasos. Entre los condicionamientos y predeterminaciones está también lo geográfico, entre los azares de los determinismos está la insularidad. Sobrepasar unos parámetros, unos determinismos, está en la intención poética interpretativa de Vitier. Por ello debe elidir, excluir esos hechos contradictorios y agónicos, los puntos irresueltos de lo histórico-social, la vivencia histórica del cubano.

El saldo de lo histórico, el relato causal de la nación no sirven a los propósitos del ensayista. Él sitúa el origen de su discurso en un punto otro, punto que no puede coincidir ni con la tierra-isla como paraíso según fue escrita por los descubridores, ni con los resabios del choteo, síntoma de una sociedad lastrada por la esclavitud, ni con la negritud, nación mestiza en la olla bullente del ajíaco, nación que no ha alcanzado todavía el cenit de su completez. La preeminencia de lo negro en la formación de la cultura cubana no merece la aprobación del ensayista. En la página 433 de su libro leemos: «Un negro cubano [345] se parece mucho más a un blanco cubano típico que a un negro de África [...]. El medio común no es el mestizaje [...] hay otro plano ni blanco ni negro ni mestizo donde el cubano verifica su cubanidad».

El ensayo de Vitier se abre desde un artículo neutro; intenta desentrañar un valor abstracto, metafísico. Le interesa *lo cubano* y su interés está en la configuración de la expresión *esencial* de la cubanidad. Esta consideración resume uno de los puntos vulnerables de su interpretación y parte de las críticas que ha despertado su tesis de lo cubano se pregunta por las exclusiones y las conclusiones a las que arriba su tesis, pues la postulación de una imagen total de lo cubano, la fijación de un espíritu esencial, no puede proceder sino por exclusiones y categorizaciones de rigidez hegelianas⁽⁵⁸⁴⁾.

Desde las primeras líneas de *Lo cubano en la poesía*, el autor nos advierte que se trata de un estudio lírico acerca de las relaciones entre la poesía y la patria. Habla, no de la literatura o de la isla, sino de esas otras dos categorías límites, la una de la expresión y la otra del ideario político. Su empeño ha tenido tanto de ambición como de riesgo, pues ambas materias permiten a dosis iguales la subjetividad y el juicio, y con demasiada frecuencia están sujetas a las razones de la emoción antes que a las de la lógica casuística.

Retomemos el itinerario metafórico de su ensayo. Si el movimiento hasta el espíritu procedía de afuera hacia adentro (de la captación de los elementos geográfico-naturales, pasando por el carácter y el alma hasta alcanzar el espíritu), en un movimiento inverso, a modo de reacción centrífuga, el espíritu requiere la expansión hacia nuevas tierras para expresarse y completarse. Llegamos al punto de culminación de la sensibilidad cubana cuando, de lo cerrado insular se da el salto hasta lo abierto continental. Lo universal cubano requiere abrirse a una espacialidad, a una teluricidad de continentes. Aire o mar, son a veces esas metáforas de lo abierto, del vencimiento del límite. La insularidad, por el contrario, supone un retorno a lo empobrecedor, un ciclo de repeticiones.

En la búsqueda de una cultura cubana universal, Vitier opone sus argumentos a las expresiones típicas, folklóricas. Dice de la poesía negrista que «nos antillaniza en el peor sentido de la palabra... lo cubano aquí pierde su individualidad, su perfil, para sumergirse en una especie de disperso pintoresquismo que lo falsea todo»⁽⁵⁸⁵⁾. Es desde luego deseable que ese pintoresquismo al que hace referencia Vitier no sea el sello que identifique a lo cubano, bastaría con que fuera apreciado como una parte importante en el conjunto de sus expresiones, pero no como virtud hegemónica y definitiva. Porque tales prejuicios, tan estafalarios y caprichosos hacen sentir a un cubano defectuoso de cubanía si éste se atreve a confesar su incapacidad para el baile o para música de ritmos sincopados.

Cabe interpretar que el rechazo del crítico a la poesía negrista es el rechazo a lo local y que lo que nos «antillaniza», nos reduce a la condición de islas productoras de estereotipos. El peligro de la «antillanización» es como una especie de imperialismo folklórico, el reverso de lo vernáculo, es lo repetitivo y circularizado hasta la caricatura.

Universalidad y trascendencia son los valores por los que se arriesgan los juicios de Vitier. Si Mañach había descrito un sujeto sin consistencia histórica, indolente, irresuelto, sin ánimo ni atisbo de metafísica, Vitier le opone una cubanía de imagen trascendente, un [346] sujeto ávido de teluricidad, impulsado por la búsqueda de regiones presentidas, soñadas. Un nuevo modelo de conquistador surge de su paisaje de lo nacional. Los modelos que ilustran la trascendencia son Julián del Casal, José Martí, José Lezama Lima. Casal, nos dice Vitier, asumió la irrealidad poética como destino, ansió «lo otro», lo que estaba más allá de lo que los sentidos ofrecían. Casal no tuvo reparos en «negar un legado insuficiente» y por ello consiguió superarlo, razona el ensayista. Y no podemos sino descubrir un elogio a la figura de Casal, en la defensa que hace el autor de sus propios procedimientos. De José Martí dice Vitier es «el primer americano hispánico de la raza», «el hombre que realiza una nueva toma de conciencia con las fuerzas originales de lo hispánico»⁽⁵⁸⁶⁾, de la poesía de Lezama Lima, que opera «una ruptura

fundamental con los determinismos histórico-dialécticos»⁽⁵⁸⁷⁾ Igual que el mérito detectado en Casal, señala Vitier de Lezama su «no continuidad con lo que le precede». Destaca también de la obra de Lezama Lima, como lo había destacado en la de José Martí: «teluricidad, americanidad e hispanidad». Elogia, sobre todo, «la vocación de futuridad, el dominio de un tiempo fabuloso, genesíaco»⁽⁵⁸⁸⁾ en la voz del poeta de *Muerte de Narciso*.

Raíz hispánica, vocación americanista, voluntad fundacional. Son éstos los rasgos de lo universal cubano. Y son Casal, Martí, Lezama, los poetas que pusieron la piedra fundacional, los que se adueñaron de otros imaginarios, del legado de otras culturas y civilizaciones.

Una cultura insular presupone una filosofía más allá de la isla. Más allá de la isla está el continente americano, y está la hispania, tierra donde fueron soñadas las épicas, los gestos y los relatos de la fundación del Nuevo Mundo.

Lo cubano en la poesía reniega de una historia para fundar otra. Los sucesos de la historia verificable no son los pilares de su relato, sino las metáforas poéticas que encierran a la vez sentido y posibilidad. En uno de los primeros libros del poeta Cintio Vitier, *Extrañeza de estar*, leemos este verso «Oh, desnacer, trabajo de mi alma»⁽⁵⁸⁹⁾. Recuerdo haber leído en una de las páginas donde Vitier evoca al grupo Orígenes, la necesidad que todos sentían «de nacer de nuevo, de renacer, más aún, de desnacer». Con frecuencia, también en sus remembranzas de la época de Orígenes, vuelve a las palabras que María Zambrano escribiera a propósito de «Diez poetas cubanos», donde Cintio Vitier antologa a los poetas de «Orígenes». Las palabras de María Zambrano pertenecen al ensayo *La Cuba secreta*, de 1939. Dice allí la escritora que sintió a Cuba como «su patria prenatal»⁽⁵⁹⁰⁾. Vitier también añoró esa imagen para sí. En *Lo cubano* añoró esa Cuba de Zambrano fuera de toda concurrencia histórica, no ya en un tiempo arcádico, pues éste es, en el fondo, un principio de lo histórico. Zambrano siente a Cuba un tiempo anterior a todo relato, anterior a todo mito. Una isla, la de Zambrano, en las grutas más lejanas de cuantas puedan imaginarse, un lugar inefable, anterior a la conciencia.

En una de las últimas páginas de *Lo cubano* dice Vitier «La cultura occidental nos soñó: ahora nosotros vemos a esa cultura como un sueño». Antes de ser historia la isla había sido un sueño. En el discurso de nuestro ensayista, la inversión o torsión del relato [347] de los orígenes las llevan a cabo unas metáforas que desdeñan la historiografía y la condición geográfica de lo insular. La universalidad es una conquista allende el litoral. Los nuevos descubridores, los poetas de Orígenes que van hacia las tierras desconocidas, los nombres de la fundación.

IV

«Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviera sólo con la mínima fuerza secreta para decidir un mito, que la introducción al estudio de las islas sirviera para integrar el mito que nos falta»⁽⁵⁹¹⁾. Éstas son palabras de un diálogo imaginario entre José Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez, en La Habana, en 1938. A la manera de los diálogos platónicos los dos poetas abordan la poesía moderna, los mitos, las islas. La voz que representa a Juan Ramón Jiménez es una estrategia de la ensayística de Lezama Lima y en realidad no se trata de un coloquio, sino de un monólogo. En el prólogo que escribiera Juan Ramón a la publicación príncipe del *Coloquio...*, dice no reconocerse en muchas de las palabras que el poeta habanero le atribuye, pero que tal es su fuerza poética y su belleza... y las acepta.

En éste, uno de los trabajos iniciales de José Lezama Lima, aparece la propuesta del poeta de crear una «teleología insular». Ir más allá de la finalidad, de los fatalismos geográficos, históricos, étnicos. Y ciertamente, casi toda su reflexión se centra en el peligro disociativo que supone la creencia en que la poesía negrista, antillanista, corresponda a la expresión insular.

La condición insular es un accidente más, y no debe derivarse de ella el supuesto de una expresión poética característica. Con extremada cautela, Lezama propone «la conformación del mito que nos falta»⁽⁵⁹²⁾, pero en verdad lo que ocupa a su reflexión es lo que él llama «el destino de lo insular en cuanto a problema dentro de la historia de la cultura y de la sensibilidad»⁽⁵⁹³⁾. No propone claramente tesis alguna sobre una cultura insular, antes bien, reflexiona sobre las imágenes en que lo insular a sido fijado, y en la mayor parte de las veces se siente en desacuerdo con ellas. Le interesa, sobre todo, el destino de universalidad al que debe tender la poesía. Lezama considera a Julián del Casal y a José Martí ejemplos supremos de poetas universales: «Lo mejor de ellos señala no está en un estímulo insular legítimo sino en el universalismo a que tiende su obra»⁽⁵⁹⁴⁾. El peligro de mitificar una literatura o cultura insular, lo ve Lezama en lo que siente como una falsedad: la expresión mestiza. El antillanismo, la llamada poesía negra, no le parecen ejemplos prometedores de universalidad. Se pregunta si la sensibilidad insular es el reverso de una expresión poética mestiza, para acto seguido responder que «La expresión mestiza es un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás» es disociativa y nos obliga a retrotraernos a las soluciones de la sangre, al feudalismo de la sensibilidad»⁽⁵⁹⁵⁾. Para el poeta habanero, [348] una expresión «mestiza» no ofrece ningún género de síntesis, no posibilita un

axioma unificador. A la sangre, Lezama opone el espíritu. Propone trabajar no desde un «material de superficie», de primeros planos, sino de aquel que sea «clareador», «ascendido a concepto o entelequia». Resolver la cuestión de una cultura insular, es plantearse la asimilación de valores universales. «La tesis de la sensibilidad insular va contra la continental y la de la expresión mestiza contra la expresión de angustias y valores universales»⁽⁵⁹⁶⁾. Señala que la definición de una «sustancia» es lo único que conseguiría «una comprobación universal».

La sensibilidad de una cultura del litoral, de las islas, es de lontananza, a juicio del poeta, y el primer aporte de la sensibilidad cubana a lo universal nace, justamente, de ese sentimiento de lontananza. Las islas, en materia de creación poética, pueden ofrecer lo que llama Lezama «la resaca», lo que las mareas se llevan del litoral. Ésta es una hermosa metáfora. Situado siempre en el reino de la sorpresa, de la posibilidad infinita, el autor sostiene que es el nacimiento de una expresión singular lo que habrá de ser la voz o la polifonía de la cultura insular. Apresurarse a ofrecer una cultura insular es zanjar la cuestión de la sensibilidad poética cubana con excesiva facilidad, con apresuramientos de premisas equivocadas. Debió sentir Lezama Lima, en 1938 que precipitarse a una imagen acabada, a un mito, el de la cultura antillana, era cuestión falsa y peligrosa. Era ese también el momento de mayor preeminencia de la poesía negrista y la idea total del ensayo puede resumirse como la negativa de aceptar esa modalidad de poesía como única característica de la expresión insular cubana. Hay en él también mucho de manifiesto poético, un manifiesto que disentía radicalmente de una teoría del antillanismo en materia de expresión poética. Su *Coloquio...* refuta un mito: el de la poesía mestiza. Propone, en cambio, el mito de la teleología, «el mito que nos falta»... Ese mito, es un relato en permanente formación, es la metáfora de la resaca y, sobre todo, consiste en unas finalidades de inesperadas resoluciones, actos que desdigan a la causalidad. Para Lezama Lima, aceptar el insularismo como condición vital y premisa creadora es someterse a las fatalidades de lo geográfico.

Lezama sostiene que lo aislado puede ser visto como cualidad, pero no lo insular o la isla. La poesía equivale a un momento de aislamiento, a una excepcionalidad o particularismo que es lo que le otorga su verdadera concepción universalista. La isla aceptada en su ensayo es el poema, que define como «expresión aislada, acabada, suficiente, única del pensamiento o el sentimiento plenos»⁽⁵⁹⁷⁾.

Cuando Fina García Marrúz evoca en 1982 la definición que hiciera Lezama de la poesía, citará, de entre tantas que diera el autor de *Paradiso* aquella de que «la poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua». No es difícil enlazar esta imagen con la de una isla. Interpreta García Marrúz: «el caracol es una forma fija, lograda, y una forma caminante,

que sugiere en su espiral truncada una ascensión en principio infinita... símbolo de la comunicación entre dos reinos, el de la ruptura de los distintos círculos por la línea errante o espiral que los atraviesa y trasciende»⁽⁵⁹⁸⁾. Años más tarde Lezama se acercará [349] otra vez a la expresión, escribió los ensayos de «La expresión americana». Habló como intérprete de un continente, del cual se sintió que era lo cubano una parte más.

La historia fue en *Lo cubano...* de Cintio Vitier convertida en trasunto poético, en el «Coloquio...» de Lezama, la condición insular es una falsía, un fatalismo que a cualquier poeta podría tocar. Cada uno a su modo llegan a desplazar a la isla y a poner en su lugar a continentes, al que prefirieron diferir los gérmenes y expresiones de plenitud. Los dos sintieron, como Virgilio Piñera, el origenista excomulgado, «la circunstancia de estar rodeado de agua por todas partes»⁽⁵⁹⁹⁾. Encuentran la isla escamoteada en lugares remotos, íntimos, precisos. Allí debió estar esa sustancia universal que les negó la circunstancia histórica y el límite del mar; en la provincia de Vitier, en el barrio de Eliseo Diego, en la infancia de García Marrúz, en las estancias submarinas de Octavio Smith, en la poesía y el poema de Lezama Lima. Allí las islas del deseo, de la añoranza, de la memoria, instantes de tierra surgidas de la fábula.

Bibliografía

LEZAMA LIMA, José, «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, compilador, prólogo y notas de Cintio Vitier, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981.

MAÑACH, Jorge, «Indagación del choteo», *Los mejores ensayistas cubanos*, La Habana, Feria del Libro cubano, 1962.

ORTIZ, Fernando, *Entre cubanos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1993.

VITIER, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras cubanas, 1970. [350] [351]

La ínsula distinta en el cosmos. Notas sobre el proyecto utópico origenista

Remedios Mataix

Universidad de Alicante

Voy a empezar con una cita de Lezama algo extensa, pero que me parece muy jugosa y muy apropiada como introducción a lo que intentaré exponer en estas notas. Pertenece a unos «Recuerdos» escritos en 1957 que descansaban en una carpeta con otros manuscritos inéditos y que la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* publicó en un número especial de 1988. Dice así:

Imaginad La Habana de 1935, henchida de politiquería y con un inútil subconsciente alborotado de pesadilla colectiva [...] La inteligencia no aspira en aquellos momentos a dominar por la saturación ejercida por sus obras, sino que grita por las esquinas de la *polis*, carece de energía para enfrentar o espumar el *demos* y saborea el perfume de la guanábana, los lentos envíos del eco del subconsciente siboney o los juegos de pelota [...] Y en medio de toda esa turbamulta, el horrible rechinar de los tarjeteros del Bajo Imperio, los tornos de la erudición apilando boñigas, el anual *fabliaux* [sic] profesoral, los infames ignorantes de muy alto rango, las sonrisillas provincianas frente a la universalidad manejadas con malévolva astucia por los agentes macabros del resentimiento vernáculo [...] Y la prensa, tronada de incultura, que en la insignificancia de a una columna nos previene: «han llegado los dos ilustres viajeros Menéndez y Pidal».

...Habían propiciado una zona pesimista, necrosada, indecisa, donde la frustración era la norma de acatamiento [...] Era el momento de descargar la polémica generacional, detener la avalancha, hacer su antología, cribar la tolvanera [...] Nuestra generación buscaba en los verídicos planteamientos estilísticos confluír hacia metas donde se clarificase nuestro destino histórico. Creíamos que cada forma alcanzada artísticamente tenía que lograr, por una nobleza más evidente, una claridad para el estado, entonces,[352] como ahora, indeciso, mediocrísimo. Queríamos un arte, no a la altura de la nación, claudicante y amorfa, sino de un Estado posible, constituido en meta, en valores de finalidad. ⁽⁶⁰⁰⁾

Durante mucho tiempo se aceptó sin cuestionarla una caracterización de la llamada Generación de *Orígenes* como distanciada, apolítica, voluntariamente aislada en su «taller renacentista» y ajena a los acontecimientos que sacuden su país durante unas décadas convulsas y decisivas para la historia de Cuba. La verdad es que el grupo, con Lezama a la cabeza, sigue conservando una imagen demasiado elitista e impermeable a su contexto, que no le corresponde, por lo menos en tan alto grado. Es cierto que sus componentes más conocidos se entregaron a la elaboración de una obra difícil, sin concesiones y cada vez más densa, tal vez como compensación frente a la oquedad ambiental (de «raimiento» y de «el extraño vacío sin fin que nos ataca», se hablaba constantemente en la revista), y también es verdad que renunciaron a cualquier activismo que no fuera el poético ahí quizá estuvo su error o por lo menos su insuficiencia, pero no dejaron de exigirle a la poesía una dimensión empapada de eticidad que se declaraba inspirada en Martí, y en esa línea su labor (a pesar de sus carencias y de su escasa resonancia) fue sin duda una de las propuestas más serias de su época.

Por otra parte, *Orígenes* evitó siempre pronunciar cualquier filiación o rechazo programáticos, y no podemos hablar tampoco de una «poética origenista» explícita que todos compartieran; sin embargo el grupo ha pasado a la posteridad como grupo y es reconocible como tal, de modo que algo los unió; según ellos, una «secreta imantación». La explicación estaría quizá en que en esa atracción magnética que ejerció Lezama sobre los demás, no se transmite, al menos de forma permanente, una influencia literaria, formal, visible; pero lo que sí tuvo un enorme poder de seducción fue su actitud: la completa entrega al ejercicio creativo y el ambicioso proyecto que condensa en él. Creo que la significación de Orígenes no puede entenderse del todo si no vemos su aventura como algo mucho menos *autista* de lo que suele pensarse, porque desde el principio sus propuestas rebasan los límites de lo estético y sustentan una actitud cultural que tuvo una gran conciencia histórica, una honda inquietud social e incluso aunque difuminada y a veces muy ingenua en su formulación una actitud políticamente comprometida. Por ejemplo: algo parecido a ese Estado ideal concebido como meta común debía ser para ellos la España republicana que representaban las ilustres figuras que habían pasado por La Habana y sufrían las consecuencias de la guerra civil: Federico García Lorca, algunos poetas del 27 (Cernuda, Altolaguirre, Guillén, Salinas) y, sobre todo, María Zambrano y Juan Ramón Jiménez, verdaderos «maestros» del grupo. Aquel magisterio tuvo mucho de poético y de filosófico, pero también de conciencia social y de compromiso ético y político por un futuro mejor, para Cuba y para España, de modo que al tomar partido a su favor y contra la dictadura de Franco a su manera, eso sí, a través del «diálogo cultural» con los exiliados, el grupo se estaba pronunciando de forma precisa a favor de los ideales democráticos que también estaban en peligro en la Isla.

Con el tiempo la postura política del grupo irá perdiendo timidez y se irá haciendo más valiente, como en las contundentes «Señales» que Lezama publicaba en *Orígenes*, denunciando la fuga de talentos, la «falta de imaginación estatal» y la «marcha hacia la desintegración» que los sucesivos gobiernos no hacían sino acelerar, o acusando a los [353] representantes oficiales de la cultura de ser «contumaces letargícos»⁽⁶⁰¹⁾. Pocos escritores adoptaron entonces una posición tan explícitamente crítica. Actitudes como ésta demostraban que la «escapada» estética de Orígenes no conducía ni mucho menos al escapismo o el conformismo político y social: aquella sentencia de Lezama que acabó siendo divisa del grupo, «Un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza»⁽⁶⁰²⁾, se llevó a la práctica, no como una fuga de la realidad, sino como un modo de compensar sus carencias y como una labor *subterránea* de oposición al orden dominante, que abanderaba en sus publicaciones la figura de Martí como «cerrado impedimento a la intrascendencia y la banalidad»⁽⁶⁰³⁾, a la espera de ese gran momento de plenitud que según ellos sería su «resurrección» como operante fuerza

histórica: «La nuestra ha de ser una solución poética a lo Martí aseguraban, no antipoética, ni preconcebida ni pseudocientífica»⁽⁶⁰⁴⁾.

Verbum fue el debut generacional en esa empresa. La revista nació en 1937 en la Universidad de La Habana, con Lezama como secretario, y la nota de presentación tenía ya ese sello regenerador inconfundible:

Quisiera *Verbum* ir con silencio y continuidad necesarias reuniendo los sumandos afirmativos para esa articulación que ya nos va siendo imprescindible [...] Estamos urgidos de una síntesis, responsable y alegre, en la que podamos penetrar asidos a la dignidad de la palabra y a las exigencias de recalcar un propio perfil y una técnica de civilidad.⁽⁶⁰⁵⁾

El texto funciona como poderoso imán, y entre los primeros «sumandos» que se unen a Lezama están el entonces seminarista Ángel Gaztelu, el crítico de arte Guy Pérez Cisneros, el pintor René Portocarrero y el poeta Gastón Baquero. Más tarde se irán incorporando los del «Grupo de la calle Neptuno» (Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Octavio Smith...), además de Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega, los músicos José Ardévol y Julián Orbón, el escultor Alfredo Lozano, o los pintores Mariano, Jorge Arche y Amelia Peláez, junto a otros muchos colaboradores, porque Orígenes fue una ínsula muy visitada. Todos ellos formarán parte o estarán cerca de ese proyecto que desde el principio puso en práctica la «dignidad» ética y estética, criticando la apatía cultural o denunciando la frustración ya casi endémica producida por gobiernos que violentaban la legitimidad cuando no legitimaban la violencia, con la misma pasión con que promovía conferencias, celebraba recitales poéticos u organizaba conciertos y exposiciones de pintura. Precisamente a [354] propósito de una de esas exposiciones, Guy Pérez Cisneros exponía en la revista los puntos principales de un programa común de «salvación nacional» por la cultura:

Primero: Derrocar todo intento artístico de tendencia política, pues en este momento toda tendencia política está forzosamente equivocada y sólo nos puede conducir a una desaparición total.

Segundo: Derrocar todo arte racista, hispano-americano o afro-cubano, que puede ser un gran obstáculo para la integración de nuestra nacionalidad.

Tercero: Derrocar todo arte servil que se ponga a disposición de esos seres rubios que nos vienen a observar detrás de espejuelos ahumados y a pasear sus autos sin fuelles, repletos de camisitas de colores [...] Tenemos que convencernos de que un país de arte exclusivamente turístico será siempre clonesco [sic], y nunca podrá aspirar a un verdadero rol histórico.

Cuarto: Alentar con celo todo lo que sea capaz de crear la sensibilidad nacional y desarrollar una cultura.

[...] El deber ahora no está en la política, está en el estudio desinteresado y rudo, en la búsqueda del centro de gravedad de nuestra civilización y nuestra economía, en el desarrollo de un orgullo patriótico sano, potente, sincero, y de una sensibilidad nacional.⁽⁶⁰⁶⁾

Este programa, aunque demasiado iconoclasta para el ideal conciliador origenista, resume bien la actitud general propia del momento en que se está gestando el grupo: tras el descrédito en que cayó la actividad política con la

frustración de la llamada Revolución del 30, se imponía ahora otra militancia apasionada, la cultural, que en ellos, ante la disyuntiva entre un arte «realista» de compromiso social y un arte «puro» más distante y abstracto, se plantea como un intento de fusión entre ética y estética. Así, se buscaba despertar esa «sensibilidad nacional», profunda y resistente ante los agentes de «desintegración» con que amenazaban aquella *república mutilada* y sus atributos más visibles: un avance imparable de la influencia norteamericana (con la complicidad de unos sucesivos gobiernos que parecían empeñados en imponerla), y su reverso: los peligros de un «nuevo provincialismo» atrincherado en lo costumbrista o lo folclórico⁽⁶⁰⁷⁾.

Pero quizá por ese espíritu antipolémico que siempre los caracterizó, y a pesar de la pasión de futuro de las exhortaciones de *Verbum*, ese mismo año se publica un texto que, según parece, tuvo mayor poder de cohesión que aquel discurso programático. Me refiero al *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*⁽⁶⁰⁸⁾, donde Lezama plantea por primera vez su propuesta de una insularidad que sintetizo bucea en los orígenes pero «no rehúye soluciones universalistas» y se basa, frente a las «tesis dissociativas», en la confluencia de dos principios salvadores: la absorción, lo que llama los «trabajos de incorporación» propios de toda «cultura de litoral», y la «resaca» como contrapunto, es decir, el aporte de la isla a las «corrientes marinas» universales. Era la versión lezamiana de las ideas de [355] Martí sobre la dialéctica entre lo cubano, lo americano y lo universal, que apareció también formulada como lema para *Espuela de plata*: «La Ínsula distinta en el cosmos, o lo que es lo mismo, la Ínsula indistinta en el cosmos»⁽⁶⁰⁹⁾.

Y esa insularidad cósmica era también el objetivo de la Teleología que por las mismas fechas Lezama proponía a un todavía desconocido Cintio Vitier en su primera carta: «...Venga a verme, pregunte por mí [...] Se siguen haciendo invisibles cosas que algún día serán la mismísima voz central que a todos nutre y que de todos es apetecida. Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor»⁽⁶¹⁰⁾. Esta propuesta me parece esencial para entender *Orígenes*, y sin duda se convirtió en una de las directrices principales del grupo, sobre todo si tenemos en cuenta que al sentido inicial de esa Teleología como propósito, se unieron después las ideas sobre «La Cuba secreta» que plasmó en la revista *María Zambrano*, ratificando las orientaciones de los origenistas y dándoles un alcance (y un prestigio) filosófico. Sobre ellas se decía allí:

La Isla dormida comienza a despertar [...] Despertar poético de su íntima substancia, de lo que ha de ser el soporte, una vez revelado, de la Historia, y que ha de acompañar al pensamiento como su interna música.⁽⁶¹¹⁾

De acuerdo con todo esto, parece claro que Lezama sedujo a quienes le seguirían, naturalmente, con su poesía y con un Sistema Poético original,

sólido, totalizador; pero en el proceso de formación del grupo, en el establecimiento de sus bases, tal vez actuó con mucha mayor fuerza de atracción el proyecto utópico que brotaba de esa poética: la fe en la cultura, en su capacidad de influencia social y la confianza en el poder de la literatura como *resistencia* para usar su término emblemático contra el estado de cosas que corroía el país, culminaban en la utopía (que él nunca llamó así) de una futura encarnación histórica de lo propuesto por la poesía. Y hay que subrayar que esta vertiente utópica de su pensamiento no es un añadido o una derivación tardía, sino algo que brota espontáneamente de una obra que rehuyó siempre cualquier intento desprovisto de esa proyección: recordemos por ejemplo que en su «Rapsodia para el mulo» Lezama colocaba frente al «descastado vidrioso» y la «oscura y estéril cabeza negadora», la terca y callada labor del mulo que logra sembrar árboles en el abismo.

Pero, como es lógico, en un grupo tan «críptico», esa utopía de la que hablo no se expuso nunca a través de una formulación acabada y directa; fue tomando forma a medida que crecía su obra, y su coherencia se revela cuando vamos enlazando piezas en apariencia inconexas, aunque en una de las «Señales» mencionadas se deslizaban algunas claves inconfundibles a propósito del célebre anatema *desintegración* que *Orígenes* lanzaba contra la República:

Ha existido siempre entre nosotros una médula muy por encima de esa desintegración. Existe entre nosotros otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una[356] manera profunda y secreta. Han sido nuestros artistas, que procuran definir, comunicar sangre, diseñar movimientos. Mientras, la otra política, la fría, la desintegrada, ha rondado con su indiferencia y su dedo soez esa labor secreta que asombra ver en pie dando pruebas incesantes de su vocación como quien se dirige a su destino con misional misterio [...] Y ese grupo de nuestros artistas, si no ha vencido, está afanoso de mostrar quien venza.⁽⁶¹²⁾

Había, por tanto, dos formas de hacer política: la inculta, soez y *desintegradora* de los gobernantes oficiales, y la otra, una política secreta, profunda, defensora de los valores de lo cubano y cultivada por los artistas, que ejercen en la amable República Lezamiana un misterioso poder redentor. Creo que este atractivo, aunque bastante cándido, planteamiento resultó decisivo en la formación del grupo, en primer lugar, porque daba forma a unas inquietudes comunes pero desdibujadas acerca del papel de la literatura y la responsabilidad social del escritor, y daba cauce a una ideología que no había encontrado acomodo en ninguna de las corrientes políticas cubanas de aquellos años, ni se reconocía con la capacidad (o el interés) para crear una nueva; por otra parte, esa construcción utópica daba más consistencia ideológica a la labor del grupo, intentando dotar de solvencia histórica una aventura que buscaba oscuramente en lo poético, en las esencias y en la vuelta a los orígenes una conquista del futuro: «los poetas de Orígenes explicó Lezama querían hacer tradición, donde no existía; querían hacer también profecía para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades [...]

No era una profecía de acentos directos que solicitaba de inmediato la calcinación de las piedras; consistía en esperar con estoica dignidad que el soplo, lo numinoso fuera algún día, por la arribada de esa poesía a la tradición, un castillo fuerte»⁽⁶¹³⁾.

Desde esa misma convicción escribió Lezama también para *Orígenes* uno de sus textos más desconcertantes: «X y XX»⁽⁶¹⁴⁾, un hermético diálogo en el que dos voces discuten de nuevo la insularidad «como interrogación para la cultura» y aclaran (?) algunos puntos que permiten entender mejor la propuesta origenista y descubrir en ella con relativa facilidad las grandes líneas de un proyecto utópico orientado por la acción-transformación artística: «Lo que en la esfera de pensamiento se llama paradoja, en lo terrestre se llama isla», se nos dice; una «navegación riesgosa» del pensamiento «ya no ve más allá del límite una oscuridad, sino que enarca su apetito donde hay un límite y coloca, más allá de lo que conoce, islas». Y entendemos que esa isla-paradoja es, más que una (u *otra*) objetivación de Utopía en territorio americano, una apuesta intelectual a favor de la poesía que puede estructurar la marcha de la historia porque ofrece principios en los que creer:

Hay que evitar una antítesis entre lo predicho y su cumplimiento [...] No es un lujo de la inteligencia zarpar unas naves para contemplar unas arenas no holladas. Que nuestra demoníaca voluntad para lo desconocido tenga el tamaño suficiente para crear la necesidad de unas islas y la fruición para llegar hasta ellas. [357]

Años después, el propio Cintio Vitier reconocía el papel fundador que tuvo esa actitud pero esbozaba una autocrítica muy interesante y señalaba la «carencia» fundamental que tuvieron aquellas propuestas: «...eliminada la *acción* (por desconfianza y desconocimiento de sus posibilidades), quedaban desconectadas historia y poesía. La primera era el sin sentido y la segunda, desde luego, el sentido, pero un sentido sólo platónica o proféticamente verificable»⁽⁶¹⁵⁾.

Pero los años finales de esta generación sin duda 1959 supuso la irrupción de otra sí observan aún tres importantes *actos*: las conferencias que bajo el título *La expresión americana* ofrece Lezama en 1957, y la aparición al año siguiente de su *Tratados en La Habana*, coincidiendo con la publicación de otro famoso ciclo de conferencias, *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier. Estos textos por sí mismos serían suficiente prueba de lo alejado que estuvo siempre el grupo de las torres de marfil y de ese «afán consciente de evasión» que la urgencia del primer entusiasmo revolucionario y seguramente también cierto *parricidio* generacional le atribuyó, en un momento en que las actitudes se clasificaban estrictamente con, contra o al margen. Para el caso que nos ocupa, basta recordar los furibundos ataques contra Lezama que publicó *Lunes de Revolución* a través de los textos de Manuel Díaz Martínez, José Baragaño, Heberto Padilla o los directores del semanario, Pablo Armando Fernández y Guillermo Cabrera Infante. Fue una avalancha un tanto

incomprensible si no pensamos en esa mecánica generacional, o quizá en que se pudo equivocar los términos y aquel «pecado original» de los intelectuales cubanos del que habló Ernesto Che Guevara (mantenerse de espaldas a la lucha revolucionaria) se confundió por algunos con un presunto pecado *origenista*... En fin, han pasado muchos años desde aquel 59 y el tiempo y la distancia ofrecen una perspectiva privilegiada desde la que el proyecto de Lezama y su grupo aparece más rico, más flexible y creo que incluso más *político* y más a tono con el primer impulso revolucionario de lo que se pensó entonces y a veces se sigue pensando desde fuera de aquella ínsula origenista: en un ambiente casi siempre sordo y a veces hasta sórdido, *Orígenes* supo atesorar y mantener vivos ciertos valores de identidad, no exclusivamente culturales, que estaban en peligro en la Cuba de entonces por amenazas no sólo internas. Y supo hacerlo además sin practicar ningún insularismo fanático, porque la suya era una cubanidad cósmica que quiso cultivarse cuidadosamente como paradoja única, algo a la vez terrestre, marino y celeste, como ese «fruto» que «se forma en una naturaleza pero participa de la dilatación de las plantas, de la sucesión del oleaje, de la respiración de los astros», que la tozudez lezamiana volvió a defender en un texto titulado «Corona de las frutas», publicado en 1959 en *Lunes de Revolución*, como única y sorprendente respuesta a todo el discurso dirigido contra su obra en los meses anteriores desde esas mismas páginas⁽⁶¹⁶⁾.

La crítica y *frutal* autodefensa de Lezama parecía esquivar con olímpica indiferencia la debatida cuestión sobre el compromiso del escritor, parecía ratificar esa oposición radical entre acción y evasión que establecieron ruidosamente algunos de sus detractores, y parecía dar la razón a quienes retrataban a un Lezama impasible y absorto en sus *Aventuras [358] Sigilosas*. Pero no: algo de altivo cansancio había quizá, pero «Corona de las frutas» era en realidad una toma de postura que de manera oblicua, muy lezamianamente, eso sí rechazaba toda polémica estéril, defendía las posibilidades de la acción *mental*, reafirmaba las promesas que la poesía puede hacer a la historia, y repetía una vez más que la apertura al cosmos de aquella ínsula origenista no anuló nunca su compromiso intelectual con lo inmediato; al contrario: lo enriqueció.

Creo que lo que hoy conocemos como Generación de *Orígenes* dio con la elección de ese título más de una señal que los definía: búsqueda de las raíces, de lo esencial, de lo original, sí, pero también principio, fundamento, fase inicial. Naturalmente, la hermosa utopía que elaboraron y defendieron con fervor misional, empeñada en destilar una sublime suprahistoria y con el candoroso afán de dar solución poética a problemas reales que muy poco tenían que ver con la lírica, proponía una fórmula irrealizable de «salvación nacional». Pero a medida que se profundiza en él, el proyecto de *Orígenes* va revelando su coherencia y su consistencia como propuesta «regeneracionista» de raíz martiana; y también va haciéndose más evidente que sus enemigos

fueron idénticos a los de quienes confiaron en una revolución para ofrecerle a Cuba la posibilidad de un futuro autónomo y mejor. [359]

△▽

Islas a la deriva, identidades flotantes: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi

Sonia Mattalía

Universitat de València

La literatura delira: la escritura como devenir

«Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera», decía Proust. Apunta Deleuze en relación a esta afirmación: «El escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar»⁽⁶¹⁷⁾. Justamente es sobre este delirio de la lengua en la literatura en el que deseo concentrarme, delirio que implica dos aspectos del tema que nos convoca aquí.

Por una parte la noción de «isla», esa porción de tierra, rodeada de agua, que desde la Ítaca mítica se ha configurado en la literatura occidental como lugar de partida y de regreso, de concentración y de exilio, de tal manera que, aún hoy, en esta nuestra «incondición transmoderna» que ha diluido las fijaciones identitarias, ha difuminado los límites culturales y lingüísticos y las afirmaciones englobadoras; aún hoy, decía, desea uno 'perderse en una isla', llevarse un libro a 'una isla desierta' e incluso hasta «comprarse una isla».

Por otra, la noción de 'deriva': deriva del lenguaje, deriva del sentido, imperio de la fuga, esa manera de construir las creencias que ha dado lugar a una «nomadización del pensamiento, que se ha vuelto distribucional y sectario, renegando las consideraciones de la grupalidad como todo, se ha vuelto fraccionario [...] que intenta derogar la sede, destituir el imperio de la razón analítica o dialéctica, privilegiando el bias, el sesgo, el contorno y el desequilibrio...»⁽⁶¹⁸⁾ y que en los libros actuales «más hermosos», para retener [360] el apasionado epíteto proustiano, encuentra en la escritura literaria una especial manera de construirse como devenir.

Creo, que si hay algo que describe la intensidad de las escrituras hermosas más actuales, es esta conciencia de la deriva, de lo inacabado, que señala un proceso siempre en curso, y de una escritura, entonces, que apunta no a un 'hacer', no a una 'obra', sino a un devenir: «Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis) sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad»⁽⁶¹⁹⁾: el devenir anuncia el surgimiento del artículo indefinido 'un', 'una'. De un 'entre'.

La isla y la deriva

La nave de los locos, novela publicada por Cristina Peri Rossi en 1984, juega con la partición y el devenir. Expongo este juego en diferentes niveles.

Primero: La partición del texto

La novela construye la 'aventura': lo que adviene, la historia, el relato y su otro: la 'alegoría', lo que simboliza, lo que está, la descripción, la interpretación, la exégesis. Por ello se escinde en dos: el viaje, móvil, temporal; y el tapiz: fijo, espacial.

La 'aventura' de Equis, su protagonista y conductor, encadena la historia del exilio como un periplo heroico clásico, retoma las pruebas iniciáticas, los pasos del viaje odiseico. Equis, moderno Ulises o sea Nadie es lanzado a la mar, a su condición de desterrado. Pero, la conclusión del deambular de Equis no conduce a un retorno al lugar de partida, sino la adquisición de una sabiduría que se produce por una deriva a través de diversos significantes que la novela condensa en su comienzo: extranjero, exiliado, extrañado, desentrañado, vuelto a parir. A diferencia de la culminación heroica del retorno del Odiseo clásico, el aprendizaje de este Equis transmoderno se hace indefinido, implica un nuevo nacimiento que anuncia, en su final, un reinicio del periplo de un héroe transformado, que ha develado el enigma de su identidad anterior. Identidad que cae como un desecho, como una cáscara, en un héroe que deviene otra cosa lo que cae es la virilidad, y el juego recomienza invertido: vuelto a parir, desentrañado, extrañado, exiliado, extranjero.

La 'alegoría': la descripción minuciosa del medieval Tapiz de la Creación, ubicado en la Catedral de Girona, del que, en nota al pie, se dice que impresionó a Equis por su austeridad armoniosa y al que «contempló como una vieja leyenda cuyo ritmo nos fascina, pero que no provoca nostalgia», hace de contrapunto a la deriva del viaje. Nos remite a un mundo «perfectamente concéntrico y ordenado»; pero que, despedazada su

descripción en fragmentos que enmarcan cada período de un periplo heroico también fragmentado, señala pero no acota, no limita la deriva, no la coagula como en la «alegoría» clásica en un mundo simbólico acabado y fijo, sino que anuncia su propia deriva. La novela acaba mostrando lo que le falta al tapiz: «Faltan enero, noviembre, diciembre y, por lo menos, dos ríos del Paraíso».

Además, esta partición del texto se postula en una división de los cuerpos que se juega tanto en la aventura como en la alegoría: la clasificación de los cuerpos animados [361] e inanimados, la de los sexos femenino, masculino, en las que no me detengo, que se produce tanto en el tiempo del relato como en la distribución espacial del tapiz, encuentra su realización contrapuntística en la partición de los cuerpos materiales de la letra: la letra marcada, la cursiva, ese cuerpo íntimo de la palabra proferida, del pensamiento, de la cita, de la Escritura, del Libro es el cuerpo de letra con que se expone el método alegórico, en el cual se remite a una simbolización estable; mientras que la 'aventura', la historia, el relato, presenta el cuerpo 'normal' de letra presuponiendo una 'naturalización' de la deriva.

Segundo: La partición de la 'aventura': el viaje y la detención

[...] en otro segmento del círculo que rodea al Pantocrátor ordenando a la luz que exista, se encuentra representado un ángel, con sendas alas sobre los hombros, largos vestidos y una mano sobre el pecho. El ángel levita sobre un campo verde de juncos y bambúes florecidos. [...] El ángel representado en ese segmento del tapiz es el ángel de las tinieblas. En la mano izquierda sostiene una antorcha. Inscrita sobre el fondo ocre del tejido (descolorido por el tiempo), se lee una frase: *Tenebre erant super faciem abissi*: Las tinieblas cubrían la superficie del abismo.

Al lado del Ángel de la Luz que peregrina, en el segmento a la derecha que corresponde simétricamente con el que se ha descrito antes, también hay un círculo; en su interior, está representada la cabeza de un hombre que termina en llamas, y la palabra Sol; al lado, en otro círculo pequeño, la cabeza de una mujer, en cuya parte superior se apoya el cuadrante de la luna, palabra que acompaña a la imagen [...] Entre las estrellas se lee, abreviada, la palabra *firmamentum*⁽⁶²⁰⁾.

Estos dos fragmentos corresponden a las dos descripciones del tapiz de la Creación, que sirven de marco, en la novela, a la detención del viaje de Equis, el peregrino, en una isla. No voy a explayarme en las etapas del viaje de Equis, sino en esta detención.

La detención del deambular de Equis por ciudades, continentes, mares, se ubica en el centro estructural y físico de la novela: Centro estructural porque divide al viaje en dos y porque esta detención en la isla le abre a Equis su deriva futura. La detención de la 'aventura', del peregrinar, del viaje mítico y heroico, permite abrir el devenir del héroe hacia 'otra cosa'. Podríamos decir su deriva desde 'el' Hombre a 'un' hombre, si no fuera porque el trayecto posterior de Equis conduce a un más allá incluso del indefinido: a un hombre

no todo, es decir a una mujer, a un hombre que se transforma en el pasado de sí mismo.

La centralidad física: estos capítulos llegada y partida de la isla no sólo se encuentran en el centro de la novela, sino que se plantean como lo 'otro' de la novela. La isla, colocada en un lugar central del libro, es un lugar ex-céntrico del peregrinar; sólo por haber pasado por ella Equis y con él su pueblo, ya veremos puede partir hacia «el ombligo del mundo», la ciudad, y ser un «vuelto a parir». [362]

Tercero: el delirio de la escritura

Centralidad del delirio de la escritura: es en la Isla donde el lenguaje de *La Nave de los locos* fabula sobre sí mismo, fabula sobre una lengua transnacional y translingüística. En su arribo a la Isla, Equis convoca su origen literario: cuna de un místico especial, antiguo cortesano disoluto, «teólogo y sabio destilador de cognac que alababa a Dios en distintos idiomas», que al tiempo que funda una lengua literaria escribe y se comunica en diversos idiomas, estudia su flora, escribe un *Ars navegandi* y una teoría de las mareas, Raimundo Lulio, como Borges gustaba nominarlo, en cuyo honor Equis se bebe un cognac doble, bajo una mítica parra mediterránea.

Es en esta detención en la Isla, donde Equis se encuentra con dos mujeres una vieja y otra joven que poseen el 'don de lenguas'. Ángel viejo y regordete la primera, una extranjera con la que Equis entabla un diálogo amoroso más allá de la lengua propia «iban caminando despacio, como un hijo solícito que acompaña a la madre anciana; como un huérfano que ama a la madre; cada uno hablaba en su lengua, pero de vez en cuando la vieja dama hacía un gesto, para que Equis observara el tronco ancho y retorcido de un algarrobo, o mirara un olivo centenario, o contemplara el vuelo de un halcón».

Diálogo translingüístico entre un cuerpo exiguo el de Equis y un cuerpo excesivo que se abre como una gruta a las asociaciones mitológicas. Una mujer que deriva, que deviene otra cosa: «Espléndida en su gordura, sin ropas, las piernas muy juntas [...] imberbe, con los pocos pelos claros del pubis casi imperceptibles; con delgadas venas azules y pequeños pezones malvas desproporcionados para su figura, Equis la contempló como a una de esas maravillosas criaturas mutantes, como a los seres imaginarios que aparecen en los sueños y en las láminas», es la entrada al mundo de la Isla.

La otra mujer, una joven en el «esplendor de la edad», «un animal espléndido», «una nereida», de lengua afilada y extremo realismo, interrogadora «del origen de las lenguas». Una mujer definida como la que «Está antes de la contaminación [...] antes de los choques en alta mar de grandes petroleros; antes del plástico, la ortopedia, la gasolina y los yates.

Antes de la loción bronceadora, los tratamientos para rejuvenecer el cuerpo y de la marihuana en los quioscos. Como un pensamiento exonerado de su circunstancia», y que lo conduce a las entrañas de la Isla; a una gruta, profunda, «una garganta excavada en la roca», en la cual accede a la Historia de la Isla isla defendida y salvada por las mujeres en el siglo XVI.

Esta mujer será la introductora de Equis en Pueblo de Dios; un pequeño pueblo blanco y mariner, bañado por la transparencia azul de la luz mediterránea. Es allí donde Equis puede fabular una comunidad: un Pueblo construido sobre las diferencias, compuesto por extranjeros, recluidos y nostálgicos de utopías. Morris, coleccionista de mapas en los que marca, en sus tierras, en sus costas, el avance de la violencia y de la muerte. Gordon, el astronauta, que ha escuchado «el silencio de las esferas» de Pascal, el primer hombre que pisó la Luna, su Paraíso perdido y su lejana interlocutora nocturna.

Equis recupera en Pueblo de Dios su salud; construye su salud en la deriva fabuladora de las lenguas, los cuerpos, los extranjeros, los otros.

Y eso es lo que hace la escritura en los libros hermosos: hace delirar la lengua, justamente, porque construye una salud: «La salud como literatura, como escritura consiste en inventar un pueblo que falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo. [363] No escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o en el destino de un pueblo venidero sepultado por sus traiciones y renunciaciones [...] Pero todo delirio es histórico y afecta a la historia universal. La literatura vive su delirio entre dos polos: es enfermedad cuando erige una raza pura y dominante; pero es salud cuando invoca a esa raza bastarda, que se agita y que resiste a todo lo que la aplasta y se revela en la literatura como proceso»⁽⁶²¹⁾. Cuando señala este devenir del Tapiz de la Creación entre el Ángel de las Tinieblas y el Ángel de la Luz, que citamos al principio; cuando construye un pueblo menor; cuando elabora la lengua de un pueblo menor, en la cual bastardo, inferior, extranjero, no designa un estado familiar, «sino la deriva de las razas; cuando la literatura se presenta como la enunciación colectiva de un pueblo menor».

Es en la isla, en ese trozo de precaria tierra flotante, asediada por el movimiento perpetuo, donde es posible intuir que las identidades, los límites, las fronteras, las lenguas, son enfermas cuando se empeñan en construirse como fijaciones. Sólo en la isla es posible abrirse a la deriva, a lo indeterminado, al delirio del devenir como salud. [364] [365]

Infierno contra Paraíso: la ínsula poética de Virgilio Piñera

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid

Disidente, heterodoxo o maldito, Virgilio Piñera ha visto a menudo su verso proscrito de las cartografías literarias al uso, ajenas a su diferencia, inclasificable y altiva en el aislamiento de su reino interior, donde, como lo viera un compañero de viaje, Lezama Lima, «los ángeles pactan con los demonios, / buscando el gran ojo primigenio» (1992: 356). En la paradoja de esa marginalidad comprometida, el universo poético de Piñera, como su dramaturgia y narrativa, toma posiciones de primera línea en la batalla contra los grandes peligros de la condición humana y la angustia omnívora que la signa. Los mecanismos del absurdo, el humor negro o la crueldad se conjugan con otras estrategias para configurar los personales códigos que vertebran su escritura, donde la poesía es tan sólo uno de los rostros de una totalidad indivisible, impulsada por la permanente *meditatio mortis* que la define.

De la estirpe de los poetas visionarios y heredero de la pulsión surrealizante, ya en 1943 ofrecía con *La isla en peso* las claves centrales de su futura andadura, con un paisaje de escombros que retrataba el infierno terrestre de su entorno inmediato. Negador y conjeturante, inquisidor y crítico feroz, interpreta constantes anátesis que lo arrastran por los recovecos del tiempo y del espacio, con la conciencia alerta y sin claudicaciones. En esa vigilia militante, las imágenes deshilvanadas hablan del espacio habanero como un inmenso sepulcro sembrado de trampas, trasunto de la isla en que se sustenta: recinto carcelario o inmenso manicomio, condena a muerte del espíritu ahogado por el agua que lo asedia como un cáncer. Esa acechanza polimorfa nombra lo contaminado o lo podrido: es la lluvia, que sin piedad erosiona las horas en visiones sómnicas, y sobre todo es el mar, alambrada del reo y tributario de ahogados, verdugo o emisario de la muerte, que como un dios antiguo precisa ofrendas de sangre: corazones de amantes o de naufragos. Y entretanto se alzan en la selva las músicas ancestrales de la noche antillana, ya a salvo del conquistador vencido tras una larga permanencia, y hay rituales que sacrifican sangre [366] de animales y tiñen de rojo ese mar de pesadilla. Una letanía monocorde -«la isla rodeada de agua por todas partes»- con su tono de miserere va materializando la amenaza enemiga, ese *memento morí* que silabea su rumor inmortal; mientras, «el paraíso y el infierno estallan y sólo queda la tierra: *ficus* religiosa, *ficus* nítida, *ficus suffocans*» (1995: 55)⁽⁶²²⁾. Sin embargo, ese contexto de opresión y miseria ha de ceder el paso

finalmente a la luz para un pueblo que, como un niño, anhela la conquista de su propio sueño.

Las mismas aguas de muerte se hacen después escenario de muchas otras travesías poéticas, donde la isla es barco varado y el poeta, de la estirpe de Sísifo, intenta penosamente «la maroma / de la libertad levando el ancla» (1995: 60), en un clima de asfixia que se declara bajo el signo de la *Residencia en la tierra* nerudiana, de mención inexcusable junto con *Las flores del mal* de Baudelaire y *Hojas de hierba* de Whitman, los tres poemarios que el poeta instalara en la cima de su panteón personal y con los que establece un diálogo fecundo en toda su singladura. Neruda, al que en sus ensayos nombra como primer poeta de América, late en paisajes interiores anegados por el Tiempo que desde el fondo del océano aguarda, y que como «El enemigo» de Baudelaire se alimenta de la sangre de sus víctimas. No es vana la referencia: ambos poetas latinoamericanos tradujeron los textos de Baudelaire, de un modo sistemático y total en el caso de Piñera, quien obsequió a Lezama, tras su reconciliación, con ese objeto preciado que hasta la fecha permanece inédito⁽⁶²³⁾. Y precisamente a ese artífice del movimiento origenista le dedica, en los setenta, poemas que vuelven a señalar las alambradas de la isla, con un recuento agridulce de las pequeñas conquistas pero también del desaliento que sucede a cada fracaso:

Hemos vivido en una isla,
quizá no como quisimos,
pero como pudimos
[...] Alzamos diques
contra la idolatría y lo crepuscular.
[...] Ahora, callados por un rato,
oímos ciudades deshechas en polvo,
arder en pavesas insignes manuscritos,
y el lento, cotidiano gotear del odio (1995: 104). [367]

En la misma *ética de la lucidez* que Camus viera para Kafka (1996: 180), protagonista frecuente de su verso y de su prosa, Piñera insiste en su posición solitaria de francotirador que no cesa en el empeño de hallar un camino de futuro, para el hombre, para el arte o para su pueblo. De ahí una pasión crítica que revisa sin descanso la tradición propia y las ajenas, y que considera como maldición antigua de la poesía cubana -y americana en general- el deslumbramiento por los modelos europeos, que inhiben o esterilizan el impulso propio. Las conclusiones son desalentadoras: «poseíamos el rayo; y no sabiendo cómo lanzarlo, lo gastábamos en fuegos de artificio» (1995: 173). De ahí la generalizada producción de una literatura libresca y artificiosa, que se complace y limita en su propia imagen: «El escritor americano se liga con metafísicas librescas, demonologías caldeas, *ziggurats* laberínticos, desesperaciones leídas y tragedias leídas, con asesinatos leídos, y la vista de la

rica realidad que pasa ante nuestros ojos de hombre amarrado, nos provoca enormes, infinitas segregaciones de esa nueva sustancia que se llama en la literatura americana 'tantalismo'» (1995: 176). En sus análisis de la obra de Avellaneda insiste en esas convicciones, centrado en la imagen dilecta de la ínsula-prisión, eterno infierno que sueña con su paraíso: «La geografía del poeta es ser isla rodeada de palabras por todas partes; una isla donde tocan numerosos barcos lastrados de influjos, después dispersados por la furiosa resaca de sus costas. Pero conviene añadir que no siempre tales influjos son conjurados; a veces las defensas del poeta desmayan, con resultados metamórficos de isla en informe atolón coralino o alargada península que conduzca a fáciles soluciones o viciosas alianzas» (1995: 148). La incisiva ironía de Piñera lanza sus dardos contra las tentaciones plagarias e imitativas que sólo son cauce de una alienación creciente, y reivindica en su caso una americanidad que no sea ajena a lo universal, al tiempo que se califica con humor como existencialista y absurdo pero a la cubana (Piñera, 1960: 15).

En un gesto definible desde esos mismos ensayos como «Terribilia meditant», reitera una y otra vez la invitación al viaje de anábasis, de búsqueda espiritual, y es esa condición la que lo acerca al talante barroco, no como escuela sino como visión de mundo afín a su esencia de poeta de la muerte. Ya José Bianco se encargó de justificar el barroquismo de su estilo despojado y coloquial, y lo hizo a partir de las palabras de Borges, para quien «el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura», en una tarea intelectual que como tal ha de estar indefectiblemente ligada al humor⁽⁶²⁴⁾.

En efecto, Piñera halla uno de los ejes centrales de su ser poético en el humorismo ácido que burla las miserias y contempla de frente a la muerte, visionada una y otra vez para conjurarla. La narratividad fantástica de su verso la representa con insistencia en un guiñol tragicómico, como en las «Sombras chinescas», que insisten en ese concepto tan [368] barroco de la vida como vana representación, y cuyos personajes -marionetas activadas por un hado impío-, se descubren de pronto en el reino del trasmundo; o como en el poema «Las siete en punto», cuyo protagonista se prepara para la cita postrera, se acicala y medita sereno en una espera inquietante sembrada de recuerdos, mientras cumple con sus tareas cotidianas:

Ahora el desodorante,
pero antes mira la hora en el reloj.
Tenla presente en medio de tu infierno,
hacia el último norte ella es tu brújula:
Muertenorte que mata los relojes (1969: 143).

En esas coordenadas, el amor se ha de delatar siempre como un imposible, fantasma de los sentidos que tan sólo se puede visitar con la imaginación

poética -como en el poema «La sustitución»-, o en la carcajada estridente, como en la solicitud de canonización de Rosa Cagí, mártir de amor amargo y «muerta en vida» que se ofrece como santa laica en los altares del horror. Los procesos de des-realización se hallan también en la dinámica barroca y su distorsión creadora, que exaspera los límites de las visiones hasta tocar el abismo de lo hueco, del vacío final que se vislumbra en los últimos poemas:

...mientras embellezco al prójimo
me voy afeando hasta adquirir la máscara grotesca
de quien existe a medias, sufre en el cepo de sus días
imaginarios, y la máscara corroe su cara verdadera
[...] Entretanto los frutos del paraíso terrenal
se alejaban de ti en una barca negra
construida con palabras herméticas,
tan indescifrables como tú mismo (1995: 127).

Pero los mecanismos de defensa de Piñera hallan armas poderosas contra tantos asedios en la subversión irreverente y una sana insolencia, en el humor y el juego que lo instalan en el territorio de la antipoesía, a la que define en prosas de 1968 como «una toma de posición -y de oposición- frente a esa otra poesía» que enmascara los problemas a fuerza de retórica: «En vez de revelación por la imagen (praxis teológica), revolución por la palabra misma (praxis existencial): esto viví, esto contaré. No hay otra alternativa, y el poeta que «maquille» su existencia será arrojado del templo por sus propios colegas y por sus lectores» (1995: 293). Esa certeza se materializa en numerosas formulaciones, como «Alocución contra los necrófilos», que, fiel a las leyes establecidas por Artaud para el teatro, quiere crear dobles del mal para su ritual de exorcismo. Es así como disuelve el espectro de la muerte ya desde el comienzo, y con sorna y desenfado la convierte en figura de un decorado ridículo, mientras las palabras malsonantes y el tono jocoso la despojan de su aura de misterio, y contra el culto de los muertos se propone el culto a la vida: [369]

De modo que en vista de la muerte,
de la muerte natural por supuesto,
mucha naturalidad, tanta
que hasta el muerto se vuelva natural,
tan natural que se entierre o se queme
sin derramar una lágrima.
Tenemos que reservarlas
para cuando nos duelan las muelas (1995: 107).

En esos parámetros se explica otro de los grandes signos definitorios de esta poética: la frialdad, que ya habita títulos tempranos, como los *Cuentos fríos* (1956) o el drama *Aire frío* (1960). En el prólogo al primero se apunta la dirección de las intenciones: «El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos,

que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo ha creado» (Piñera, 1956: 7). En cuanto al segundo, nombra precisamente una ausencia necesaria en el insoportable calor habanero, trasunto de la opresión que ahoga y apenas se nombra. Por otra parte, esos infiernos glaciales no pueden dejar de evocar la propuesta de Dante, que en el noveno círculo de su infierno somete a los torturados a un frío letal, y compone con las visiones del Bosco la imaginería del infierno de Piñera, tal y como se percibe en el poema de 1965 «El jardín», descenso al Averno en una fantasía delirante y carnavalesca.

Ese clima glacial quiere cauterizar el desasosiego con una imposible distancia, en una disciplina que el autor extrae de un modelo muy caro: «Todo el mundo reconoce que uno de los pilares esenciales del arte de Kafka es su lúcido olvido del individuo (aisladamente considerado) y su énfasis absoluto en lo objetivo del mundo» (1995: 230). En la misma clave del autor checo, el verso de Piñera delata el absurdo de la gran ciudad, invadida de túneles y corredores, de muros y de nichos, trasunto de un clima asfixiante que se esconde tras la gélida fraseología de la legalidad oficial. Ya tempranamente, en el poema «Treno por la muerte del príncipe Fuminaro Konoye», reiteraba en clave paródica su célebre proceso: allí un tribunal norteamericano juzga a un príncipe nipón contra un coro de risas histriónicas; como telón de fondo, visiones de metralla y azufre que nombran a Hiroshima y a Nagasaki «absurda y atomizada». El derrumbe del escenario teatral se invierte en ascenso espiritual hacia un cosmos vacío que no tiene lugar para el dolor:

Ellos ganan la guerra y los japoneses desploman su teatro
lo desploman alzándolo hacia las nubes,
una interpretación muy asiática de la bomba atómica
mirada por el ojo supremo del arte (1969: 90).

Pero la ironía de Piñera, iconoclasta y subversiva, no limita su objeto a los demonios personales del ser-para-la-muerte ni a la vigilancia siniestra del poder arbitrario. El propio lenguaje ha de pagar su tributo, y el poeta se ensaña contra la falsía de la retórica, a la que nombrará en sus prosas como «bestia negra» de la antipoesía, y contra la cual se instala en una permanente acción de sabotaje. La defensa de la naturalidad es caballo de batalla constante, y esa inquietud jalona todo su itinerario de reflexiones metaliterarias. [370] Al arte entendido como letra de cambio del mundo burgués, que lo fagocita hasta integrarlo en su sistema, opone Piñera la necesidad de lo auténtico, que toque la conciencia del siglo y se libere de disfraces y efectismos: «el arte sólo es tal en cuanto refleja nuestro paso por la tierra» (1995: 138). Al tiempo, alerta de los peligros del arte como farsa y la mimesis de escuela, porque «el demonio de la imitación se hace pagar con el alma del que imita», y «consecuencia natural de esta postura es el desdén y horror que experimentan estos súbditos

por todo lo que, en materia de arte, se presenta como extra-artístico» (1995: 138-139). Frente a la literatura de receta, Piñera defiende una escritura orgánica, espejo fidedigno del alma del creador, de una intensidad que excluya la ostentación y que además no esconda sus fisuras.

Su lenguaje desnudo no ha de ser incompatible con el ansia de renovación, y de ahí sus propuestas heterodoxas para la desfosilización del lenguaje, que defiende por igual en prosa y poesía. Lo testimonia especialmente su ensayo «Contra y por la palabra» (1969), donde el experimentalismo que se preconiza alcanza a la misma reflexión teórica, curiosa propuesta en un género que no parece muy propenso a ese juego. La tesis es clara: las palabras tienen una vida y también una muerte, y a las palabras muertas corresponden pensamientos muertos que generan, en un círculo vicioso, un lenguaje muerto. La solución que se ofrece es radical:

Mitridates, rey del Ponto, logró inmunizarse contra el veneno, recurriendo al propio envenenamiento paulatino. Tal técnica heroica es conocida por mitridatismo. En el caso que nos ocupa, mitridaticemos el babelismo reinante recurriendo al propio babelismo. ¿Y cómo? Pues instaurando un nuevo lenguaje, que desprovisto de todo sentido lógico conocido, adquirirá uno con el uso. Con tal disposición, las palabras muertas irán para siempre a sus tumbas, y las nuevas abrirán a la mente humana insospechadas posibilidades de expresión (1995: 268).

El correlato práctico de esas meditaciones puede hallarse en poemas vertebrados sobre la deconstrucción, el juego o la jitanjáfora, como «Decoditos en el tepuén», «Si muero en la carretera», «Papreporenmedeloquecanunca», «Solo de piano», «Lady dadiva» o «Un flechapasandogato». Asimismo, en la misma línea se sitúa la pieza teatral *Ejercicio de estilo* (1969), escrita en el marco del espectáculo *Juego para actores*, que incluye textos de Martí y el capítulo 68 de *Rayuela*, de Julio Cortázar. El norte perseguido es una desautomatización del lenguaje que al tiempo venza a la alienación, tal como ya lo propusiera Artaud: «una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos» (1995: 105). De este modo, el quebrantamiento del lenguaje lo ha de ser también de la condena terrestre o del drama de la incomunicación. La poesía, ahora carnaval de la muerte, conjura así los paisajes baldíos de esa isla-infierno que identifica la escritura de Piñera, «lugar de demonios y de ángeles», tal y como lo nombra en su poema «Testamento». Y así se presenta en uno de sus poemas finales, «Isla» (1979), que presenta, con inquietantes adelantamientos de la muerte propia, una metamorfosis mágica que en comunión panteísta lo sumerja en la eternidad del mar:

Aunque estoy a punto de renacer,
no lo proclamaré a los cuatro vientos [371]
[...] Se me ha anunciado que mañana,
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,

isla como suelen ser las islas.
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,
y poco a poco, igual que un andante chopiniano,
empezarán a salirme árboles en los brazos,
rosas en los ojos y arena en el pecho.
En la boca las palabras morirán
para que el viento a su deseo pueda ulular.
Después, tendido como suelen hacer las islas,
miraré fijamente al horizonte,
veré salir el sol, la luna,
y lejos ya de la inquietud,
diré muy bajito:
¿así que era verdad? (1995: 131).

Referencias Bibliográficas

- ARRUFAT, Antón, «Prólogo» a Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, México, CNCA, 1995.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, EDHASA, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles, *Obra poética completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1977.
- BIANCO, José, «Piñera, narrador», *Virgilio Piñera y su obra*, Bogotá, Norma, 1994.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1996.
- LEZAMA LIMA, José, «Virgilio Piñera cumple 60 años», *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PIÑERA, Virgilio, *Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956.
- , *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960.
- , *La vida entera*, La Habana, UNEAC, 1969.
- , *Una broma colosal*, La Habana, Unión, 1988.
- , *Teatro inconcluso*, La Habana, Unión, 1990.
- , *Muecas para escribientes*, Madrid, Alfaguara, 1990b.
- , *Teatro inédito*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

—, *Poesía y crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (ed. de Antón Arrufat).

△

Desde la isla al cosmos: la función del pensamiento mítico-mágico en las sociedades primitivas

Gracia M^a Morales Ortiz

Universidad de Granada

Introducción: una revisión al concepto de «lo primitivo»

Hemos considerado necesario comenzar esta comunicación tratando de hacer un acercamiento a la noción de «lo primitivo», para expresar nuestras dudas con respecto a la adecuación de este término, tan utilizado por la antropología europea tradicional. Al acercarnos a los estudios de investigadores tan importantes como Jensen, Malinowski, Lévi-Strauss, Cassirer, etc., comprobamos que todos ellos aplican ese adjetivo a determinadas civilizaciones, cuya característica general es el no poseer un conocimiento de la realidad basado en la ciencia, sino en el mito y la magia. El denominarlas como «primitivas» surge de una concepción organicista de la sociedad y de la historia, que considera que la evolución hacia estados superiores se produce siempre en línea recta, mediante un «progreso» unidireccional. Ahora bien, estas ideas demuestran una comprensión muy pobre de tales poblaciones, pues no las está tratando por sí mismas, sino por comparación con el espacio europeo. Es decir, el teórico acostumbra a no despojarse de sus propios registros culturales al acercarse a estas comunidades y por ello siempre las define por los factores de diferenciación que encuentra. La existencia de esa mentalidad no científica, representa para él la presencia de «lo otro», el espacio no cubierto por las formas de vida modernas. Y, aunque está claro que ningún investigador puede escapar totalmente de la influencia de la sociedad en donde vive, el tenerla siempre como punto absoluto de referencia a la hora de identificar algo que está fuera de ella, le lleva en más de una ocasión a errores interpretativos. Nos estamos refiriendo principalmente a la serie de dicotomías que suelen establecerse para delimitar los fundamentos del pensamiento mágico-mítico. Es muy frecuente encontrar oposiciones del tipo razón/intuición, ciencia/magia, saber/superstición, [374] realidad/mito, etc., donde lo genéricamente llamado «primitivo» queda siempre situado en el segundo término. Incluso existe cierto paralelismo con las que se establecen entre lo masculino/lo femenino o lo adulto/lo infantil. En el fondo, se halla latente una distinción más básica: la de lo verdadero/falso. El investigador se sitúa en el lado que cataloga como «la» verdad, y desde allí contempla, a veces desconfiado, a veces seducido, el

espacio de «lo otro», pero siempre sintiéndolo como algo diferente, marginal y erróneo.

Ahora bien, ésta es una visión del tema externa y superflua. Queremos decir que un indígena, un perteneciente a esa cultura «primitiva», no se sentiría en absoluto identificado con este tipo de distinciones, pues él no posee la conciencia de estar habitando en una zona fuera de lo cotidiano. Los estudiosos, cuando presenciamos los rituales o las formas de vida de determinadas tribus, parecemos olvidarnos de que son nuestros ojos los que las observan como algo pintoresco. Para ellos, ésa es su realidad habitual: no le encontrarían sentido a las dicotomías anteriormente expuestas, pues no tienen noción de esas fronteras que nosotros establecemos entre ambos espacios: el de lo sagrado y lo profano, utilizando la terminología de Mircea Eliade. Somos nosotros quienes establecemos esos límites, para luego situar fuera, como «extravagante», «misterioso» o «inverosímil» el pensamiento que definimos como «salvaje» o «primitivo». Pero, no lo olvidemos, estas concepciones parten de nuestra visión, no sólo distanciada, sino cargada en ocasiones de cierto grado de prepotencia. Porque nuestro convencimiento de estar viviendo en el lado de lo racional, lo lógico, nos lleva, frecuentemente, a mirar los hechos que describimos con escepticismo, pero también con cierta conciencia de superioridad. Cuando, por ejemplo, refiriéndose al mito de Quetzalcóatl, leemos comentarios como el siguiente: «para nosotros, observadores extranjeros, no es verosímil como pasa con los relatos históricos. Existe una profunda adhesión mesoamericana al relato, a su contenido, aunque éste sea para nosotros, europeos, evidentemente ficticio, inverosímil»⁽⁶²⁵⁾, ese «evidentemente», parece surgir de una seguridad interna de poseer un conocimiento exacto de lo real, frente a la tradición «supersticiosa» de los indígenas.

Algo similar ocurre cuando se quiere interpretar algunos conceptos, pertenecientes a estas culturas y extraños a la nuestra. Se tergiversan para hacerlos comprensibles, refiriéndolos y comparándolos con conceptos ajenos a la realidad que se quiere describir. Esto ocurre, por ejemplo, en el siguiente fragmento que citamos, donde se intenta explicar el significado del «mana» de las tribus australianas:

Podemos, pues, ahora, entender por qué el significado del signo *mana* se caracteriza por su extrema vaguedad: por razón de que alude a algo desconocido o ignorado. Tomando en consideración el carácter totalitario exageradamente «determinista» del pensamiento mágico, podemos entender ahora el significado de ese signo: constituye el recurso de que dispone ese pensamiento para tapan los agujeros de sentido. El término *mana* constituye así un recurso explicativo que da razón de efectos o acciones que se salen de lo común y que por ese motivo son ignorados. [375]

El pensamiento mágico, en virtud de esos recursos, ahonda en lo insólito e inexplicable y *salva el desnivel entre lo conocido y lo ignorado*. Constituye una forma de apropiación de una zona de misterio que un pensamiento terrorista en su afán de conocer no puede tolerar. El término, el signo *mana* permite salvar ese escollo y proporciona una coartada a esa necesidad. El signo sobreañadido denota que la cosa en cuestión se halla conocida por

supuesto, precariamente conocida.⁽⁶²⁶⁾

Cuando aquí Trías habla de «recurso para salvar un desnivel» o de «coartada» refiriéndose a la función del «mana», lo hace indudablemente desde sus propias incredulidades con respecto a lo que este factor mágico es capaz de proporcionar, pues para quienes viven esa cultura, tales apreciaciones serían totalmente incomprensibles. Ellos, cuando consideran que un determinado objeto o ser está provisto de la cualidad mágica del «mana», no lo entienden como algo artificialmente añadido para «salvar ese escollo» de lo incomprensible, sino como algo que está ahí intrínseca y necesariamente. Por tanto, los que Trías llama «significantes flotantes», aquellos que «permiten nombrar aquello que se desconoce» y «tapan esos agujeros de sentido con los que transige provisionalmente la ciencia»⁽⁶²⁷⁾, sólo son «flotantes» y carentes de significado para nuestra mentalidad. Para ellos, no existen esos «agujeros de sentido», pues lo considerado como misterioso por nosotros está natural y cotidianamente aceptado mediante sus prácticas y sus creencias.

Queremos aclarar en este momento que no estamos criticando la postura de extrañamiento del espectador europeo ante las actividades tribales: resultan ajenas a nuestras formas de vida, y por tanto es lógico que produzcan un efecto sorpresivo. Ahora bien, el investigador debería controlar dicho efecto, aceptando la distancia entre estas culturas y la suya, sin establecer esas distinciones dicotómicas, en las cuales siempre se observa a estas sociedades desde un punto de vista no objetivo. Esto lleva a veces a considerarlas un estado inferior, menos avanzado, menos inteligente que el «civilizado». Esta tendencia a auto-catalogarse de superiores ha sido muy criticada por la reciente etnología, que apuesta más por una aceptación respetuosa de las diferencias.

Por otra parte, hallamos una segunda actitud teórica igualmente denunciante: la de empeñarse en defender la mentalidad de estos pueblos, queriendo convertirlos en una especie de modelo para el hombre europeo. En el encuentro de algunos antropólogos con el pensamiento mágico-mítico, parecen sentir una especie de fascinación, al descubrir en él determinadas características que consideran a-históricas, a-temporales, situadas en un espacio pre-humano. Y no queremos discutir aquí la existencia o no de esos rasgos arquetípicos, pero consideramos que las culturas indígenas americanas o africanas o de cualquier continente no necesitan desvelar ninguna misteriosa esencia para que sean dignas de estudiarse. Parece como si se les otorgara mayor prestigio al pensar que completan las carencias del hombre europeo: esto ocurre, por ejemplo, cuando se las considera el paradigma viviente de lo «primigenio humano» o la proyección perfecta de un «inconsciente colectivo». Pero en realidad se las está dañando al enfocarla desde esta perspectiva. Por ejemplo, en varias ocasiones se ha emparentado al

pensamiento mágico- [376] mítico con determinados estados «irracionales» (la inspiración literaria, por ejemplo, o en los espacios de lo onírico), donde se manifestaría lo ancestral del ser humano. Copiamos ahora unas palabras de Jung donde éste defiende esa conexión entre la intuición poética y la mentalidad «primitiva»:

No son las obras de arte de este tipo las únicas que nacen del reino de la noche, de él proceden también las palabras de los videntes y los profetas, de los caudillos y de los iluminados. Además, esta esfera de las sombras, por misteriosa que os parezca, no es nada ignorado, sino algo que se conoce desde tiempo inmemorial y a lo largo del mundo. Para el hombre primitivo, esta esfera es parte integrante y evidente de su imagen del universo; lo que ocurre es que nosotros la hemos eliminado por miedo a la superstición y a lo metafísico, para construir un mundo consciente seguro y fácilmente manejable, en el que las leyes naturales rigen como en un estado organizado por el hombre. Pero el poeta ve a veces las figuras que viven en este mundo tenebroso, los espíritus, los demonios y los dioses, el misterioso entrelazamiento del destino humano con los designios sobrehumanos y a esas cosas no comprensibles que ocurren en el pleroma, atisba a veces algo de aquel mundo psíquico que es el terror del hombre primitivo y del bárbaro. ⁽⁶²⁸⁾

Nos parece que esta idea, la de ver en el pensamiento de las sociedades no modernas, una especie de iluminación visionaria sobre las zonas oscuras de nuestra percepción del mundo (relacionándolo así con el discurso de los profetas o de los artistas), puede convertirse también en una influencia perniciosa a la hora de estudiar sus especificidades. Pues de nuevo se las está mirando desde fuera, desde el extrañamiento del investigador que trata de encontrar puntos de similitud.

En resumen, detectamos en los acercamientos teóricos que se han venido realizando por parte de la antropología europea a las manifestaciones mágico-míticas, una marcada tendencia a estudiarlas no en sí mismas, sino refiriéndolas siempre a formas de nuestra mentalidad moderna. Bien para distanciarlas, estableciendo las dicotomías de las que ya hemos hablado, bien para encontrar zonas de contacto. Como si en realidad se siguiera analizando, ya sea por negación o por afirmación, el espacio del pensamiento «civilizado», como si no hubiéramos sido capaces de salirnos de él. Pero ninguna de estas dos actitudes sirve para describir cómo sienten estas concepciones quienes realmente las practican. Ellos no tienen a la civilización europea, como punto de referencia, y, lógicamente, no sienten sus códigos mentales como «sombra» o «iluminación» de otra sociedad, sino que los viven directamente. Tal vez sea así como deberíamos verlos también nosotros, tratando hasta donde sea posible de dejar a un lado nuestros prejuicios culturales. Porque aquel es un sistema diferente, nacido y desarrollado en circunstancias socioeconómicas diferentes; no es que sea mejor o peor, ni que esté al margen o en la otra cara o en el transfondo de nuestras concepciones metafísicas y existenciales: existe sin necesidad de poseer características paralelas o contrarias a las nuestras; son simplemente [377] otras, y empeñarnos en enumerar los puntos de contacto o de distinción entre ambas es una forma muy pobre de definir sus especificidades.

Por ello, en ese trabajo, vamos a tratar de centrarnos en ellas, sin compararlas con nuestros registros mentales, intentando en todo momento concederles la atención y el respeto que se merecen. Si para referirnos a ellas utilizamos en ocasiones el término «primitivas», lo haremos con una finalidad estrictamente metodológica (pues ese ha sido el adjetivo más usual para definir las) pero queríamos dejar constancia de nuestro escepticismo con respecto a tal denominación. Una sociedad, considerada en sí misma, nunca es «primitiva» o «desarrollada»; cuando se aplican tales categorías es porque se están estableciendo nexos comparativos: algo es «primigenio» con respecto a otra cosa que se cataloga como «moderna». Y es precisamente de este tipo de análisis del que queremos alejarnos.

La formación de la «Isla»: el carácter auto-identificante del pensamiento mítico-mágico

El mito pertenece por definición a lo *colectivo*, justifica, sostiene e inspira la existencia y la acción de una comunidad, de un pueblo, de un gremio o de una sociedad secreta. ⁽⁶²⁹⁾

Con estas palabras alude Caillois a una de las primeras funciones del mito: la de conformar un grupo humano. Las especificidades de los relatos míticos y de las prácticas mágicas y rituales proporcionan un modo de integración y de reconocimiento entre los componentes de una determinada sociedad. Son una seña identificativa, como lo pueden ser la vestimenta o la forma de decorarse el cuerpo, que actúa lógicamente en una doble vertiente: por una parte, favorece la conexión entre sus miembros, y por otra, sirve de mecanismo de aislamiento con respecto a quienes quedan fuera de su ámbito cultural.

López Caballero se refiere a esta función del mito, denominándola «función sodalicia o de compañía», afirmando que «la cohesión de un grupo determinado está en proporción directa con estas variantes: integración estructural, igualdad de actitudes entre sus miembros y fuerte normatividad. Precisamente estas variantes se encuentran reforzadas por el mito. Éste, al mismo tiempo, aumenta la cohesión también por medio de la segregación que supone la iniciación y reserva propias de los cultos míticos. Todo culto o misterio primitivo conlleva una especie de carisma específico del que no participan los no iniciados, los componentes de la comunidad en que dicho misterio se inserta» ⁽⁶³⁰⁾. Cohesión interna y segregación de lo externo: o sea, que se marcan los límites entre una comunidad y otra, sustentando la especial configuración de cada una. Si utilizamos la metáfora con la cual hemos titulado este capítulo, y que se configura como tema de este congreso, podemos decir que la función socializante de los mitos y la práctica mágica consigue dibujar los márgenes de una Isla cultural, diseñando el contorno

exacto de sus costas. Ilustramos esta idea con una cita del libro de Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, en donde se expresa muy claramente dicha finalidad:[378]

El principal objetivo práctico de tales mitos es confirmar las costumbres tribales o sus instituciones, mantener su memoria y adjudicarles alguna autoridad, por ejemplo todo el sistema del clan, o la institución de la monarquía y las leyes de sucesión; entre sus objetivos está también reafirmar e institucionalizar las creencias tribales.⁽⁶³¹⁾

Por ello, es fundamental que todos y cada uno de sus miembros hayan asimilado tales comportamientos, no como algo artificial, sino esencial a sus vivencias cotidianas. De este modo, para aprehender las especificidades de un pueblo, es estrictamente necesario familiarizarse primero con sus formas rituales, con sus relatos míticos o con su uso de la magia. Por ejemplo, para entender la organización del mundo en el México antiguo, debemos conocer cómo configuraron su pensamiento religioso, sobre la base de su especial estructura calendárica y en relación con las prácticas rituales y por las narraciones míticas⁽⁶³²⁾. De hecho, es esa integración sin fisuras en el comportamiento habitual de la comunidad, lo que caracteriza al mito, diferenciándolo de los cuentos transmitidos como invenciones artificiales. Veamos referido de nuevo al espacio mesoamericano cómo se refiere Georges Baudet a la vigencia de fundamental del dios Quetzalcóatl:

La propia sociedad mesoamericana precolombina nos dice que Quetzalcóatl es uno de sus más auténticos mitos fundacionales porque, si ya bien es un relato, lo reconoce como expresión de una verdad al contarlo, al narrarlo, y lo diferencia de cuentos y leyendas inventados, inmersos en un espacio ficcional, o considerados como inventados, como creaciones ficticias. Y pese a ello, para nosotros, observadores extranjeros, no es verosímil como pasa con los relatos históricos. Existe una profunda adhesión mesoamericana al relato, a su contenido, aunque éste sea para nosotros, europeos, evidentemente ficticio, inverosímil. Y esto nos revela la existencia vigorosa y propia de un mito. O sea, que nos hallamos ante un relato ficcional, verdadero para el de dentro, y ficticio para el de fuera. Un relato recibido y captado por todos los miembros de la entidad mesoamericana, aceptado unánimemente, aunque sea un relato de orígenes confusos y de autores anónimos, sin otra garantía para la perfecta creencia y la fe de los oyentes que la comunicativa adhesión de aquellos que lo comunican y lo transmiten. Y además, un relato de orígenes, de creación del mundo y del hombre, de tiempos primordiales, que ofrece ante todo la explicación de cómo se constituyen las sociedades mesoamericanas, y esto en la propia conciencia colectiva de estas sociedades.⁽⁶³³⁾

Gracias a esa aceptación unánime, la presencia de lo sagrado se deja notar en todos los ámbitos de la vida de la comunidad, «hasta el punto de que aspectos económicos, políticos y educativos, se explican por índole religiosa. A su vez, las realidades terrenas, animadas por la ideología religiosa, la sociedad las traslada a la vida sacral. No hay vidas paralelas entre el sistema religioso y el sistema social. Vida práctica: ritos, tabúes, valores [379] e ideas: creencias, mitos, caminan dependientes la una de la otra». De todo esto se deduce la idea que venimos desarrollando: «mito y rito refuerzan la sociedad»⁽⁶³⁴⁾.

Ahora bien, esa función configuradora debe contar con un componente esencial para ser efectiva: el respeto fiel y exacto de sus formas. Sólo si se garantiza la reiteración perfecta e inmutable de tales prácticas, se puede conservar intacto el sentido de cohesión de la comunidad y su distanciamiento con el resto: es decir, se mantiene la Isla a salvo de elementos ajenos. Por supuesto, no deben descuidarse los detalles, pues cada uno de ellos es fundamental: se trata de repetir escrupulosamente los gestos, las palabras, la entonación de la voz, el uso de objetos especiales, etc. De hecho, una de las características que más ha llamado la atención de todos los estudiosos de este terreno es, en palabras de Cassirer, «la tendencia a la estabilización». Este autor lo expone así en el siguiente fragmento:

El pensamiento mítico, por origen y principio, es pensamiento tradicional. Porque el mito no tiene otro modo de comprender, explicar e interpretar la forma actual de la vida humana más que conduciéndola a un pasado remoto. Lo que arraiga en este pasado mítico, lo que ha sido desde siempre, lo que ha existido desde tiempos inmemoriales, es firme e indudable. Supondría un sacrilegio ponerlo en duda. Para la mente primitiva no hay una cosa más sagrada que la «santidad de los tiempos». Los tiempos prestan a todas las cosas, tanto objetos físicos como instituciones humanas, su valor, su dignidad, su categoría moral y religiosa. A los efectos de mantener esta dignidad, resulta imperativo continuar y preservar el orden humano en la misma forma inalterable. Cualquier solución de continuidad destruiría la verdadera sustancia de la vida mítica y religiosa. Desde el punto de vista del pensamiento primitivo la más pequeña alteración del establecido esquema de las cosas es desastrosa. Las palabras de una fórmula mágica, de un conjuro o encantamiento, las fases de un acto religioso, un sacrificio o una oración, tienen que ser repetidas en el mismo orden invariable. Cualquier modificación destruiría la fuerza y la eficacia de la palabra mágica o del rito religioso. La religión primitiva no puede, por lo tanto, hacer sitio a ninguna libertad del pensamiento individual. Prescribe sus reglas fijas, rígidas e inviolables no sólo para toda acción humana sino también para todo sentimiento. La vida del hombre se halla bajo una presión constante. Se encuentra confinada en el círculo angosto de exigencias positivas y negativas, de consagraciones y prohibiciones, de observancias y tabús.⁽⁶³⁵⁾

En este párrafo se pone además de relieve otra idea: cómo esa tendencia hacia la fijación y la rigidez reiterativa opera con una lógica interna perfectamente diseñada, pues a la vez que el respeto por los relatos míticos y su vivencia mediante el rito y la magia refuerzan el orden y la cohesión del grupo, éste con su funcionamiento recurrente dignifica y prestigia dichas costumbres. Se trata de un proceso de retroalimentación: la sociedad sustenta las prácticas mágico-míticas, y a su vez éstas sustentan la sociedad. En la base [380] de este comportamiento se encuentra la confianza en estar haciendo lo correcto, porque fue lo que hicieron los antepasados. La memoria transmitida a través del relato mítico es fiable precisamente por ser memoria, pero memoria viva y actuante. Si se dejara de renovar periódicamente, perdería su efectividad y su prestigio. Y cuanto más lejano es ese pasado, más digno es el grupo que lo sustenta.

El mito transmite lo que hicieron los antepasados. El rito lo hace actual y presente.

Por eso, tenía razón el anciano shamán Kaopewë cuando me decía: «Nosotros hacemos así con nuestros muertos porque así lo hicieron al principio los antepasados. Ellos lo

hicieron así, también ahora nosotros lo hacemos así». Y esa parece ser la idea de todos. Ellos lo hacen actualmente así porque de esa forma lo hicieron los antiguos. Realmente los yanomami viven su mitología en la dimensión existencial de cada individuo.⁽⁶³⁶⁾

De este modo, aunque el mito surja primeramente como respuesta o reacción a unos condicionantes históricos concretos, dependientes de los rasgos específicos del grupo en el cual nace, finalmente, debido a su reiteración periódica, se termina asumiendo como algo automático, no circunstancial sino transhistórico, olvidando las motivaciones primeras que lo diseñaron⁽⁶³⁷⁾. No quiere decirse con esto que no puedan insertarse determinadas variaciones, pero siempre intentarán camuflarse, pues «la conducta, la actividad del grupo es tanto más perfecta en tanto imite más perfectamente los gestos, las enseñanzas que se impartieron en el origen». Por tanto, si se quiere introducir algún cambio, deberá insertarse en el discurso de los antepasados, disfrazándolo incluso para que se integre en esa memoria colectiva establecida e identificadora. Es decir, que «para justificar una nueva actitud, una nueva conducta, un nuevo objeto de cultura, debe ser referido a los orígenes»⁽⁶³⁸⁾.

De todo lo anteriormente apuntado, se deduce una consecuencia fundamental: la importancia de educar concienzudamente a los niños, para que asuman estos comportamientos y se asegure así su correcta reiteración en el futuro. El acercamiento a las prácticas de la tribu se realiza desde los primeros años, pues desde una edad muy temprana se asiste a este tipo de actividades. Se crece con ellas, en un contacto directo basado normalmente en la oralidad. Así lo explica M^a Isabel Eguillor, refiriéndose a los yanomami:

Todos estos contenidos que sustenta su existencia, el niño yanomami los interioriza en su unidad social, dentro de su grupo. Y los interioriza experimentándolos por medio de los consejos, los conocimientos teóricos sobre los aspectos históricos, sociales, cosmogónicos, geográficos, religiosos, impartidos por los adultos a través de la narración y del diálogo.

Estos hechos vitales, se expresan en la vida diaria, dentro de la familia, mediante el proceso de socialización-endoculturación. Va, así, integrando poco a poco a la educación[381] personal, los aspectos de la vida social, hasta hacerse idóneo, mediante la adaptación y la satisfacción de experiencias personales que constituyen su personalidad. [...]

El niño oye los cantos, las expresiones, percibe los gestos ritualísticos, escucha las narraciones míticas, se asombra ante la exhortación a los espíritus, e inconscientemente, va empapándose de tan rica sabiduría tradicional, hasta llegar a la plenitud al ser iniciado shamán.⁽⁶³⁹⁾

Ahora bien, para que dicho niño sea aceptado como adulto en la sociedad y entre a ocupar un lugar concreto, debe no sólo demostrar que ha asimilado el modelo de los antepasados, sino que suele ser obligado a superar una serie de obstáculos ya fijados. El acceso a la Isla no es sencillo, pues una excesiva facilidad para desembarcar en ella significaría un desprestigio para sus habitantes. «En cualquier colectividad, el hecho de admitir nuevos miembros supone un sentirse importante como grupo y esto incluye lo que se llama «rito de iniciación». No es extraño que se pida al neófito algún acto de humillación

o sufrimiento, lo cual resalta más la importancia que supone el ser admitido como miembro»⁽⁶⁴⁰⁾. El esfuerzo por acceder a la comunidad demuestra hasta qué punto merece la pena integrarse en ella.

Resumiendo lo expuesto en este capítulo, acabaremos diciendo que tanto los relatos míticos como las prácticas mágicas, debido a su alto grado de sistematización y a su control sobre todos los planos de la vida cotidiana del grupo, se convierte en un rasgo de cohesión interna fundamental para sus miembros, hasta el punto de privarles de su libertad. De ahí, además, la importancia de mantener inalterable y renovada esa tradición. Esa especificidad cuidadosamente conservada sirve también de aislante, pues dificulta la intromisión de elementos ajenos, diferenciando así a unos pueblos de otros. Los mantiene a cada uno en una Isla existencial: marca el trazado de sus costas y la cerca por un mar que impide el fácil acceso.

La formación del cosmos: el carácter desvelador y aperturista del pensamiento mágico-mítico

Después de haber destacado la función limitadora y aislante de la actividad mágico-mítica, vamos a referirnos ahora a otra de sus características: la que hemos definido como su tendencia hacia la Cosmologización. Como veremos, la misma mentalidad tradicional y prefijada que mantenía a cada pueblo en un espacio cerrado e inaccesible, le servirá simultáneamente para garantizar su apertura hacia el Universo, para aceptar la existencia de lo ajeno, hasta llegar a comprender la noción de Infinito. Repetimos: simultáneamente, lo cual significa que, aunque nosotros lo hallamos estructurado en capítulos diferentes, ha sido por razones expositivas, pues en estas comunidades no se los concibe como dos mecanismos distanciados, sino inseparables e integrados el uno en el otro.

Comenzaremos por señalar cómo ésta nos parece la peculiaridad más importante de la forma de pensamiento que venimos estudiando. En todas las culturas existen determinados [382] rasgos, los cuales individualizan la existencia de la comunidad, configurando su especial forma de ser: el modo de vestir, las costumbres gastronómicas, el acomodamiento a los condicionantes geográficos y climáticos, la herencia histórica, etc., y en ese sentido las formas mágicas o las narraciones míticas podrían integrarse en este amplio espectro de señas identificativas; sin embargo, ninguno de los factores citados primeramente consigue además llegar hasta esa finalidad fundamental de estos últimos: la explicación del Cosmos. Para el integrante de estas sociedades sólo la vivencia del mito, su puesta en práctica a través del ritual y

de los recursos de la magia, es capaz de proporcionarle la comprensión de lo que queda más allá de su propia y limitada experiencia.

Por consiguiente, en este capítulo vamos a analizar el conjunto de rupturas y de enlaces que se van produciendo para conseguir conectar al individuo con lo universal. Rupturas, pues se destruyen las barreras que mantenían cerrada la identidad personal de éste; enlaces, porque a través de esta especie de pasadizos abiertos se favorece la conexión con lo ajeno hasta la asimilación del «Todo» exterior. Para operar con mayor claridad metodológica, vamos a dividir este proceso en una serie de espacios intermedios que, como en círculos concéntricos, irán ampliando su radio de acción. Ahora bien, debemos aclarar que se trata una vez más de un recurso explicativo, que no tiene correspondencia con la vivencia real de quien posee esta mentalidad: para él la asimilación de esta apertura se produce de forma integral, sin fases ni subdivisiones.

El primero de esos círculos al cual vamos a referirnos, es al que conecta al hombre con una instancia superior a él: la naturaleza. Con ésta, los pueblos «primitivos» establecen una relación muy especial. Así la explica Cassirer:

Cuando el pensamiento científico pretende describir y explicar la realidad tiene que emplear su método general, que es de la clasificación y sistematización. La vida es dividida en provincias separadas que se distinguen netamente entre sí. Los límites entre el reino vegetal, el animal y el humano, las diferencias entre especies, familias y géneros son fundamentales e imborrables. Pero la mentalidad primitiva los ignora y los rechaza. Su visión de la vida es sintética y no analítica. La vida no se halla dividida en clases y subclases. Es *sentida* como un todo continuo que no admite ninguna escisión, ninguna distinción tajante. Los límites entre las diferentes esferas no son obstáculos insuperables sino fluyentes y oscilantes. No existe diferencia específica entre los diversos reinos de la vida. Nada posee una forma definida, invariable, estática. Mediante una metamorfosis súbita, cualquier cosa se puede convertir en cualquier cosa. Si existe algún rasgo característico y sobresaliente del mundo mítico, alguna ley que lo gobierna, es ésta de la metamorfosis. [...]

Su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica; es *simpatética*. Si descuidamos este punto no podremos abordar el mundo mítico. El rasgo más fundamental del mito no es una dirección especial del pensamiento o una dirección especial de la imaginación humana. El mito brota de la emoción y su transfondo emotivo tiñe todas sus producciones de su propio color específico. En modo alguno le falta al hombre primitivo capacidad para captar las diferencias empíricas de las cosas. Pero en su concepción de la naturaleza y de la vida todas estas diferencias se hallan superadas por un sentimiento más fuerte: la convicción profunda de una *solidaridad* [383] fundamental e indeleble *de la vida* que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares. ⁽⁶⁴¹⁾

Ese sentimiento solidario a través del cual se aprehende la existencia de las fuerzas naturales, le otorga al hombre la posibilidad de ponerse en contacto con ellas. Aunque no llegue a comprender totalmente su orden y sus mecanismos, se integra en ella, aceptando esas zonas inaccesibles a su entendimiento. No creemos que, como afirma Cassirer, el hombre «religioso» llegue a creer que el curso de la naturaleza está regido «por la operación de leyes que actúan mecánicamente» ⁽⁶⁴²⁾. Al contrario, éste se siente incapaz de

predecir el comportamiento de la realidad, pero está preparado para asimilar cualquier elemento sorprendente, pues nunca los rechaza a priori. Su única manera de pronosticar determinados elementos se realiza mediante la magia, pero ésta no se produce sino a través de seres privilegiados, que se consideran en contacto con los dioses.

En suma, mediante la explicación mítica y la práctica de la magia, vemos cómo el individuo es capaz de superar las barreras que lo mantenían incomunicado con el mundo natural. Se comprueba pues una primera ruptura en esa concepción de la persona como un ser limitado por su propia e insuperable identidad.

Dibujaremos ahora un segundo radio de acción de esa progresión aperturista: la que lleva al individuo hacia la comprensión de la humanidad. La mentalidad mágico-mítica, como ya vimos en el capítulo anterior, encuentra uno de sus fundamentos en el mantenimiento viviente de la memoria. La recuperación constante de lo que se hizo en el pasado, de las formas de comportamiento de los ancestros: una concepción del tiempo que Mircea Eliade ha llamado «tiempo sagrado».

Cualquiera que sea la complejidad de una fiesta religiosa, se trata siempre de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar *ab origine* y que se hace presente ritualmente. Los participantes se hacen contemporáneos del acontecimiento mítico. En otros términos: «salen» de su tiempo histórico es decir, el Tiempo constituido por la suma de acontecimientos profanos, personales e interpersonales y enlazan con el tiempo primordial, que siempre es el mismo, que pertenece a la Eternidad. El hombre religioso desemboca periódicamente en el Tiempo mítico y sagrado, reencuentra el *Tiempo del origen*, el que «no transcurre», porque no participa en la duración temporal profana por estar constituido por un *eterno presente* indefinidamente recuperable.

El hombre religioso siente la necesidad de sumergirse periódicamente en ese Tiempo sagrado e indestructible. Para él, es el Tiempo sagrado lo que hace posible el *otrotiempo* ordinario, la duración profana en la cual se desarrolla toda existencia humana. Es el eterno presente del acontecimiento mítico lo que hace posible la duración profana de los acontecimientos históricos. ⁽⁶⁴³⁾

En esa recuperación del pasado, se llega, pues, a conectar incluso con lo primigenio, lo originario. Es decir, se eluden las diferencias históricas, y el individuo se siente integrado [384] en una comunidad superior, infinita, atemporal, más allá del momento presente y del espacio en el cual vive. Éste es el sentido de determinadas prácticas tribales, tal y como lo entendió Cassirer, al recoger las descripciones de Malinowski:

Malinowski ha ofrecido una descripción verdaderamente impresionante de las festividades tribales de los nativos de las islas Trobriand. Se ven acompañadas siempre de relatos míticos y ceremonias mágicas. Durante la estación sagrada, la estación de la alegre recolección, a la generación más joven le es recordado por sus mayores que los espíritus de los antepasados están a punto de volver del mundo subterráneo. Los espíritus llegan por unas cuantas semanas y se instalan otra vez en la aldea, subidos en los árboles, sentados en elevadas plataformas montadas especialmente para ellos, vigilando las danzas mágicas. Semejante rito mágico nos ofrece una impresión clara y concreta del sentido verdadero de

la magia simpática y de su función social y religiosa. Los hombres que celebran la festividad, que practican sus danzas mágicas, se hallan fundidos entre sí y con todas las cosas de la naturaleza. No se hallan aislados, su alegría es sentida por el conjunto de la naturaleza y participada por sus antepasados. Han desaparecido el espacio y el tiempo; el pasado se ha convertido en presente y ha retornado la edad de oro.⁽⁶⁴⁴⁾

Fusión entre los participantes, fusión con la naturaleza y fusión con los antepasados. La festividad descrita consigue destruir los límites espacio-temporales hasta el punto de superar la más infranqueable de las barreras: la que separa a los vivos de los muertos. Los espíritus de los antepasados están presentes, han vuelto como espectadores y como jueces de los ritos practicados. La estructura inalterada del mito y su articulación ritual y mágica, consigue unir «a lo largo de las generaciones, a los muertos y a los vivos»⁽⁶⁴⁵⁾.

En la religión de casi todas las tribus americanas, es básica esa confianza en el poder de comunicación con los seres ya fallecidos⁽⁶⁴⁶⁾. En otro ámbito geográfico, podemos también referirnos a una práctica muy representativa en este sentido, que se da entre los aranda, tribu de la Australia central, estudiada por Lévi-Strauss: la posesión de los churingas:

Se sabe que los churingas son objetos de piedra o de madera, de forma aproximadamente oval con extremidades puntiagudas o redondeadas, a menudo grabados con signos simbólicos, a veces también son simples pedazos de madera o guijarros no trabajados. Sea cual fuere su apariencia, cada churinga representa el cuerpo físico de un ancestro determinado, y se atribuye solemnemente, generación tras generación, al ser vivo que se cree que es este ancestro reencarnado. Los churingas se amontonan y ocultan en abrigos naturales, lejos de los senderos frecuentados. Se les saca periódicamente para inspeccionarlos y manipularlos y, en cada una de estas ocasiones, se les pule, se les da grasa o se los pinta, dirigiéndoles plegarias o incantaciones.⁽⁶⁴⁷⁾ [385]

Después de haber puesto de relieve cómo se llega pues a acceder desde la experiencia personal hasta la noción de «lo humano universal» (superando la oposición vida/muerte), veamos ahora un tercer grado de apertura formulado por el pensamiento mágico-mítico. Pues esa posibilidad de remitirse hasta los orígenes, les lleva hasta el momento primordial de la creación, cuando todavía no existía ni el mismo hombre. Pueden entender su propio nacimiento de manos de los dioses, y llegar hasta la comprensión de su comportamiento presente, revelado a través de una naturaleza en la cual se sienten integrados:

Gracias a la continua repetición de un gesto paradigmático, algo se revela como *fijo y duradero* en el flujo universal. Por la reiteración periódica de lo que se hizo *in illo tempore* se impone la certidumbre de que algo *existe de una manera absoluta*. Este «algo» es «sagrado», es decir, transhumano y transmudado pero accesible a la experiencia humana. La «realidad» se desvela y se deja construir a partir de un nivel «transcendente», pero de un «transcendente» susceptible de ser vivido ritualmente y que acaba por formar parte integrante de la vida humana.⁽⁶⁴⁸⁾

Es decir, el mito hace inteligible la existencia y el sentido de lo sobrenatural, a la vez, que la magia consigue poner en contacto ambos

espacios. No sólo se accede a la voz de los antepasados fallecidos, sino incluso a la de los dioses. Se desarrolla «una visión totalizadora del universo» la cual abarca «la plenitud de lo divino, lo humano y de cuantas cosas existen en la tierra, el mundo celeste y el inferior»⁽⁶⁴⁹⁾.

En resumen, la conciencia mágico-mítica abre al individuo hacia la comprensión del Cosmos: es decir, le proporciona el sentimiento de que las presencias naturales y sobrenaturales que conviven en el universo, se hallan regidas por un orden, en donde él mismo está integrado. En palabras de Mircea Eliade:

lo que se comprueba desde el momento mismo de colocarse en la perspectiva del hombre religioso de las sociedades arcaicas es que *el Mundo existe porque ha sido creado por los dioses*, y que la propia existencia del mundo «quiere decir» alguna cosa; que el Mundo no es mudo ni opaco, que no es una cosa inerte, sin fin ni significación. Para el hombre religioso, el Cosmos «vive» y «habla». La propia vida del Cosmos es una prueba de su Santidad, ya que ha sido creado por los dioses y los dioses se muestran a los hombres a través de la vida cósmica.⁽⁶⁵⁰⁾

De este modo, aunque posea y defienda sus propias especificidades, el hombre de estas sociedades no se considera a sí mismo ajeno al resto del universo: existe una organización superior, ajena a la intervención individual, que debe ser renovada mediante la repetición, escrupulosamente fiel, de las acciones rituales. Así pues, sólo la perfecta conservación de la Isla, de sus rasgos propios e inalterables, permite el acceso hacia el Cosmos. Garantizar esa preservación y ese enlace existencial es la función primordial del pensamiento mágico-mítico. [386] [387]

△▽

De la isla al continente. *Regionalismo, cosmopolitismo, insularidad*

Enriqueta Morillas Ventura

Universidad Nacional del Comahue

Este trabajo pretende llamar la atención acerca de la recepción de las letras cubanas en la península y su valoración, tanto en lo que hace a la *cubanía* o cubanidad, o sea su propia índole, como en lo que se refiere a las literaturas hispanoamericanas e hispánicas en general.

Nos detendremos en la *Revista de Occidente* (1923-26), de la cual ya nos hemos ocupado en otras ocasiones, pero cuyo examen aun no hemos agotado, dada la riqueza del material que contiene para nuestro estudio de la década del veinte y sus incidencias⁽⁶⁵¹⁾. Remitimos al lector a estos trabajos y destacaremos algunas de sus particularidades, fundamentalmente aquellas que hacen al tema que nos convoca.

Como sabemos, regionalismo y cosmopolitismo son conceptos que señalan una de las mayores polaridades de las tensiones reconocibles en el conjunto de las letras hispanoamericanas. En el caso que nos ocupa, específicamente de la literatura de Cuba, el de la insularidad se vincula con esa tensión y esa polaridad.

En el conjunto de los textos examinados resaltan, además, las nociones de *mundialización*, utilizada por los críticos y ensayistas cubanos, como la de *conciencia nacional*. No son utilizadas como excluyentes, sino como ejes que vertebran el movimiento global que las orienta. [388]

Noticias de la Isla

Son veintitrés textos los que integran el capítulo de la literatura cubana en la *Revista de Occidente*, es decir la cuarta parte de la producción relativa al hecho literario y cultural hispanoamericano. Esto coloca a la Isla de Cuba en situación privilegiada, junto a Argentina y a México, los cuales también merecen una buena cantidad de notas, artículos, ensayos, reseñas y textos de ficción.

De estas notas, dos son especialmente interesantes como visión crítica de conjunto y por su enlace con la literatura peninsular: «Los ánimos literarios en Cuba», de Lino Novás Calvo y «Letras cubanas» cuya autoría corresponde a Benjamín Jarnés⁽⁶⁵²⁾.

La primera de ellas constituye un informe y un testimonio detallado de historia literaria, pues recae sobre la *revista de avance*, presentándose como un proceso a la generación cubana del 27. Tiene también valor crítico, dado el alcance de sus definiciones y puntos de mira.

En la otra nota, Jarnés da noticias acerca de la *Revista Cubana* y su interés es informativo pero también valorativo. Queda por efectuar el balance de conjunto que surgiría del estudio de las colaboraciones y otros textos de Jarnés sobre estas y otras literaturas. Es decir, el examen de las preocupaciones estéticas y temáticas de los colaboradores habituales de la *Revista* y demás críticos y creadores de la época.

Podemos señalar dos de las más recurrentes y acuciantes: la índole y la construcción de la novela, su vigencia y porvenir y la deshumanización del arte, cuyo debate trasciende la década y da pie a reflexiones posteriores. Pero también la relación de la serie literaria con la histórica, teniendo muy especialmente en cuenta los condicionamientos políticos y la visión nacionalista e internacionalista implícita en la producción literaria. En relación con las literaturas que nos ocupan, los temas principales giran en torno al cuento y la novela, la cubanía, el regionalismo y el cosmopolitismo, la modernidad, el texto literario, la insularidad, el nacionalismo, la literatura como arte, el problema de la calidad, las relaciones entre vida y literatura.

Al llegar a Madrid, Lino Novás Calvo abraza el periodismo literario (que ya venía desarrollando intensamente en La Habana), encontrando una plataforma de apoyo significativa en la revista de Ortega.

«Los ánimos literarios en Cuba» resume de manera detallada y crítica la situación de *avance* y la vanguardia. Constituye un homenaje y al mismo tiempo un verdadero arcón de tesoros literarios, pues descubre a sus componentes, valorando sus orientaciones estéticas e ideológicas. Sin duda, la confrontación de esta nota con la *revista de avance* arrojará mayores resultados que los que ofrecemos en esta comunicación, pero la nota en sí misma es digna de consideración por su carácter ampliamente informativo. Novás Calvo da cuenta de un capítulo esencial de la historia de la literatura cubana, sentando también premisas para su enjuiciamiento.

Lino Novás Calvo continúa hoy siendo uno de los grandes ignorados de nuestras letras, pese a su papel esencialmente renovador de la prosa de vanguardia. Sin duda, una [389] lectura atenta de lo producido por su generación nos descubre las preocupaciones estéticas y temáticas que comparten.

Con Alejo Carpentier tiene, en especial, puntos de contacto que oportunamente hemos señalado. Específicamente, la temática afrocubana, el relato de aventuras, el estudio de las civilizaciones, la filosofía de la historia y la crítica literaria son materias que aparecen en sus ensayos y modelan sus ficciones. También queremos recordar su estrecha vinculación con las literaturas anglosajonas, su condición de traductor y de crítico tanto de novela como de poesía y la incorporación de tratamientos o «técnicas» como el monólogo interior, la de «descomposición» de las palabras y su significado (Joyce) y de la «acción descoyuntada» (Faulkner).

Nos interesa anotar:

- a) La generación del 27 cubana no se caracteriza por la uniformidad estética, sino que, al contrario, es la diversidad de *ánimos* lo que la caracteriza.
- b) La tradicional polaridad regionalismo/universalidad se enriquece con la incorporación de búsquedas estéticas menos radicales.
- c) La *mundialización* de Cuba no se opone a la revalorización de lo tradicional.
- d) La incorporación de nuevas estéticas convive con las ya existentes, es posible la sincretismo, como lo es la poesía negra (molde formal y ritmos de la antigua poesía castellana se integran con ritmos y vocablos de procedencia africana).
- e) La creatividad es la regla: es posible renovar sólo si se incorpora la diversidad, de esta manera nacen nuevos lenguajes.
- f) La crítica los confronta y entreteje.

La generación de *avance*: una forma a llenar

En primer término, Novás Calvo se define como parte de «la última generación de las letras en Cuba», aun cuando también admite su condición de crítico. Es decir, reúne la doble condición de creador y analista del hecho literario. Esto se traduce en una doble mirada que comparte con Jarnés y los colaboradores peninsulares habituales de la Revista. Doble mirada que se ve reforzada por la doble pertenencia a ambos mundos, ya que como se sabe, nace en Granas de Sor y a los siete años de edad es trasladado a La Habana.

La nota se presenta, pues, como testimonio crítico e informativo. Pero aparece también cargada de *vivencias* y *de convivencia* con la generación de *avance*: se trata, como dice, de más de veinte años «con sus motivos y no menos de cinco con sus motivadores». Esta adhesión se expresa sin ambages ni melancolía: hay una aceptación del desaglutinamiento de sus integrantes, ya dispersos por motivos políticos:

Sus elementos nos hemos dispersado. La política y los problemas nacionales separaron un poco a sus directores. Marinello, de la calle a la cárcel, y viceversa, en lucha contra Machado. Mañach, entre la biografía de Martí, la creación de la «Universidad del Aire» puesto que de la tierra no es posible allí, sus estudios de filosofía y su batalla con los problemas de cada día. Lizaso, consagrando con su modestia habitual la atención a los valores literarios de América; Ichaso, en el periodismo... Y todos los [390]colaboradores que habían surgido al conjuro de aquella forma a llenar, desanimados, abrumados o en

desbandada. De vez en cuando resurge un cuento de Carlos Montenegro, o un poema magnífico como todos los suyos de Regino Pedroso. Pero, en general, esto nada añade a lo hecho, porque nada se puede añadir en la turbulencia del momento, y cuando esta turbulencia pase, si pasa algún día, sospechamos que lo que se dé entonces será ya otra cosa, porque tras cada diluvio la humanidad creará siempre otro mundo y otro dios.⁽⁶⁵³⁾

Aunque la nota traduce el desgarramiento originado por la dispersión, hay en ella una aceptación de los cambios históricos y el examen de las corrientes estéticas es perfectamente deslindable del elemento pasional. En una primera lectura, la utilización de la palabra *ánimo* puede confundirnos, dado su empleo indistinto para los dos campos. Pero, en verdad, Novás Calvo examina las ideas y alude a la situación política independientemente del examen estético de la producción de la generación. Es de hacer notar el hecho de que la antinomia regionalismo/internacionalismo enlaza pensamiento, doctrinas y quehacer artístico y literario. Aquí opone el regionalismo nacionalista al internacionalismo formalista, como se sigue de su comentario sobre Marinello⁽⁶⁵⁴⁾.

Pese a esto, da un paso más allá y analiza las expresiones diversas, que como dijimos amplían la polaridad y admiten la riqueza de una producción que la trasciende.

Anotamos:

- a) La doble mirada, crítica y creadora.
- b) La presencia de la antinomia regionalismo/cosmopolitismo como nexo entre lo político y lo estético.
- c) El examen de los «ánimos» impulsos y tendencias estéticos.

En primer término, se ocupa del *ánimo* regionalista: la cuentística de Luis Felipe Rodríguez, representativa del realismo regionalista que pone énfasis en el «nacionalismo», consistente en una exaltación *genuina* (no pintoresca) de la tierra que alberga emociones, hechos, «dicciones y dejos». El juicio crítico de Novás Calvo es severo para con esta producción: la ve hundirse irremisiblemente en el pasado literario, cerrándose a todo contacto con temas y formas europeas y exteriores a la Isla. Observa también que esta actitud estética comporta un «ánimo o temperatura» advertible en todos los países americanos. Constituye, para él, «un ánimo caído», pues «otros se le vienen encima». Es decir, se trata de un insularismo rezagado, nacionalismo dependiente de actividades políticas que subordinan la producción literaria a «las ideas, los principios, los dogmas, los troqueles, los clichés».

Con respecto al internacionalismo formalista, vemos cómo en las antípodas las actitudes hacia fuera, «más internacionales», se impregnan y llenan de

«conceptos», es decir, el formalismo negador de la intuición y de lo raigal. Novás Calvo advierte el desgarramiento entre lo cubano, insular, regional, raigal, cerrado pero vital como un río y la marea de formas y palabras de un arte conceptual. Vemos en esta antinomia los mismos elementos [391] que darán origen a las célebres polémicas entre arte vitalista, vinculado a lo nacional o propio y arte formalista, dirigido hacia afuera, la historia del arte, lo europeo, lo ajeno:

El mismo Marinello, que tan profundamente siente los motivos nacionales, se ha incorporado ya, en política al menos, a corrientes más *internacionales*. En esta parte del ánimo entran naturalmente las ideas, los principios, los dogmas, los troqueles, los clichés, [...] el ánimo de los conceptos aplicados al arte, y en este caso, el arte ya no es devenir, no es sensación, intuición, anarquía frente al mundo de las plantillas: es lo contrario, es el arte de las plantillas frente a la vida, que es un río. Marinello es demasiado inteligente, demasiado poeta, para no sentir esto así; la contradicción está en él mismo, entre su cabeza y su corazón [...].⁽⁶⁵⁵⁾

Aunque Novás Calvo reconoce que, en general, esta polarización caracteriza el desgarramiento del «ánimo literario cubano actual», también admite que el arte conceptual apenas sí tiene allí seguidores y que muchos de los adeptos a las corrientes «internacionales» en política «cuando escriben lo hacen con la parte más individualista y anárquica es decir, más auténtica de su ser».

¿No es ésta la confusión que rodea otras polémicas, como la de Boedo y Florida? ¿No se trata de una excesiva polarización entre formalismo y vitalismo? La búsqueda de lo nacional, raigal, propio, como opuesta a lo «que viene de afuera» (de Europa y de los EE.UU.) parece querer subsumir lo literario en lo político, aun cuando Novás Calvo conseguirá efectuar el deslinde. De allí que, trascendiendo la polarización, informe acerca de los otros acentos, modelos, corrientes u orientaciones estéticas:

-el refinado y decadente de la Francia postbélica, suerte de *pecado o virtud* que incorporan Eugenio Florit y Emilio Ballagas, Pita Rodríguez y Mariano Brull, parece oscilar entre *los versos a plumilla, la gimnasia mental, la bohemia de Mont Parnasse y la factura perfecta y europea* y las *emociones sencillas, casi primitivas, de paisaje, motivos más a ras de tierra, temperamento genuino*. Oposición tajante que también se halla acotada por «*la influencia de la vida yanky por un lado y la manigua virgen por el otro, /que/ pronto estrujan allí todo brote refinado y sin sangre*».⁽⁶⁵⁶⁾

Podemos apreciar: lo nacional, raigal, primitivo, sencillo se opone a lo internacional, formalista, de elaboración cuidada, intelectual, oposición que perfila la tradición amenazada o situada entre dos nuevos polos externos y acechantes: la vida yanky y la manigua virgen.

El ánimo agnóstico, recoge y adopta modelos y motivos estéticos y vitales, excluye preocupaciones de otro tipo y se caracteriza por su elasticidad, se registra tanto en la prosa como en la poesía. El *ánimo folklórico*, de Nicolás

Guillén y de Gerardo del Valle en el cuento, incorpora elementos *musicales, serios y humorísticos a la vez, pintorescos y sensuales del solar o ciudadela negra de La Habana*. [392]

En el terreno «non fiction» los directores de *avance* Fernando Ortiz, Elías Entralgo, Manuel Grau, Chacón y Calvo, Raúl Maestri, atienden a la sociología, historia, física, economía y otras materias que procuran insuflar a la cultura cubana la ciencia que la mantenga unida, tarea dificultosa y, claro está, siempre meritoria. Nos parece que la diversidad defiende a la cultura cubana de la insularidad que, si bien no se nombra, se sigue de la imagen de los artistas que parecieran hallarse aprisionados entre modas o modelos poderosos que atentan contra lo genuino y natural. A Novás Calvo no le gusta ninguno de los *ánimos* que retrata de manera excluyente; su opción se encamina, por lo tanto, hacia el eclecticismo o la sincretismo, pues ni siquiera el que llama *agnóstico* lo conforma; se advierte el reclamo de lo pasional, lo raigal, lo nacional: aunque evanescente deseado, aunque esquivo valorado. También el deseo de unir formalismo y vitalismo, o como diría César Fernández Moreno, las corrientes «hiperartísticas» y las «hipervitales», en pos de la unidad de la cultura cubana. Visto desde este ángulo no parece extraño que mencione las opciones políticas como trasfondo, como marea que presiona poderosamente la producción artística.

Llegado a este punto de nuestro análisis nos preguntamos por la denominación otorgada por el crítico y creador Lino Novás Calvo a las diferentes opciones estéticas: *ánimo* parece remitirnos a un estado anímico que guía la producción. También lo denomina *temperatura*, que para nosotros adquiere la misma resonancia.

Quisiéramos dejar constancia del impacto que produjo en nosotros esta nota sobre la generación de *avance*, pues traduce el dinamismo creativo de la vanguardia cubana. Además de devolvernos otra vez al narrador de *Cayo Canas, la noche de Ramón Yendía y El negrero*, como al crítico que examinamos en nuestras *Reflexiones* citadas. Apreciamos la visión crítica de Novás Calvo, capaz de visualizar transformaciones de la cultura cubana y americana con gran agudeza. Véanse las siguientes reflexiones sobre la forma:

Quando la forma es excluir por principio, es limitación, es, a lo sumo, sustitución, pero sustitución fatal, inevitable, porque las palabras pierden todo su valor cuando llegan al escritor en refrigeración. Es decir, cuando no tienen para él una referencia directa a algo vivido, experimentado, cuando antes de emplearlas no han llegado a sus oídos calientes de una emoción, en suma, cuando no van a rozar un recuerdo, una tradición, cuando las gentes con quienes convive no las emplean como suyas o no les dan el tono que originariamente hayan tenido, entonces se hace idioma en conserva. Las palabras españolas llegan a América en conserva, como latas de sardinas y viceversa. Podrán ser las mismas palabras, pero tienen un valor tonal y emocional distinto, y la palabra sin el tono y la emoción que suscita en el recuerdo, es una cáscara vacía. He aquí por qué, sin que me parezca una creación, creo fatal que se formen nuevos idiomas literarios en América, distintos entre ellos mismos y que, emocionalmente, haya cada vez mayores diferencias entre países

hispanos hasta que esa distancia forme una circunvalación y vuelva a unirlos por los extremos...⁽⁶⁵⁷⁾ [393]

Insularidad, cubanidad, mundialización

Benjamín Jarnés, por su parte, en 1935 saluda la iniciativa de la Secretaría de Educación de Cuba que se concreta en el inicio de la publicación de la *Revista Cubana*. Destaca la colaboración de Menéndez Pidal sobre los romances tradicionales en América y la de José María de Chacón y Calvo, quien contribuye a la presentación de la revista con «Avinareta, pacificador», «un pacificador frustrado e inédito, si se quiere, pero el hecho no tiene por ello menos realidad dramática en la vida de Eugenio de Avinareta».

También pondera el trabajo de Giuseppe Favole Giraudi sobre Antonio Guiterras, traductor de *La Eneida*, considerada como «la joya más brillante del humanismo cubano», cuya publicación se inició hacia 1847 en un periódico no especificado de Madrid. Asimismo, aparece en este número un trabajo de Emilio Ballagas, «Pasión y muerte del futurismo», donde no sólo se enjuicia y valora el movimiento que tanta influencia tuvo en la vanguardia americana, sino que sirve para apoyar las reflexiones, las «agudas observaciones acerca de la situación actual del arte de escribir, de sus escollos vencidos, de sus serenas perspectivas...»⁽⁶⁵⁸⁾.

La nota de Jarnés se muestra muy atenta a la especificidad, tendencias y desenvolvimiento de las letras cubanas, a las cuales considera imbuidas del espíritu *decubanidad*. No solamente califica de *excelente* a la *Revista Cubana*, sino que adhiere a la evidente atención a lo cubano que ostenta una «tradición de vida espiritual no angosta, no encerrada en agresivos e impertinentes localismos, sino generosamente abierta a todos los llamamientos de la 'universal cultura'». Sin duda, esta valoración contrasta con las preocupaciones que traduce la nota de Novás Calvo, pero en última instancia no las contradice, sino que enjuicia la producción cubana valorando su diversidad, su necesidad de liberarse de moldes estrechos. Precisamente, por su capacidad de no quedarse aislada en «agresivos e impertinentes localismos», valora cómo la isla no se halla limitada por un imaginario insular.

Nos parece altamente significativo este juicio de Jarnés, ya que no se trata sólo de *avance*, sino de la producción cubana globalmente considerada. Ésta lo anima a hacer suyo el reclamo de la *Revista Cubana* y abogar por la afirmación de «una tradición de cubanidad», que en buena parte consistiría en recoger «cuanto de vivo hay en lo tradicional», pronunciándose por la evolución y en contra del estatismo.

Más allá de lo anecdótico que «sacude» y de lo convencional que «falsea» existe, nos dice, una savia tenaz que recorre la médula de los pueblos y es capaz de «renovar, reconstruir lo viejo o quebrantado», «lo que vive latente en medio de los mil factores de disociación de la vida de nuestros pueblos».

Las preocupaciones y valoraciones de lo que ocurre allende el Océano trascienden esta nota, pues Benjamín Jarnés ya daba cuentas de ellas al saludar la aparición de la Revista *Sur*, en 1931. Valoraba por entonces el proceso permanente de crecimiento del espíritu sudamericano en su afán por encontrar su propio rostro, la calidad de su auténtica sustancia. Jarnés se apoyaba en el examen de textos señeros, como *Medida del criollismo* de Alberto Erro y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Henríquez [394] Ureña. Advertía que el conflicto de la independencia del espíritu era para los pueblos americanos más arduo que el de la independencia política:

Estos pueblos, pasado el alborozo de verse libres, se encontraron sin pasado. El muy remoto, apenas lo sentían, o era francamente desdeñado; el más próximo les era doloroso. Problema gigante: libertarse de otra más honda colonización. Había que conseguir una segunda y radical independencia. Borrar lo imborrable, rectificar, olvidar, gastar en cautelas una gran parte del esfuerzo que haría falta para construir las nuevas obras. Sobre todo olvidar... Esto era lo inevitable. ⁽⁶⁵⁹⁾

Aunque bien es verdad que Jarnés escribe sobre *Sur* y el Río de la Plata, hace extensivas sus reflexiones a América del Sur en general. Se pregunta si les será dada la posibilidad de dejar la *vigilia recelosa* y la actitud defensiva que hace pensar en la poca fe de los sudamericanos en su poder de asimilación de lo europeo, para lo cual resulta indispensable una actitud vigorosa que rompa el vasallaje intelectual.

Un criollismo totalmente independiente no sería sino «un nacionalismo amurallado». La fisonomía intelectual americana debe reflejar su dinámica interior. ¿Qué hacer con el idioma? Destruirlo o transformarlo, tarea histórica cuya lentitud inevitable supone constantes enfrentamientos con el Espíritu de España implícito en él y la emergencia constante de lo propio.

Pero ese rostro propio no es, no ha sido, sino un rostro múltiple, mestizo. Todo gesto aparece imbuido de particularismos y universalidad al mismo tiempo. Toda residencia supone el mundo. La isla, el continente. Del continuo trasiego surgen la reflexión, los motivos, la inspiración.

El vigor de los textos que nos han ocupado está, precisamente, en ese constante ejercicio transformador. [395]

Elena Garro y Adolfo Bioy Casares: dos islas en fuga

Javier de Navascués

Universidad de Navarra

Cuando Elena Garro publicó su primera y mejor novela, pocos podrían adivinar el vínculo existente de *Los recuerdos del porvenir* con la obra de un escritor argentino publicada en Buenos Aires nueve años atrás: *El sueño de los héroes*. Desde luego era más fácil advertir que la noción de un tiempo subjetivo y reversible, que encerrara dentro de sí el futuro en la memoria de los personajes, tenía mucho que ver con ciertas cosmogonías indígenas, de las que su autora habría extraído el tema⁽⁶⁶⁰⁾. Lo cierto es que las relaciones, al principio amistosas y después apasionadas, entre Bioy Casares y Garro habían comenzado en 1949, cuando ambos estaban ya casados respectivamente con Silvina Ocampo y Octavio Paz. Se conocieron en París, desde donde los Paz ayudaron a que *La invención de Morel* se tradujera al francés. A partir de entonces, los amantes tuvieron ocasión de verse en Europa (1949 y 1951), y en Nueva York (1956). Su trato epistolar fue más largo: duró hasta 1969⁽⁶⁶¹⁾.

Desde entonces Elena Garro ha ofrecido algunos datos acerca de su relación con Bioy y, sobre todo, se ha sentido identificada en los personajes femeninos de un par de novelas argentinas: en la mencionada *El sueño de los héroes* y en *La pérdida del reino* de José Bianco, amigo personal de los dos:

Pepe Bianco también me tomó de personaje para su novela y en ella dice que me acosté con él, cosa absolutamente falsa, pero no me enfadé, pues sabía que era una [396]novela. También Bioy Casares, al que tú citas, me puso de Clara en su novela *El sueño de los héroes* y puso que mi padre era un titiritero o un mago o algo así, no recuerdo bien. No me enfadé. Ni me enfadé por otros cuentos menos clementes».⁽⁶⁶²⁾

Tal vez por eso Elena Garro retrató sus amores con mayor desnudez en su novela *Testimonios sobre Mariana* (1981), en donde Silvina Ocampo es Sabina, Octavio Paz se corresponde con Augusto, y Mariana y Vicente equivalen, por supuesto, a Elena y Bioy. El resto de coincidencias es abrumador.

Pero es evidente que el mayor interés de esta historia sentimental no reside en el juego de claves o en la laboriosa atribución de anécdotas a determinados textos, sino en cómo pudo existir una posible influencia de uno sobre otro o, mejor aún, una retroalimentación creadora que determinase la producción de Garro y Bioy. Como ya sugerí antes, una vía posible de trabajo es la

confrontación del tema de la nostalgia del futuro, presente en *Los recuerdos del porvenir* y en *El sueño de los héroes*, así como la presencia de espacios mágicos o del motivo de la fiesta como escenario definidor de destinos. No obstante, el propósito de este trabajo sigue otro camino. Intentaré demostrar de qué manera, tanto en uno como en otro escritor, comparece un ininterrumpido deseo de fuga de una realidad que se presenta como repudiable y cómo la configuración de espacios aislados se alza como una precaria solución para esta huida sin fin.

La intimidad como anhelo

Hay lugares aislados y mágicos que Elena Garro identifica con el Paraíso. Se encuentran al horadar en el recuerdo infantil y su acceso es privado. Puede ser, por ejemplo, el jardín de la colección *La semana de colores*, en donde las niñas Leli y Eva se refugian y tienen confidencias. Para llegar a él, deben alejarse de otro espacio aislado, la casa familiar:

Salieron al jardín. Pasaron bajo las jacarandas, rodearon a la fuente, cruzaron el macizo de los plátanos, llegaron hasta las palmeras, sesgaron un poco hacia la izquierda y alcanzaron el pozo. El pozo era el lugar más fresco del jardín, rodeado de helechos, espadañas y otras hojas rezumaba humedad. Hasta allí no llegaban los rumores de la casa. Era la parte secreta del jardín. Un pretil de piedra negra guardaba a su agujero profundo. Muy abajo corría el agua de los ríos en los cuales se bañan las mujeres plateadas y los pájaros de plumas de oro.

Las niñas se desnudaron y luego subieron los cántaros llenos del agua misteriosa. El agua helada convirtió sus cuerpos en dos islas frías en el mar caliente de la tarde. ⁽⁶⁶³⁾

A primera vista la metáfora isleña refleja bien la situación de unas niñas que, por lo demás, eligen la soledad tanto para entender algo del mundo adulto como para esconderse de él. Pero, sobre todo, expresa la situación de alguien que tiene una percepción alternativa [397] a la común del espacio y del tiempo. Es esa visión complementaria de la que viven los personajes de *Los recuerdos del porvenir* y en la que se refugian tantos otros de la producción posterior de la autora.

En Bioy la intimidad se presenta como un valor esencial del ámbito posible porque en ella el hombre se reencuentra consigo mismo, alejado de las vanidades mundanas. Como él mismo declara:

Fray Luis no proponía tópicos retóricos; decía las verdades que yo quería oír. Mostraba cuán insustanciales son los triunfos de la vanidad y recomendaba la vida retirada. A ésta la interpreté como una isla remota y solitaria, a la que nunca llegué, salvo en mis novelas; después, como la casa de campo donde viví durante cinco años; por último, como la vida privada, que llevo mientras puedo. ⁽⁶⁶⁴⁾

Pero el aislamiento no es sólo (ni siquiera) el ingrediente de la felicidad, sino muchas veces la situación excepcional en donde confirmarse o reconocerse como persona. En relatos como «Un león en los bosques de Palermo» o «Clave para un amor» la soledad inesperada a la que se ven abocados los personajes permite entender sus vivencias de forma más nítida. Aislándose, el hombre de Bioy conoce a los demás y se conoce a sí mismo⁽⁶⁶⁵⁾.

Pareciera que, ya sea ubicándose en lugares remotos o en los más cercanos, Bioy Casares ha tratado de presentar atmósferas aisladas, habitables y, por tanto, humanizadas. Naturalmente se pueden oponer sensatos reparos a una afirmación así, sobre todo si recordamos las sombrías historias de *La trama celeste* o de *Dormir al sol*. Pero creo que incluso espacios carcelarios como las islas desconocidas del Caribe reúnen elementos familiares para nuestro autor, a pesar de su tenebrosa significación⁽⁶⁶⁶⁾.

A veces podemos adivinar su predilección por lugares intermedios: playas desiertas de la provincia de Buenos Aires, como en «El gran Serafín», o en la novela *Los que aman, odian* escrita en colaboración con Silvina Ocampo. Llama la atención, al mismo tiempo, la variedad de interiores de casas que aparecen en sus cuentos y novelas: conventillos (*Diario de la guerra del cerdo*), caserones decadentes («La sierva ajena»), pasajes («La trama celeste», *Dormir al sol*), pensiones (*La aventura de un fotógrafo en La Plata*), quintas en la Pampa o en la Patagonia («Historia prodigiosa», «El perjurio de la nieve»), clubes sociales («Un león en el bosque de Palermo»), sanatorios (*Dormir al sol*), castillos europeos («El ídolo»), mansiones derruidas («De los reyes futuros»), chalecitos de provincias («El calamar opta por su tinta»), habitaciones de clase media (*El sueño de los héroes*), etc... Lo que tienen en común todos estos lugares es su carácter de clausura, de autonomía con respecto al mundo exterior. Son representaciones civilizadas de las islas [398] de sus primeras novelas. De la misma forma Elena Garro procura dotar a sus interiores de una aire de clausura, como ocurre de forma singular con la casa de los Moncada, de *Los recuerdos del porvenir*.

A la hora de hablar del espacio narrativo, llama la atención la preferencia literaria de Bioy Casares por los hoteles y balnearios. Los encontramos en casi todos los cuentos de *Guirnalda con amores*, en «El lado de la sombra», «Cavar un foso», «Clave para un amor», «Una muñeca rusa», «Ad porcos», «La tarde de un fauno», «El gran Serafín», *Los que aman, odian*, etc. Los hoteles son lugares de acogida, de entrada en un nuevo espacio habitable y, presumiblemente, acogedor. Elena Garro ha sentido también una predilección por el hábitat efímero del hotel, desde el Hotel Jardín en donde se alojan los soldados de *Los recuerdos del porvenir* hasta las pensiones madrileñas de *Andamos huyendo Lola*, pasando por los hoteles parisinos de *Testimonios sobre Mariana* o «¿Qué horas son?» o «Inés».

Los hoteles, en principio, significan refugio y descanso. Separados del ruido exterior, permiten vivir desprendidos del medio habitual aunque escondan experiencias fuera de lo común. Por eso su significación espacial se suele transformar a lo largo del relato en los dos escritores. En sitios así lo fantástico irrumpe con mayor naturalidad.

En «Clave para un amor» Bioy Casares recrea una aventura de fantasmas en un hotel cerca de la frontera chilena con la provincia semidesértica de Mendoza. Allí se aloja el narrador para reponerse de un *surmenage*. Para acentuar el aislamiento del lugar, una tromba de nieve corta las comunicaciones con el exterior. Durante una jornada los huéspedes se comportan de una manera diferente, extraordinaria: «El cobarde actuó con una pura y diáfana cobardía, los intrépidos, con el más extremado coraje; el villano, con absoluta perfidia; los enamorados, con un amor que no conocía reservas, etcétera. La esencia de cada uno, buena o mala, obró con libertad»⁽⁶⁶⁷⁾. Lo más extraño es que todos confiesan haber oído una música misteriosa que, como luego explica el narrador, les ha movido a actuar así. Se trata de una reminiscencia de las fiestas de Baco que, de alguna forma, se siguen celebrando en una dimensión simultánea de la realidad. No por azar el hotel posee un extravagante templo neopagano en honor al dios de la liberación de los instintos. De esta forma, aislando a sus personajes en un espacio singular Bioy quiere mostrarlos tal y como son, quitadas las caretas que la convivencia con otros ámbitos nos impone. El hotel ya no es sólo guarida, sino también pontón de acceso a experiencias nuevas y más intensas.

Fugas sin fin

«¿Recuerdas que en el Théâtre des Champs Elysées, en el 49, la primera noche que salimos, me dijiste que sentías gran respeto por los que huían?», le escribe Adolfo Bioy Casares a Elena Garro, cuando ya su amor se ha hecho otoñal⁽⁶⁶⁸⁾. La vertiginosa escapada en automóvil con que arranca *Reencuentro de personajes* o los rapidísimos, inverosímiles, desplazamientos de los personajes de *El sueño de los héroes* o de *Plan de evasión* responden a una visión de la existencia personal como perpetuo movimiento hacia un espacio de felicidad nunca obtenido. [399]

Ciertamente el demonio de la fuga obsesiona a los dos escritores, y ello se debe a que no siempre, ni siquiera la mayor parte de las veces, el espacio de refugio responde a las expectativas de descanso. *Andamos huyendo* Lola recoge dramáticamente las andanzas de madre e hija por incómodas e incluso peligrosas viviendas de Europa y América. Esta colección de relatos enhebrados por el hilo cambiante de las dos protagonistas (en la primera

historia son mexicanas, en otra dicen ser rusas, en otra se convierten en moscas), expresa una división del mundo entre vencedores y vencidos, perseguidores y perseguidos. Los espacios de acogida, pobres, mezquinos, cerrados, son en realidad trampas para las evadidas. Madrid, «ciudad penitenciaria, poblada de convictos», sería el supremo paradigma⁽⁶⁶⁹⁾.

Una ambivalencia mayor caracteriza a los espacios habitados de Bioy. De un lado, pueden ofrecer aparentes comodidades, en especial si se relacionan con el tema de la escritura; de otro, esas comodidades son susceptibles de transformarse en simples señuelos de un espacio carcelario. Es más: gran parte de la eficacia pesadillesca de las ficciones de Bioy radica precisamente en proponer un medio aparentemente agradable que, poco a poco, se convierte en cárcel o infierno⁽⁶⁷⁰⁾.

Los personajes de Bioy acostumbran a buscar núcleos íntimos y clausurados, jardines cerrados para muchos, paraísos abiertos para pocos. Pero la vida retirada acaba rebelándose contra sus propósitos de felicidad. No olvidemos la opresiva atmósfera de *La invención de Morel* o, más aún, de *Plan de evasión*. Y no vendrá mal recordar el comienzo del cuento «El ídolo»:

He bebido una taza de café. Siento una engañosa claridad mental y algún malestar físico. Prefiero esto al peligro de hundirme en el sueño, a través de figuras que surgen, unas de otras, como de una fuente invisible. Absorto contemplo la infinita blancura de la porcelana de Meissen. El pequeño Horus, dios de las bibliotecas, que mi corresponsal, el comerciante copto Paphnuti, me envió desde El Cairo, proyecta sobre la pared una sombra definida y severa. Por momentos oigo el antiguo reloj de bronce y pienso que a las tres de la mañana aparecerán las tres ninfas y resonará, solemne, triple y alegre, la melodía. Miro la madera de la mesa, el cuero del sillón, el tejido de mi ropa, las uñas de mi mano. La presencia de los objetos nunca me pareció tan intensa como esta noche.⁽⁶⁷¹⁾

Fijémonos en el catálogo de objetos agradables que ornamentan la habitación del narrador en el momento de la escritura. Quizá no resulte ocioso decir que quien narra es [400] decorador de profesión. Éste ya se dispone a comenzar su testimonio y, de repente, se detiene en recrear el ambiente que le rodea: porcelanas, sillones de cuero, reloj de bronce, biblioteca, ídolos exóticos... En el delicioso acontecimiento del arranque del relato (estamos ante la «puesta en escena» de un acto de escritura), nos encontramos en medio de un ambiente íntimo, aislado, el más propicio para la creación⁽⁶⁷²⁾. Aquí la enumeración de detalles cotidianos adquiere gran importancia. La primera frase («He bebido una taza de café») sorprende por el contraste entre la banalidad de la acción y la solemnidad con que se manifiesta. Nada menos que una oración entera, la primera de todas, para un suceso tan insignificante. El lector bien puede pensar que el autor implícito quiere destacarlo, porque ese café para el protagonista tiene características extraordinarias. De momento sólo se puede imaginar el aprecio que una persona, presuntamente cultivada, puede encontrar en la bebida. Luego el texto se encarga de darnos una

explicación más tenebrosa: el café le impide dormirse y entrar en un mundo pesadillesco que anula las fronteras entre sueño y vigilia.

Por otro lado, «la presencia de los objetos nunca me pareció tan intensa como esta noche», observa el narrador. Esos objetos, signos aparentes de comodidad y buen gusto, van cobrando una significación amenazadora, al estar contiguos semánticamente con respecto al ídolo siniestro. Lo que el cuento desarrolla es una trama en donde ese espacio interior, marcado por la distinción, el esnobismo y la civilización, se ve perturbado por una presencia maligna y destructora que embruja todo. Poco antes de terminar el relato, el desventurado narrador confiesa que los objetos de su pieza, sentidos como acogedores hasta entonces, han cambiado de significado. Lo que era agradable a la vista se hace siniestro:

Sentí horror por todos los objetos, por todas las manifestaciones de la materia que me acechaba y me rodeaba como un cazador infalible. Descubrí (o creí descubrir) que estar vivo es fugarse, de un modo efímero y paradójico, de la materia.⁽⁶⁷³⁾

Si estar vivo es fugarse perpetuamente, entonces la muerte significa la inmovilidad absoluta. Elena Garro llega a esta conclusión de forma más tajante que Bioy. Recordemos que el mágico final de *Los recuerdos del porvenir* supone la metamorfosis de Isabel Moncada en piedra. Es ella, la traidora, quien, por su unión con Francisco Rosas, repudia a su comunidad, se aísla y recibe el castigo de petrificarse, esto es, de quedar al final estancada, encerrada en la materia. Escaparse de la materia es, en cambio, lo que hacen tantos personajes de Elena Garro. En «¿Qué hora es?» se opera un misterioso milagro. Lucía Mitre, una extravagante señora que parece vivir en otra dimensión, se aloja en un hotel parisino y declara estar esperando a las nueve cuarenta y siete a Gabriel Cortina, el hombre que se hará responsable de los pagos de la habitación. Pasan los meses y Cortina no aparece, pero los responsables del hotel demoran, compasivos, la salida de [401] Lucía. Al final, la mujer muere en la cama del hotel exactamente a las nueve y cuarenta y siete. Es entonces cuando se presenta un joven elegante que dice llamarse Gabriel Cortina y que pide ver a Lucía Mitre. Se le asigna una habitación contigua hasta que aparezca la policía a recoger el cadáver. Pero la conclusión del relato guarda una sorpresa: el joven desaparece de su pieza, dejando como único recuerdo suyo una raqueta de tenis a los pies de la cama de Lucía. La mujer, por cierto, también se ha ido «para siempre del hotel, pues en su rostro no quedaba de ella, nada»⁽⁶⁷⁴⁾. Un cuento poco conocido de Bioy Casares («De los dos lados»), perteneciente a *Historia prodigiosa* y publicado en la edición de 1961, presenta afinidades con este mundo narrativo de Garro. Para empezar, las protagonistas son dos niñas bastante parecidas a las Eva y Leli de varios relatos de *La semana de colores*. Además, aparece un hombre joven, Jim, hijo segundo de una buena familia inglesa que vive como un vagabundo y que las introduce en una vida mágica. Se trata de un personaje poco

frecuente en Bioy, pero que tiene muchos paralelos con ciertos hombres angélicos de Garro, como el fuereño Felipe Hurtado, el don García de «la corona de Fedregunda» (*Andamos huyendo Lola*), o el mismo Gabriel Cortina. Por último, la historia en «De los dos lados» tiene un planteamiento similar a «¿Qué hora es?»: los enamorados separan sus almas del cuerpo para vivir juntos en un Cielo fantástico. La fuga como eje temático de Bioy y Garro supone en estos dos casos una enajenación del cuerpo que queda separado del espíritu huidizo.

Ahora bien, hay otras posibilidades de evasión. Una de ellas sería la escapada que se finge infinita («El jardín de los sueños» y todo *Andamos huyendo Lola*), otra, la invisibilidad física: un ejemplo fácil es, sin duda, *La invención de Morel*, pero también podemos aducir el final de la primera parte de *Testimonios sobre Mariana*, en donde la heroína desaparece de la fotografía que conserva su amante. Por último, llegamos a la metamorfosis, recurso éste al que se inclina Elena Garro desde una perspectiva mágico-realista («El día que fuimos perros», *Ventura Allende*, «Debo olvidar», etc.) y Bioy Casares a través de una ironía distanciadora («Los afanes»).

Justo es reconocer que en Elena Garro la fuga adquiere unos matices más intensos, sobre todo en sus últimas novelas. Allí la mujer es víctima de la persecución masculina (*Reencuentro de personajes*, *Inés*, *Busca mi esquila*) y, a veces, también de sus propios fantasmas (*Testimonios sobre Mariana*, *Andamos huyendo Lola*). En realidad la mujer como víctima y traidora al mismo tiempo, como floración de una nueva Malinche, ya estaba una vez más en la Isabel de *Los recuerdos del porvenir*⁽⁶⁷⁵⁾. Con todo, pese a la mayor virulencia que cobra el tema en manos de Garro se puede apreciar una mayor concreción en la presencia del perseguidor conforme se avanza temporalmente en la trayectoria de los dos narradores. Así como Bioy imagina persecuciones algo difusas en sus primeras novelas, en *Diario de la guerra del cerdo* o en «El atajo» ensaya modulaciones de alcance político más reconocibles. Por parte de Garro, la persecución religiosa de *Los recuerdos del porvenir* se transforma en la persecución de las mujeres (de dos mujeres casi siempre) en las novelas y relatos publicados desde los años ochenta. Ni que decir tiene^[402] cuánto influyeron las circunstancias biográficas de la escritora (su exilio voluntario tras los acontecimientos de México en el 68, sus tirantes relaciones con Octavio Paz, etc.) en esta transformación temática. La vida de la escritora mexicana se convirtió entonces en un extraordinario peregrinaje, que poco tenía que ver con la existencia de Bioy Casares en Buenos Aires. Pero, por encima de los avatares biográficos, nos quedamos con una comprobación: diferencias y semejanzas aparte, el aislamiento y la fuga infinita son temas recurrentes en Garro y Bioy. ^[403]

El poeta como isla: alienación en la poesía de Enrique Lihn

Francisca Noguero

Universidad de Salamanca

Si existe una clave interpretativa de la poesía de Enrique Lihn, ésta se encuentra en el concepto de alienación, entendido desde un punto de vista filosófico como «el estado del hombre fuera de sí, en contraposición al ser en sí». El enajenamiento o extrañeza que rezuman sus textos explica el título de mi comunicación y el de algunos de sus libros: el hablante de Lihn, desamparado, sufre una pena de extrañamiento universal, siempre está de paso o en situación irregular con respecto a los demás⁽⁶⁷⁶⁾. Estudiaré este hecho desde diferentes perspectivas: en su relación con el tiempo (el adulto añora la inocencia de la infancia), el espacio (el visitante busca su filiación en el país extranjero), la cultura (el sujeto de la periferia no encuentra su lugar en los centros hegemónicos del Primer Mundo), el oficio (la poesía enajena a quien la escribe), el contexto social (el hablante se siente culpable por no implicarse en el devenir histórico) y finalmente, en su relación con los otros (la amistad y el amor siempre acaban fracasando).

El motivo del extrañamiento se desarrolla a través de una serie de imágenes constantes en sus poemas: el hombre adulto, arrojado del paraíso de la infancia, se ve a sí mismo [404] como un peregrino de paso, que nunca encuentra habitación, y que, como la serpiente en su celda de vidrio, se limita a ver pasar la vida. El ejercicio de la poesía, masturbación desconsolada que le hace incidir constantemente en la figura de Narciso para representarse, no consigue evitar su soledad ontológica, sólo paliada por la esperanza de que otros lo miren. Sin embargo, en el momento en que los ojos se encuentran, la mirada acrecienta la angustia porque está cargada de agresividad o simplemente connota el vacío de una sociedad deshumanizada. Veamos cómo se desarrollan estas claves en su poesía.

Alienación en el tiempo

Estás en un puesto de frontera / y sin saber quién ordenó tu exilio. / Puedes beber y comer / y no hay horarios en toda la jornada [...] / Toma la pluma de ganso / y el papel. / Haz recuento de todo lo que veas, / tus días en un puesto de frontera / Tus días en un puesto de frontera. / Nada conoces atrás de la muralla / y esas verdes colinas que dejaste / no las recuerdas más.

En *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y otro* (1955), primeros poemarios de Lihn, influyó decisivamente la obra de César Vallejo. *Nada se escurre* muestra un hablante angustiado por su condición de ser encaminado hacia la muerte, que carga su discurso de conceptualizaciones abstractas inexistentes en poemarios posteriores del autor. Así se percibe en «El miserable»:

Como no sé de dónde / vengo con esta gran caja vacía / arrastrándome, en pos de todo y nada, / ni cuándo ni por qué se hizo la vida / en torno a mi esqueleto, / hoy como ayer vacilo entre una calle y otra, / hago y deshago este objeto inservible, / preguntando en todas partes por un muerto (*Nada se escurre*, pág. 27).

Con *La pieza oscura* (1963), Lihn adquiere una voz propia. Los poemas centrales tratan una anécdota el descubrimiento del sexo por parte de unos niños que juegan en una habitación a oscuras que permite al autor reflexionar sobre la infancia en una constelación de textos, reunidos bajo la pregunta «¿Qué será de los niños que fuimos?». Frente al mundo infantil, en el que se disfruta el placer de forma natural, el adulto se presenta ajeno a la felicidad por culpa de una educación represiva que lo ha alejado definitivamente de su cuerpo. El momento mágico en que se descubre el sexo, recordado con nostalgia hasta su última obra «ay Dios habría que hablar de la felicidad de morir en alguna inasible forma / de eso que acompañó a la inocencia al orgasmo a todos y a cada uno / de los momentos que imprimaron la memoria» (*Diario de muerte*, pág. 15) ha quedado grabado de forma indeleble y de alguna manera logra que el hablante sobreviva al devenir temporal:

Pero una parte mía no ha girado al compás de la rueda, a favor de la corriente. / Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño que cae de rodillas / [405]dulcemente abrumado de imposibles presagios / y no he cumplido aún toda mi edad / ni llegaré a cumplirla como él / de una sola vez y para siempre (*La pieza oscura*, pág. 37).

El final de la infancia, calificado irónicamente como «Bella época» en uno de los mejores poemas lihnianos, se perfila como el momento en que nace el resentimiento, ese «rencor inagotable» surgido de una familia y una educación que inventa un alma para él, la que siempre llevará como un peso en la conciencia. A partir de este momento, la vida va a ser «sobrellevada desde siempre en un exilio culpable» (*París, situación irregular*, pág. 24). Este hecho se puede apreciar en el poema «Zoológico»: una pareja recién separada recorre el espacio que da título al poema mientras observa a su alrededor la conducta animal, inocente y desprejuiciada: «El amor en su ceguera de acto puro, sin asomo de corazón ni de cabeza» (*La pieza oscura*, pág. 42). La visión del acto sexual entre los animales les hace sentirse fuera del paraíso, arrojados por el peso de unas convenciones que han lastrado sus existencias: «y henos aquí, otra vez, cristianamente, en la exclusión de las aves del cielo»

(*La pieza oscura*, pág. 43). De este modo, el adulto se sabe desterrado definitivamente de la edad de la inocencia.

Alienación en el espacio

Porque no estuve ni estaré / he venido / sólo de paso a esta ciudad / a este mundo / soy extranjero / en esta tierra / en todas / seré extranjero. / Al regresar / mi patria / habrá cambiado / Y no estaré / ni estuve.

(Pacheco, pág. 167)

A partir de la publicación de *Poesía de paso* se abre un periodo en que Lihn edita *Escrito en Cuba, París, situación irregular, A partir de Manhattan, Estación de los desamparados y Pena de extrañamiento*, poemarios en forma de libros de viaje. Mientras recorre diversas ciudades europeas y norteamericanas, recoge sus experiencias en forma de anotaciones fragmentarias, que reflejan la «obsesiva inquietud de un hablante que se siente solo y desamparado» (Lertora, pág. 174). Los textos se estructuran alrededor del motivo del viaje y del registro inmediato de múltiples situaciones. La hibridez genérica de estos libros refleja la inestabilidad permanente del sujeto, que en *Poesía de paso* aparece definido por primera vez con el tema del desamparo «Para siempre, estoy de paso / como la muerte misma, poeta y extranjero» (*Poesía de paso*, pág. 9), y que en *Escrito en Cuba* se autodesigna «extranjero de profesión» (*Escrito en Cuba*, pág. 24).

En este mundo, «los desplazamientos de este hombre de paso se resuelven como desencuentros que originan un discurso antiutópico, corrosivo, disfórico, crítico de sí mismo y del contorno que registra sin complacencia» (Lastra, pág. 66), resumido en el verso «Error y horror de un viaje a cuyo término no / llego» (*París, situación irregular*, pág. 36).

La alienación se manifiesta en el hecho de que el sujeto nunca posee una casa. En «Recuerdos de matrimonio», de *La pieza oscura*, este hecho era el detonante de la ruptura de la pareja: [406]

Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad, más distantes / el uno del otro a cada paso, / ellos ya estaban allí, estableciendo su nido sobre una base sólida, / ganándose la simpatía del conserje [...] / De ellos, los invisibles, sólo alcanzábamos a sentir su futura presencia en un cuarto vacío [...] / «Pueden verlo, si quieren, / pero han llegado tarde». / Se nos hacía tarde. / Se hacía tarde en todo. / Para siempre (*La pieza oscura*, págs. 38-39).

La sensación de extrañamiento se agudiza en el entorno urbano. La sociedad moderna, espacio vacío percibido a partir del «éxtasis de lo que por fin se pudre para siempre» («El vaciadero», *A partir de Manhattan*, pág. 12),

encuentra su mejor manifestación en las ciudades que funcionan como centros hegemónicos de poder. Así ocurre en *A partir de Manhattan*, que ofrece en «Hipermanhattan» una visión degradada de la megalópolis de este final de siglo: «Si el paraíso terrenal fuera así / igualmente ilegible / el infierno sería preferible / al ruidoso país que nunca rompe / su silencio, en Babel» (*A partir de Manhattan*, pág. 20). El hablante pierde su ubicación en un mundo que ha olvidado sus verdaderas dimensiones. De ahí el frecuente uso en este poemario de la hipérbole «chimeneas gigantescas», «hombres diminutos», «perros mínimos», «metro [...] terrible de no ocupantes», «frío aterrador», «la guitarrista más hermosa del mundo» y de la metonimia: «Charco de carne membranosa», «pieles ya de trapo», «modernidad cargada de muerte». Ante la imposibilidad de conocer el espacio ajeno, siente «de forma neurálgica» (Gottlieb, pág. 39) el desarraigo que, según confesó el propio autor a Pedro Lastra:

Se extiende a la propia existencia entendida como un viaje [...]. Una combinación de familiaridad y extrañamiento respecto de los lugares que te recuerdan tu antiorigen. La condición de extranjero me parece a mí particularmente entrañable para el tipo de hispanoamericanos al que pertenecemos como personas, por decirlo así, cultas (Lastra, pág. 58).

Alienación en la cultura

Raro comercio éste / Los padres del enemigo son los nuestros, nuestros sus Dioses / Y cuál nuestra morada.

(Cisneros, 1968, pág. 64)

Los libros de viaje de Lihn implican, según Óscar Galindo, «una voluntad de apropiación de la identidad cultural del otro y la noción de pertenencia a una cultura dominante, y en consecuencia, sancionada por criterios filosóficos, históricos y religiosos etnocentristas» (Galindo, pág. 102). Lihn es consciente de este hecho:

La casa de antigüedades es lo que más se parece a esa parte de la memoria en la que todo escritor hispanoamericano es un europeo de segundo o de tercer orden. No por mediocridad sino por fatalidad histórico-cultural. Porque Hispanoamérica está todavía por fundarse. Es un terreno de aluvión y a veces un inmenso baldío (Lastra, pág. 51).

El sujeto poético utiliza diversos recursos para encontrar su filiación en la cultura extranjera: [407]

La memoria. En el poema que abre *Poesía de paso* se apropia de una ciudad europea Bruselas bajo la nieve gracias a un recuerdo infantil: «La nieve era en Bruselas otro falso recuerdo / de tu infancia, cayendo sobre esos raros sueños / tuyos sobre ciudades a las que daba acceso/la casa ubicua de los

abuelos paternos» (*Poesía de paso*, pág. 3). Puesto que «las ciudades son imágenes», (*Poesía de paso*, pág. 13), el hablante trae a ellas «el cansado recuerdo de sus libros de estampas» (*Poesía de paso*, pág. 39). Un buen ejemplo de este proceso de apropiación se encuentra en la reflexión que provoca la película *Topper*, vista en una sala de Manhattan. Ante el beso de Cary Grant e Irene Dunne en la pantalla comenta: «Lo que me ata a la ciudad es todavía más irreal que ese beso / [...] Esta ciudad no existe para mí ni yo existo para ella / [...] Existe para mí, en cambio, en la medida en que logro destemporalizarla» (*Pena de extrañamiento*, págs. 8-9). Así, Nueva York, «esta ciudad hacia la que todas confluyen» (*A partir de Manhattan*, pág. 58), genera «recuerdos del presente»:

No me voy de esta ciudad con la resignación de los visitantes / en tránsito. / Me dejo atar, fascinado por ella / a los recuerdos del presente: / cosas que no tuvieron, por definición, un futuro / pero que, ciertamente, llegaron a envejecer, / pues las dejo a sabiendas / de que son, tal vez, las últimas elaboraciones del deseo / los caprichos lábiles que preanuncian la vejez (*Pena de extrañamiento*, pág. 7).

Las imágenes culturales. Como señala el propio Lihn:

El poeta de paso no conocerá nunca Europa; se limitará a recorrerla, separado de ella como por un cristal de seguridad, una galería de imágenes. La Europa que él reconoce se funda en un terreno movedizo e inconexo, en una informe «herencia cultural». Nada de eso lo liga a la verdadera Europa (Lastra, pág. 51).

Las ciudades visitadas son percibidas a partir de referencias culturales: Rouen se encarna en la catedral que pintó Monet (*Poesía de paso*, págs. 67-69), Viena en el poema «Homenaje a Freud» (*Poesía de paso*, págs. 63-66) y «Muchacha florentina» (*Poesía de paso*, págs. 37-39) celebra una belleza «Alto Renacimiento», que va «camino de Sandro Botticelli» (*Poesía de paso*, pág. 48).

Las analogías con el propio pasado. El sujeto poético identifica las calles del barrio de Pigalle con las de Santiago de Chile: «Cerca de la Place Pigalle hay callecitas de mi barrio de arrabal, calles tranquilas, de buenos hábitos, por las que circulan en situación regular las prostitutas vecinas, sólo exhibiendo nalgas y senos allí por razones estrictamente profesionales» (*París, situación irregular*, pág. 42). Pero el recuerdo siempre es engañoso: «La isla dispone de fantasmas artificiales / con que llenar los huecos de la contrahistoria [...] / Esas muchachas caídas de la luna a la nieve / vestidas de pierrot y sus acompañantes andróginos / fueron y no fueron mis amigos de juventud» (*Pena de extrañamiento*, pág. 8).

La fotografía. Se descubre como otra forma fallida de apropiarse de la realidad deseada: «Acto gratuito: tomarle una fotografía a la Tour Eiffel [...]». El turista y sus actos [408] gratuitos (la reproducción como primera fase de la producción) [...]. El robo de la imagen deja intacta la realidad que aquélla

representa» (*París, situación irregular*, págs. 72-73); por su deseo de arraigarse en Nueva York, el hablante compra incluso unos «antepasados instantáneos»:

En una barraca, cerca de Nueva York, el martillero liquidó el saldo de su negocio / un stock de fotografías antiguas / ofreciéndolas a gritos en medio de las risotadas de todos: / «Antepasados instantáneos», por unos centavos / Esos antepasados eran los míos, pues aunque los adquirí a vil precio / no tardaron, sin duda, en obligarme a la emoción / ante el puente de Brooklyn (*Pena de extrañamiento*, pág. 7).

El idioma. Frente a otras capitales europeas, Madrid es recorrida por el sujeto poético con una emoción nueva, fundada en la esperanza de encontrar en el español la filiación ansiada. Así se aprecia en el siguiente cuarteto de tonos vallejanos: «Vámonos vieja, vámonos a España / del exilio pasemos al exilio, / pues quizá de allí venga el auxilio, / de nuestra propia lengua» (*París, situación irregular*, pág. 103). Sin embargo, la identificación fracasa de nuevo: el hablante afirma mantener «un soliloquio en una lengua muerta» (*A partir de Manhattan*, pág. 50), que lo lleva a exclamar en un resentido verso: «no sé qué mierda estoy haciendo aquí» (*ibidem*). «Exiliado» (*Poesía de paso*, pág. 32), «meteco» (*París, situación irregular*, pág. 71), «vagabundo» (*París, situación irregular*, 87), «naúfrago» errando «entre plásticos restos del naufragio» (*París, situación irregular* pág. 93) o «naúfrago en la tierra» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 62), siempre está destinado al desencuentro, a la participación «por exclusión, entre paréntesis» (*París, situación irregular*, pág. 66) y a la «peregrinación solitaria» (*Poesía de paso*, pág. 3). Al marcharse de la ciudad se desdobra para ocupar un lugar de intersección entre el mundo del que procede y el espacio ajeno. Esta experiencia se manifiesta en el habla: «Hasta las palabras tienen que desdoblarse / esralbodsed» (*París, situación irregular*, pág. 55) y en la propia conciencia:

[Tomo el avión]. Eso es lo que concierne a mi cuerpo, mientras el invisible / ciudadano / de esos rincones y esas calles / tan innotorio como lo son, al fin y al cabo, entre sí, / diez millones de habitantes / seguirá aquí, delegado por la memoria, / que llega a la aberración y toma entonces / no sólo la forma de mi sombra: / mi existencia hecha de algo que se le parezca. / Ese doble abrirá en mí un hueco que yo mismo no podría llenar / con las anotaciones de mi diario de viajes (*Pena de extrañamiento*, pág. 10).

El retorno a Hispanoamérica lo llevará a sentir su mundo como copia defectuosa del que ahora abandona:

[Será] mañana, cuando como un cuerpo sin la mitad de su alma / despojado del terror que fascina, habite / en cualesquiera de esas medio-ciudades, defectuosas copias de Manhattan / y, por lo tanto, ruinas nuestros nidos / antes, después y durante su construcción, / algunos de mis puntos de destino / cuando me vaya y no me vaya de aquí (*Pena de extrañamiento*, pág. 10). [409]

El conflicto del meteco surge de su desarraigo entre una cultura que no reconoce y otra que no lo reconoce. Esta última situación provoca un desencanto reflejado especialmente en *París, situación irregular*: «Le sobran a París todos sus habitantes. La ciudad funciona por sí sola, es un bello espectáculo que puede ciegamente contemplarse a sí mismo. Las innumerables variantes de este espectáculo del que se participa por exclusión, entre paréntesis» (*París, situación irregular*, pág. 66). La ciudad mítica es finalmente rechazada, pues se trata de un monumento cultural que incentiva las «situaciones regulares», esto es, las formas de mantener la sociedad bajo un régimen conservador, alienante y superficial: «Oh, vieja, vieja civilización / madre fálica en la que / t-to-todas nuestras monstruosidades pueden / decir su nombre / y son buenos negocios / situaciones regulares» (*París, situación irregular*, pág. 37). El extranjero se permite la irreverencia ante el mito: «Una parte de la inhibición que me infundía esta ciudad ha desaparecido desde que sigo el consejo de orinar en sus calles» (*París, situación irregular*, pág. 68). De este modo, la experiencia de Lihn cuestiona la idea del intelectual cosmopolita defendida en el modernismo y la vanguardia. De ella se concluye que nunca podremos integrarnos en una cultura extranjera.

«Sólo he vivido en Chile, pero he muerto con perdón de ciudad en ciudad o, más bien, he sido en todas ellas un ciudadano fantasma, prescindible y apasionado» (*Pena de extrañamiento*, pág. 18). ¿Significa esto que Lihn mantiene una relación positiva con su propio espacio? Ya veremos que no. Como muchos autores de su generación, él rechaza el concepto de patria y considera que el lugar en que nació, al que califica como «ese horroroso país trivial» (*Diario de muerte*, pág. 83), lastró su existencia de forma decisiva:

Nunca salí del horroroso Chile / mis viajes que no son imaginarios / tardíos sí
momentos de un momento / no me desarraigaron del eriazo / remoto y presuntuoso. /
Nunca salí del habla que el Liceo Alemán / me infligió en sus dos patios como en un
regimiento / mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible. / Otras lenguas me
inspiran un sagrado rencor: / el miedo de perder con la lengua materna / toda la realidad.
Nunca salí de nada (*A partir de Maniatan*, pág. 53).

«Como el locústido me hubiera gustado ser», exclama el hablante de *El Paseo Ahumada*. Es decir, hubiera deseado amar su lugar de origen. Sin embargo, el reflejo de Chile bajo el gobierno autoritario de Pinochet da lugar a dos poemarios claramente distópicos como *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la Virgen*. No existe, por consiguiente, ninguna posibilidad para el hombre de encontrar el propio espacio.

Alienación en el oficio

*Let the Snake wait under / his weed / and the writing / be of words, slow and quick,
sharp / to strike, quiet to wait, / sleepless.*

(Williams, pág. 7)

«Me condené escribiendo a que todos dudaran / de mi existencia real / (días de mi escritura, solar del extranjero)» (*La musiquilla de las pobres esferas*, pág. 68). Así expresa [410] el sujeto poético el enajenamiento que sufre el escritor en razón de su oficio, hecho que también se manifiesta a partir de una imagen recurrente en los textos de Lihn: la del poeta como una serpiente en su celda de vidrio, atento sólo al deseo de la poesía, expulsado del paraíso:

Yo soy la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio, en el rincón más sombrío del parque, / ajena a la curiosidad que apenas despierta, ajena a los intereses de la tierra, su madrastra; / yo soy ese insensible amante de sí mismo que duerme con astucia, mientras todo despierta (*La pieza oscura*, pág. 64).

De ahí a la representación del poeta como Narciso o de la poesía como ejercicio onanista sólo hay un paso, hecho que da fe de un rasgo fundamental en el arte contemporáneo:

Silencio, muerte del analista, todos somos analizantes, simultáneamente interpretados e interpretantes en una circularidad sin puerta ni ventana. Don Juan ha muerto; una nueva figura, mucho más inquietante, se yergue. Narciso, subyugado por sí mismo en su cápsula de cristal (Lipovetsky, pág. 37).

Basta constatar la recurrencia en la poesía lihniana de una imagen: la del hablante que se mira al espejo. En *Poemas de este tiempo y otro* el sujeto se muestra aún fuertemente identificado con la entidad autorial: «Me miro en el espejo y no veo mi rostro. / He desaparecido: el espejo es mi rostro. / Me he desaparecido; / porque de tanto verme en este espejo roto / he perdido el sentido de mi rostro / o, de tanto contarle, se me ha vuelto infinito» («La vejez de Narciso», *Poemas de este tiempo y otro*, pág. 47). El pasaje final de *Escrito en Cuba* ya establece una distancia del hablante con respecto al rostro contemplado: «Esta cara que miro en la oscuridad en el espejo / es la de un condenado sin apelación / a una maldita vejez» (*Escrito en Cuba*, pág. 49), y en «No hay Narciso que valga», publicado en *Al bello aparecer de este lucero*, ya reconoce: «A los cincuenta y dos años el espejo es el otro. / No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse / en el otro a sí mismo» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 3). En este paulatino proceso de extrañamiento, el sujeto termina identificándose con un travestido al que ve pasear por las Ramblas de Barcelona, que imagina en el momento de observar su reflejo: «Ante el espejo abominable / cópula que multiplica el número de lo mismo / alza el busto ese simulacro y miente la voluptuosidad con que acaricia / senos que si no tiene existen por el milagro doloroso de la silicona» (*Pena de extrañamiento*, pág. 35).

Alienación en el devenir histórico

*Un hombre pasa con un pan al hombro. / ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?
[...] / Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre. ¿Cabrán aludir jamás al Yo profundo? /
Otro busca en el fango huesos, cáscaras. / ¿Cómo escribir, después, del infinito? / Un
albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza. / ¿Innovar, luego, el tropo, la
metáfora?*

(Vallejo, pág. 54) [411]

El sujeto del poema «A Roque Dalton», que se presenta a sí mismo como un actor vestido con ropas de otra época, ignorante del papel que le ha tocado en la vida, comenta: «Envejezco al margen de mi tiempo / [...] porque no puedo comprender exactamente la historia» (*La musiquilla de las pobres esferas*, pág. 80). Este sentimiento de extrañeza comienza a destacarse en *Escrito en Cuba* (1969), libro en el que la «sed de absoluto» de los primeros textos lihnianos es desplazada por una desolada e irónica visión del mundo, y en el que el poeta, radicado en La Habana posrevolucionaria y empleado por entonces en Casa de las Américas, expresa su sentimiento de culpa por no hallarse comprometido con la causa castrista. El remordimiento es común a los autores de su generación, pues en los años sesenta «la poesía se sentía inferior frente a una idealizada acción política» (Cobo, pág. 48). Sin embargo, Lihn fue consciente muy pronto de las fallas existentes en el discurso estético de los poetas «comunicantes»:

En *Escrito en Cuba* son frecuentes los testimonios del sentimiento neurótico de culpa con respecto a una confrontación entre el mundo de la acción y el de la palabra o mundo poético [...]. Ahora me parece que es una exageración, porque el fracaso de la palabra poética no es menor que el fracaso del discurso histórico (Díez, pág. 108).

El poeta que compuso una elegía al Che Guevara en el 68, recalca en una entrevista publicada once años después: «la elegía al Che no me gusta, especialmente como tema político, y resulta prescindible» (Díez, pág. 107). Es el mismo desencanto que rezuman textos de *La musiquilla de las pobres esferas* como «Si se ha de escribir correctamente poesía», «Época del dato» y «Revolución».

Pero esta desconfianza en los «grandes relatos» políticos no significó que Lihn abandonara el complejo de culpa por su pasividad. El siguiente poema sólo puede explicarse como reacción a la pesadilla provocada en Chile por el golpe de estado de Pinochet, al que siempre aludió de forma velada para evitar la censura:

De la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca. / Izo este
par de calzoncillos / hago flamear mi par de calcetines / Y dónde pienso lavan la ropa
sucia los sin casa. / Yo, que creo tener una casa y que no hago, por eso, la guerra / ni

estoy en paz conmigo mismo ni con nadie / (quién demonios es el sí mismo en estos casos) / en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella y me traiciono / una bandera de rendición (*El Paseo Ahumada*, pág. 21).

A partir de 1983, con la publicación de *El Paseo Ahumada*, la denuncia de la dictadura se intensifica en su obra. No en vano el 10 de agosto de 1982 comenzó en Chile la primera Marcha del Hambre, con la que se iniciaron las protestas nacionales, que llegaron a reunir 500.000 opositores a la Dictadura militar.

El sentimiento de culpa, unido a su escepticismo ante la actividad poética, explica la frecuencia de una imagen quizás tomada de Valèry fundamental en su literatura, por la que se presenta al poeta como un mendigo que recoge restos de realidad para componer su obra:

Así me veo en el mundo de la fragmentación como un clochard escarbando en el basural de las palabras en el basural de las cosas [...]. / No he colgado los hábitos de la[412] poesía, pero lo sé demasiado bien: ella no lleva a ninguna parte / por eso los arrastro lejos del falansterio, / [...] versos de remiendo, parches verbales costuras de palabras y montoncitos de lo que voy encontrando en la arena mientras vagabundeo con mi bastón de clavo para ensartarlo todo, estos restos que no se me disputan (*Escrito en Cuba*, pág. 14).

Alienación respecto a los otros

Son mi familia, son prójimo y hasta hubiéramos podido / ser amigos, pero cada uno anda con su silencio / lleno de otras cosas, de otros números, y uno / se queda íngrimo con sus recuerdos tabulados [...]. / Europeamente solo, mil novecientos / sesentaysietemente solo.

(Adoum, págs. 96-97)

El sentimiento de soledad traspasa la poesía de Lihn desde sus primeros textos. En *La pieza oscura* ya se plantea la angustia del niño abandonado: «Y allí afuera no hay nadie [...] / nadie salvo el reflejo difuso de / todos los rostros / en los vidrios intactos empavonados de nadie» (*La pieza oscura*, pág. 30). En *La musiquilla de las pobres esferas* la soledad adquiere concreción física, lo que aumenta la intensidad de la experiencia:

Soledad este olor a orfelinato: no veo sino casas, gente, mundo, / y toda la desdicha en mí sepulta (*La musiquilla de las pobres esferas*, pág. 72).

La soledad sin pausa de la que otros beben / a la hora del cocktail / no es mi vaso es mi tumba, me la llevo a los / labios, / braceo en ella hasta perderme de vista / entre su oleaje mórbido. / La soledad no es mi canario es mi monstruo / como si cohabitara con un asilo de locos (*La musiquilla de las pobres esferas*, pág. 57).

Mi soledad babea tanto a tango / el repertorio de las que se fueron (*La musiquilla de las pobres esferas*, pág. 16).

La incomunicación se intensifica en las ciudades modernas, en las que sabemos del suicidio del vecino porque dejamos de oír sus pasos en el techo «Un estudiante que ayer no más se abría paso entre la muchedumbre [...] / casi nadie, un hombre joven como yo y como yo dispuesto a salir adelante / puso fin a sus días» (*Poemas de este tiempo y otro*, pág. 36) y donde el televisor se constituye en objeto de adoración:

Como los primitivos junto al fuego el rebaño se arremansa atomizado / en la noche de las cincuenta estrellas, junto a la televisión / en colores. / De esa llama sólo se salvan los cuerpos. / En cada hogar una familia a medio elaborar clava sus ojos de vidrio / en el pequeño horno crematorio donde se abrasan los sueños (*A partir de Manhattan*, pág. 75).

Los problemas de comunicación vienen motivados por el egoísmo:

Piensa en la extraordinaria cantidad de ignorancia de la que se ha armado el mundo en lo que a ti se refiere y cómo ella no lo afecta en nada. La gente ¿de qué habla? Porque tú hablas de ti (*París, situación irregular*, págs. 44-45). [413]

En este espacio de soledad, las miradas jamás se devuelven (así lo demuestran los poemas dedicados al viaje en metro de *A partir de Manhattan*), y si lo hacen, es para reflejar la hostilidad, como una chica que lanza al hablante «una mirada obviamente glacial, un cuchillo que podía desprender el alma del cuerpo» (*A partir de Manhattan*, pág. 76).

La relación amorosa, imposible por definición, se plantea ya como un ejercicio narcisista, «pasión de mirarse / en el otro a sí mismo» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 3). El conflicto surge porque nos negamos a reconocer la verdad: «No hemos nacido para el amor, hemos nacido para el coito que embadurna la sangre»; «imposible distinguir entre el sudor y la sangre / que se disputan dos bocas reseca» (*La Pieza Oscura*, págs. 47-48), por lo que «poco importa que nuestros dedos entrelazados sean / los dos juegos de cuchillos» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 14).

Este hecho explica que *Al bello aparecer de este lucero*, dedicado enteramente al amor, sea un poemario dolorido, en el que se cuenta la experiencia simultánea y por tanto insatisfactoria de dos relaciones: la que acaba (con una Ariadna a la que abandona y, sin embargo, no olvida) y la que comienza (con una joven «amada enemiga»): «Hay, y son figuras mellizas / el dolor del amor que está naciendo / [...] y el dolor [...] de la otra Venus que agoniza» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 12). Experiencia angustiada, «está en el pasado su futuro / y en parte alguna su culminación», por lo que el «yo» lamenta la inevitabilidad «del amor y desamor enamorados» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 33).

El deseo de identificación con el otro lleva a Lihn a repetir la imagen del amante que se transforma físicamente en la mujer amada: «En mi sueño de transformista despierto convertido en ti» (*Al bello aparecer de este lucero*,

pág. 55); «Vuelvo a París con el cuaderno vacío, / tu trasero en lugar de mi cabeza, / tus piernas prodigiosas en lugar de mis brazos, / el corazón en la boca no sé si de tu estómago o del mío. / Todo lo intercambiamos, devorándonos: órganos y memorias» (*Poesía de paso*, pág. 75); «El sexo se desdobra, me brotaron tus brazos, / deseo a la deriva sin forma ni figura / compostura, carnet de identidad» (*Al bello aparecer de este lucero*, pág. 65). Sin embargo, el final en soledad es la tónica común de los poemas de amor, fracaso que se acrecienta con la llegada de la muerte, cuando el sujeto poético, siempre en el límite «Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos / por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad» (*Diario de muerte*, pág. 27) escribe a una antigua amante: «Ahora sí que tú y yo estamos más lejos uno del otro / que dos estrellas de diferentes galaxias [...]. / Duele separarse poco a poco de los sanos a quienes / seguiremos unidos, hasta la muerte / separadamente unidos» (*Diario de muerte*, pág. 45). Lihn, a punto de morir, encuentra la mejor expresión del extrañamiento en el impresionante cuadro «Totte Mutter» de Max Klinger:

Qué otra cosa se puede decir de la muerte / que sea desde ella, no sobre ella. / Es una cosa sorda y muda y ciega [...] / sobre cuyo pecho plano como una lápida, yo, el bebé / mezcla de sapo y ángel, miro a los espectadores con terror / nunca los mismos, siempre ausentes / como en un teatro / donde se representa una obra congelada (*Diario de muerte*, pág. 65).

En definitiva, y como señala Mauricio Ostria, con cuyas palabras cierro mi exposición: [\[414\]](#)

Ahí está la escritura de Lihn y la razón de la escritura de Lihn, oponiendo a la lírica canónica, a la lírica como fusión de sujeto y objeto y superación de las contradicciones y antinomias, una poesía de signo distinto: escritura del desgarramiento y la distancia, de la brecha insalvable entre el hombre y el mundo, entre la palabra y lo real, «pena de extrañamiento» que no sirve para nada, que no sustituye a nada, pero sin la cual no se puede vivir. [...] Así, de su derrota, de su precariedad y su impotencia, la poesía de Lihn hace su triunfo: da la medida de lo humano y de los tiempos que corren (Ostria, pág. 58).

Bibliografía

ADOUM, Jorge Enrique: *Informe personal sobre la situación*. Madrid, Joaquín Giménez-Arnau, 1973.

CISNEROS, Antonio: *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La Habana, Casa de las Américas, 1968.

—, *Como una higuera en un campo de golf*. Lima, Inc., 1972.

COBO BORDA, Juan Gustavo: *Antología de la poesía hispanoamericana*. México, FCE, 1985.

DÍEZ, Luis: «Enrique Lihn: Esclarecedoramente autocrítico», *Hispanic Journal*, 1980, vol. 1, núm. 2, págs. 105-115.

GALINDO, Óscar: «Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn», *Revista Chilena de Literatura*, 1994, núm. 46, págs. 101-109.

GOTTLIEB, Marlene: «Entrevista: Enrique Lihn», *Hispanamérica*, 1983, núm. 36, págs. 35-44.

LASTRA, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarios, Universidad Veracruzana, 1980.

LERTORA, Juan Carlos: «Sobre la poesía de Enrique Lihn», *Texto Crítico*, 1977, núm. 8, págs. 170-180.

LIHN, Enrique: *Nada se escurre*. Santiago, Casa Nacional del Niño, 1949.

—, *Poemas de este tiempo y otro*. Santiago, Renovación, 1955.

—, *La pieza oscura*. Madrid, Lar, 1984.

—, *Poesía de paso*. La Habana, Casa de las Américas, 1966.

—, *Escrito en Cuba*. México, Era, 1969.

—, *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

—, *París, situación irregular*. Santiago, Aconcagua, 1977.

—, *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ganymedes, 1979.

—, *Al bello aparecer de este lucero*. Hanover, Ediciones del Norte, 1983.

—, *El paseo Ahumada*. Santiago, Minga, 1983.

—, *Pena de extrañamiento*. Santiago, Sin fronteras, 1986.

—, *Diario de muerte*. Santiago, Editorial Universitaria, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1992.

OSTRIA, Mauricio: «Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, vol. 18, núm. 35, págs. 49-60.

PACHECO, José Emilio: *Islas a la deriva* (1976) en *Tarde o temprano*. México, FCE, 1980.

VALLEJO, César: *Poemas humanos*. Madrid, Lar, 1989.

WILLIAMS, William Carlos: *The Collected Later Poems*. New York, New Directions, 1950. [415]

△▽

De una isla móvil a una fija y viceversa. Los artículos de cine de Caín

Carmen Ochando

La ciudad apareció repentinamente, toda blanca, vertiginosa. Vi arriba unas cuantas nubes sucias pero el sol brillaba fuera de ellas y La Habana no era una ciudad pero el miraje de una ciudad, un espectro. Entonces ella se abrió a ambos lados y empezó a espetar colores fijos que de alguna manera se derretían instantáneamente en la blancura del sol. Ella era un panorama, un real Cinemascope, el Cinerama de la vida: para complacer al señor Campbell, que ama el cine demasiado.

Tres tristes tigres

Cuba es un mito, una (id)entidad; según Barthes⁽⁶⁷⁷⁾, un habla elegida por ese entramado de espacio y tiempo que compone la historia, un modo de significación, una forma que se puede estudiar e interpretar, escribir y volver a escribir, que no otra cosa es la crítica. Texto cronológico y, por ende, susceptible de evolución e, inclusive, desaparición, la isla mítica se ha edificado sobre diversos pilares políticos, religiosos, literarios, cinematográficos, musicales, arquitectónicos que a lo largo de su historia se han significado en mayor o menor grado.

Los referentes revolucionarios, que allá por los sesenta desempeñaron un papel protagonista, en estos momentos se han convertido en tercos apuntadores, estratégicamente camuflados en el escenario. La religión católica y sus traductores políticos reclaman un papel día a día más relevante el protagonismo de un anhelado cambio, mientras [416] que las prácticas de origen africano insisten en su papel de exótico folklorismo. La arquitectura de la ciudad de las columnas se desmorona, y justamente de esa conciencia de decadencia, no exenta de mitificación, se nutren los insaciables reclamos comerciales para turistas. La música, en todas sus variantes sincréticas constituye uno de los referentes substanciales del mito. Lo mismo ocurre con

la literatura y el cine, los soportes de los que me ocuparé para comprender la escritura singular de Guillermo Cabrera Infante.

Del testimonio prístino en los *Diarios* del Almirante, fruto de la visión paradisíaca de la naturaleza antillana, al *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, el primer poema escrito en Cuba cuyo texto se conserva; de los *Diarios de campaña* de José Martí a los ambientes de la mulata Cecilia Valdés; de la visión ensayística de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* a la fragilidad y fina observación de las paredes de polvo de Eliseo Diego en *En la Calzada de Jesús del Monte* y a esas calles de La Habana en que el joven José Cemí busca a su amigo Fronesis desesperadamente; del monte de Lydia Cabrera, una buscadora de historias vividas, de Esteban Montejo, un negro cimarrón protagonista del testimonio que escribió Miguel Barnet, y de la poesía de Nicolás Guillén, al recuerdo etéreo de la infancia de «Los niños se despiden» de Pablo Armando Fernández; de *La ciudad de las columnas* de Alejo Carpentier a La Habana observada por Edmundo Desnoes en *Memorias del subdesarrollo* o a la isla huida de Reynaldo Arenas. Los nombres que han cimentado con argamasa verbal la construcción mítica de la isla y de su capital, La Habana, se suceden incansablemente.

Pero Cuba es también una isla de cine; el atributo le viene de lejos. En 1897 en la isla se produjo el primer noticiero, *Extinción de un incendio*; el 6 de agosto de 1913 se presentó el largometraje *Manuel García*, realizado por Enrique Díaz Quesada, en el que se relataban las hazañas de un héroe nacional durante la guerra de independencia. En 1922 allí se produjeron también algunas de las películas *La hija del policía*, *En poder de los ñáñigos* más viejas de América Latina. Mae Murray, Dorothy Gish y Richard Barthemess, estrellas rutilantes de los comienzos de Hollywood, filmaron películas enteras en La Habana. Se dice que Charles Foster Kane, el mítico personaje del mítico Orson Wells, fue la versión cinematográfica del director del periódico neoyorquino que en 1898 culpó al ejército español de la explosión del Maine en el puerto de La Habana, hecho que precipitó la guerra entre España y Estados Unidos. Néstor Almendros, que con el tiempo se convertiría en el cámara favorito de Eric Rohmer y François Truffaut, se instaló en La Habana en 1948 junto a su padre, un pedagogo exiliado del franquismo. En Cuba nacieron Desi Arnaz y Andy García; en La Habana se ambientaron algunas de las imágenes más significativas de Tomás Gutiérrez Alea. La censura de la película *P/M*, un corto experimental sobre la vida nocturna de la ciudad realizado por Sabá Cabrera Infante, inicia uno de los períodos de más control ideológico de la revolución cubana. En la Escuela de Nuevo Cine Latinoamericano han impartido clases, entre otros, Francis Ford Coppola y Robert Redford; La Habana, por citar la referencia más próxima, es la ciudad de la nostalgia en la película *Cosas que dejé en La Habana* de Manuel Gutiérrez Aragón.

Sin embargo, y a pesar de todas estas referencias o, mejor dicho, gracias a ellas, no hay isla más cinematográfica que la imaginada por Guillermo Cabrera Infante («Sí, una pantalla pero no en la boca: en sus dos ojos. Debo saber lo que digo porque fui yo quien nació con una pantalla de plata en los ojos. La pantalla era la del cine y lo que primero vi fue como humo en los ojos, ya que era una imagen gris y nublada como el humo pero [417] pasaba no en la platea sino en la pantalla»)⁽⁶⁷⁸⁾. La escritura de Caín, acrónimo que se vio obligado a utilizar el crítico de cine porque se le había prohibido usar su nombre real de periodista, se nutre de cine y de literatura, sin que sea posible discernir con exactitud hasta dónde llegan uno y otra. Por la palabra hacia la imagen y de ésta de nuevo a la literatura, o viceversa; en esto consiste la impronta verbal e icónica de esta escritura. Sin condescendencia, «esa forma sutil de desprecio por el otro», rotunda, lúdica, resultado de una pasión (la de contar) y generadora de pasiones, mítica, de un saber cultural enciclopédico, motivo de los gustos y disgustos de su autor.

Antes de ser conocido como narrador con la publicación en 1960 del libro de cuentos *Así en la paz como en la guerra* y, sobre todo, de la novela *Tres tristes tigres* en 1964, Caín, el fugitivo, era un conocido crítico de cine en las páginas de *Carteles*, una revista mensual de espectáculos y deportes que, fundada en 1919 por Oscar H. Massaguer, había contado, entre otros, con colaboradores de la talla de Alejo Carpentier, Enrique Serpa, Virgilio Piñera y Onelio Jorge Cardoso. No sabemos si con anterioridad publicó alguna otra crónica, pero sí nos consta, puesto que es la que encabeza la recopilación «Un oficio del siglo XX», que en 1954 el año de la muerte de Augusto Lumière y de los nacimientos de Ang Lee, Joel Cohen y Denzel Washington; el año del estreno de *Siete novias para siete hermanos* y *La Strada* y de las más castizas *Marcelino pan y vino*, *Malvaloca* y *La Reina mora* aparece en la mencionada revista una reseña de Caín sobre *La rosa blanca*, una mediocre biografía fílmica basada en la figura mítica del héroe nacional cubano José Martí.

En aquella primera crónica titulada «Martí en el cine» se cruzan los motivos que permearán toda la obra de Caín: La Habana, la literatura y el cine («Para Néstor, como para mí, La Habana fue una revelación. Pero si yo venía de un pobre pueblo, Néstor venía de Barcelona y su sorpresa fue siempre un asombro mayor. Lo asombraron la multitud de cines (y una sorpresa que nunca fue mía: todas las películas estaban en versión original); lo asombraron los muchos periódicos, las revistas profusas y entre ellas las dedicadas especialmente al cine»)⁽⁶⁷⁹⁾. Difícil, como el propio autor señalará en una entrevista para *Paris review* en la que aconseja leer *Un oficio del siglo XX* como una novela, separar estos tres componentes estructurales en la escritura de Caín.

La de Guillermo Cabrera Infante es una palabra intertextual y dialógica, en el sentido bajtiniano del término, un cruce de estructuras y de referencias; una parodia («Dolores del Río fue una gran belleza pero nunca murió, ni siquiera vivió en un volcán. Era una mujer más bien fría: la pasión la ponían los otros»)⁽⁶⁸⁰⁾ que, antes de ser escrita, ha sido leída, vista y vivida. Designa no una adición confusa y misteriosa de influencias, sino un trabajo crítico de transformación y asimilación de textos anteriores, ora verbales ora icónicos. En ella se mezclan registros de dos lenguajes diferentes, el literario y el cinematográfico, a la búsqueda de la creación de un espacio mítico paradisíaco, la Arcadia nocturna, la ilusión del cine convertida en acción y situación, en ambiente, punto de comparación y medida de todas las cosas:[418]

Este día, este jueves (los jueves el cine costaba menos entonces) de que hablo, ya habíamos completado la primera parte de la jornada a Santa Fe (porque Santa Fe, ustedes deben haberlo adivinado, era Arcadia, la gloria, la panacea de todos los dolores de la adolescencia: el cine) y antes que regresara mi padre del trabajo, nos habíamos bañado, escogido el programa (más bien escogido el cine: el Verdún, que a pesar de recordar una batalla, era apacible, barrietero y fresco, con su techo de hierro y planchas de zinc, que se corría con ruidos, chirridos, traqueteos tan pronto entraba la noche calurosa y que no podía hacer el cierre de vuelta tan rápido los días que llovía: se estaba bien allí, en la tertulia, frente a la pantalla (sobre todo si se sabía coger primera fila de gallinero (llamada también el paraíso): una localidad de príncipes, el palco de la realeza en otro tiempo, otro espectáculo) y directamente bajo las estrellas: se estaba casi mejor que en el recuerdo) y salíamos, cuando nos encontramos en la escalera a Nena la Chiquita, que era, como muchos de los vecinos, no una persona sino un personaje.⁽⁶⁸¹⁾

Este cruce de códigos -presente en toda la escritura de Cabrera Infante, pero llevado hasta las últimas consecuencias en las crónicas cinematográficas constituye el resultado de la voluntad de lograr un imposible. La semiótica nos advierte que un texto verbal, formado por unidades sígnicas dotadas de doble articulación, no funciona de la misma manera que la imagen cinematográfica, definida por articulaciones móviles que carecen de doblez. Sin embargo, palabra e imagen comparten su condición de objetos semióticos y algunos teóricos (Paul Willemen) consideran la iconicidad como un fenómeno que encuentra su equivalente en la ilusión referencial (R. Barthes), en el efecto de sentido de «realidad» o «verdad», y que, por tanto, cuenta con la posibilidad de referencialización del enunciado. Los títulos, por ejemplo, constituirían, de este modo, los puentes que sirven para establecer relaciones entre entidades (cine, literatura) dependientes de dos semióticas diferentes o de dos instancias discursivas distintas.

El movimiento que, desde el punto de vista semiótico supone el paso de un espacio a otro o de un intervalo a otro, constituye uno de los elementos que diferencian el cine de cualquier otro medio expresivo icónico, sea la pintura o la fotografía. Por el movimiento, y a una velocidad mínima necesaria de doce imágenes por segundo para persistir en la retina, los fotogramas esos juegos de luces y sombras sobre los que se construyen los personajes y los

argumentos, tras el paso previo por el líquido revelador y por el proyector, se convierten en película. De un fotograma a otro fotograma y a otro fotograma y a otro fotograma, hasta llegar al último, la pantalla en negro, el silencio, el texto, el fin y el inicio del proceso de la escritura crítica.

Guillermo Caín, el nómada expulsado del lugar en que Dios se manifiesta, quiere eliminar las fronteras entre los lenguajes cinematográficos y literarios. Para cumplir sus propósitos cuenta con un extraordinario dominio de la lengua castellana, que retuerce y utiliza hasta sus máximas posibilidades expresivas, y con un conocimiento, diríase bíblico, de la historia y la técnica cinematográficas. Su escritura crítica se comprende como el resultado de un movimiento de doble dirección, un trasvase de lenguajes que opera desde una isla móvil (la imagen cinematográfica) hasta una isla fija (la palabra crítica) para emprender de nuevo, desde allí, el camino a la inversa, una traducción, un diálogo entre las imágenes y [419] las palabras. La imagen fílmica, que es signo icónico, se convierte en palabra, que es signo verbal, y ésta, tras doble salto representacional, adquiere materialidad crítica, síntesis de las dos substancias de las que procede.

Cada crónica constituye una propuesta lúdica, en el sentido del término analizado por Huizinga, y desempeña una función también lúdica, según análisis de Flaker, que reclama al lector una actitud cómplice de reconocimiento de las referencias literarias y cinematográficas con las que se ha construido la parodia («Mae West ha muerto y los compositores de notas necrológicas escriben las cosas más tristes esta tarde»)⁽⁶⁸²⁾. Veamos, a modo de ejemplo, algunos de los títulos de *Un oficio del siglo XX* y *Cine o sardina*: «Greta Karenina», para referirse a la adaptación cinematográfica de la novela de Tolstoi; «El viejo y el mal», sobre la adaptación de la obra de Hemingway; «Ave Félix», sobre la actriz mexicana; «La música que viene de ninguna parte», acerca de la música en el cine; «Retrato del artista como coleccionista», sobre John Kobal, fundador de la colección de películas conocida como Colección Kobal; «Por quién doblan las películas», sobre el doblaje.

Desde posiciones críticas diferentes Alfred MacAdam⁽⁶⁸³⁾ y Lisa Block de Behar⁽⁶⁸⁴⁾, entre otros, han considerado la utilización de juegos de palabras como característica sobresaliente de las novelas de Cabrera Infante. El primero señala, como método por excelencia, la paronomasia; la segunda, el palíndromo. Habría que añadir el prolífico uso de los anagramas. Paronomasias, palíndromos y anagramas constituyen recursos que, a pesar de estar sustentados en la fonética, precisan apoyos visuales. Y en la escritura de Cabrera Infante son algo más que habituales. Abundan, por supuesto, en los cuentos y en las novelas, pero no son menos frecuentes en las recopilaciones de críticas cinematográficas:

Estas muestras del arte que nacía con su propia invención son el verdadero legado de Louis Lumière y su Auguste hermano.⁽⁶⁸⁵⁾

Una impronta suave marcaba en Hollywood a George Cukor como un director de mujeres: un sólo dolo.⁽⁶⁸⁶⁾

En el caso de Orson Welles habría que pedir «Que no quemen sus películas» porque a nuestro genio intentaron quemarlo vivo varias veces y él se portó, de veras, como un puro fénix o un fénix con un puro.⁽⁶⁸⁷⁾

Guillermo Cabrera Infante no lleva a cabo una elección de tropos entre lo que se supone que es una bandeja llena de figuras retóricas al alcance del escritor. La escritura de [420] Caín constituye un pensamiento, una forma de producción de significado. Como ha señalado Lotman, los tropos no son elementos externos aplicados al pensamiento desde fuera, sino que constituyen la esencia del pensamiento creativo y, en el caso que nos ocupa, paródico, marcado por la experiencia de la ciudad de La Habana, la literatura y el cine.

Desde aquella primera excelente crónica sobre una mediocre biografía hasta las reunidas en *Cine o sardina*, han transcurrido más de cuarenta años y, no obstante, el tiempo o gracias a él, nunca se sabe, aquellas crónicas que explicaban historias sobre historias previamente filmadas continúan vigentes, metamorfoseadas, eso sí, en más imágenes y más palabras, más historias que cuentan historias sobre historias antes filmadas. [421]

△▽

Baudelaire y Darío: la isla en el Simbolismo

(688)

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Universidad Complutense

La acepción de la isla en el autor francés y en el nicaragüense nos permite constatar una variada gama de matices en torno al tema, tal vez no tanto en las conclusiones finales que ambos autores sustraen, donde se podrían advertir mejor las similitudes (es decir, la crítica a la sociedad en la que se insertan), pero sí en cuanto a los términos y la calificación positiva o negativa con que abordan la insularidad.

En primer lugar tal vez sería interesante contemplar la figura de Baudelaire como autor evolucionado, pero aún integrante del pensamiento crítico ilustrado de finales del XVIII, que dio lugar a la aparición de una serie de obras fantásticas entre las que cabría recordar, como expone Mario Tomé, la obra de Diderot: *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), donde el autor adopta las teorías de Hobbes en torno al egoísmo del hombre y plantea lo pernicioso de la civilización occidental que coarta los comportamientos naturales y muestra como errónea la libertad en todos los órdenes. La crítica del ser humano por su egoísmo y su sentido de la propiedad será una de las constantes del pensamiento durante el XVIII, como un medio de cuestionar las leyes. Baudelaire parece compartir estas teorías y heredar este pensamiento que ve el contacto con la civilización y las ciudades como algo pernicioso para el hombre. El cambio respecto a sus predecesores estribaría en el hecho de no añadir Baudelaire una calificación moral negativa a lo expuesto y en una aceptación, o tal vez complacencia, en los defectos de la civilización, probablemente originado por un pensamiento determinista acorde con el positivismo y el movimiento naturalista que le precedió. [422]

En textos como su sorprendente y macabro poema «Un viaje a Citerea»⁽⁶⁸⁹⁾, el tema, como ha sido subrayado por la crítica, se centra en el erotismo, con una referencia muy clara a la sexualidad y a la enfermedad del poeta. La ironía o más bien la paradoja de ir a buscar el amor y encontrarse con la enfermedad y la muerte se establece en el espacio de una isla, el clásico lugar del ideal político y social desde la utopía de Moro. Pero, si bien es cierto que es la sexualidad la protagonista del poema, también podemos observar que los mismos pájaros que castran con sus mordeduras al ahorcado, son los mismos que anteriormente le destruían, con lo que, aparentemente, surge la presencia de la sociedad que rodea al poeta:

Des féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture;⁽⁶⁹⁰⁾

De igual modo aparecen los «cuadrúpedos» que desde el suelo, como indica el poeta, husmean y rondan el cadáver, dirigidos por «une plus grande bête» que actúa «Comme un exécuteur entouré de ses aides» («como un ejecutor rodeado de sus ayudantes»). Es curioso que también Swift en los *Viajes de Gulliver* (1726) recurra a los cuadrúpedos⁽⁶⁹¹⁾, si bien es en éstos donde el escritor encuentra la razón y la cordura.

El ahorcado, como indica el poeta, es símbolo del propio autor, o mejor dicho, de su imagen, en la que se han cebado «corbeaux lancinants» et «panthères noires» (los cuervos lancinantes y las panteras negras) El poeta, no sólo encuentra en sí mismo la putrefacción, sino que a la misma colaboran

otros «animales»: cuervos, panteras, cuadrúpedos. En su búsqueda del amor el final es la muerte y la destrucción:

Dans ton île, ô Venus! Je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans
dégout!⁽⁶⁹²⁾ [423]

Frente al resarcimiento en el tema de la crueldad humana que expone Baudelaire, encontramos la aparición del tema de la isla como espacio de la utopía en Darío. Situación que nos permite establecer dos categorías diferenciadoras, siguiendo las teorías psico-antropológicas en torno al imaginario. La primera de estas categorías se refiere a la llamada por García Berrio: «espacialización imaginaria», que establece una línea espacial diurna, vertical, de elevación y constitución en el que se incluiría la obra de Darío y otra negativa nocturna, de caída y disolución en la que se sumerge el poema de Baudelaire⁽⁶⁹³⁾. La segunda categoría diferenciadora se establece en torno al seguimiento o no de una tradición y nos permite hablar de una veta más claramente renacentista al estilo de Tomás Moro en el autor nicaragüense, de un verdadero clasicismo que conecta con la línea solar y ascendente, previamente expuesta. De hecho presenta el tema de la Edad de Oro o Edad paradisiaca (las cuatro edades del origen del mundo) desarrollado por Hesíodo y Ovidio (*Las Metamorfosis*). Darío, así mismo, parece mantener en cierta medida la tradición española en torno a la Isla, puesto que, al igual que Gracián en *El Criticón* (1651), sitúa su isla de oro entre los inmortales (en su caso, los Centauros) quienes logran la fama al morir. De este modo la isla se adornará desde *Prosas Profanas* con los contenidos propios de una visión plenamente utópica, un comienzo de los tiempos, una etapa incontaminada por la mano del hombre, donde, efectivamente, el poeta presentará los enigmas que le obseden: el amor, la mujer, el arte, la muerte. Frente a esta actitud más claramente filosófica en Darío, Baudelaire enfrenta una especie de pragmatismo, más acorde con la tradición crítica del liberalismo ilustrado, como podemos ver en ese lugar de ensueño: el mítico y popular país de Jauja que el escritor nos describe en su «Invitación al viaje»⁽⁶⁹⁴⁾. Tan sólo en una ocasión Baudelaire cita la cuna del paraíso las fuentes de los ríos Ganges y Eúfrates y lo hace en su obra *Los paraísos artificiales*, un lugar que coincide con la dariana isla de Oro, puesto que ambos se refieren al lugar del origen⁽⁶⁹⁵⁾. Sin embargo, para Baudelaire este espacio paradisiaco se sitúa en un Asia terrorífica poblada de animales amenazantes para el consumidor de opio: [424]

Ningún hombre puede dejar de quedar penetrado de respeto por los nombres del Ganges y del Eúfrates. Acrecienta tales sentimientos el que Asia sea y haya sido, desde hace miles de años, el mayor hervidero de vida humana en la tierra, la gran *officina gentium*.⁽⁶⁹⁶⁾

El espacio natural queda de este modo transformado en un espacio artificial, cuyo exceso es advertido como signo de perversión con lo que se pone al descubierto el decadentismo de su autor.

De las categorías establecidas por Durand en torno al imaginario de isla, Baudelaire, por tanto, elimina de manera explícita la consideración como espacio de la utopía, si bien establece los dos términos restantes: tiempo de una aventura y manifestación del inconsciente⁽⁶⁹⁷⁾, como expondré a continuación.

Si el mar es para Darío una visión del trópico, en el caso del poeta francés el mar es o bien medio para iniciar un viaje, o bien símbolo del caos y de la oscuridad, expresado habitualmente a través del océano. Pero es, tal vez, en la exposición de ese inconsciente donde se encuentra la coincidencia con los contenidos similares a los que rodean a su isla Citera, especialmente en *Los paraísos artificiales*. En el paraíso del opio la acción se inicia en Inglaterra y desde el comienzo plantea dos cuestiones: el tema del viaje y el simbolismo del mar como mundo al que se ha de lanzar el narrador hasta llegar a una desconocida isla:

Llegó la mañana en la que me debía lanzar al mar del mundo, la mañana de la que toda mi vida siguiente ha tomado, en gran medida, su color.⁽⁶⁹⁸⁾

Sin embargo, como veremos a continuación, el protagonista se encontrará cercado por la isla del opio de la que es imposible salir. El narrador ha de cruzar el mar para ser cada noche transportado a Asia. La descripción de las imágenes viene precedida por el agua, al señalar que el agua «devint l'element obsédante», la similitud con la barca de Caronte se anuncia poco después al indicar:

Entonces, sobre las móviles aguas del Océano, comenzó a mostrarse el rostro del hombre; el mar se me apareció empedrado con innumerables cabezas vueltas hacia el cielo; rostros furiosos, suplicantes, pusiéronse a danzar en la superficie por miles, por miríadas, por generaciones, por siglos; infinita llegó a ser mi agitación y mi espíritu saltó y rodó como las olas del Océano.⁽⁶⁹⁹⁾ [425]

Relación con el mundo de los muertos que ya veíamos en «Un viaje a Citera» y que instauro el terror. Un terror que se amplía al exponer las imágenes que se acumulan en sus sueños: los templos y las religiones de Asia, su cultura multiseccular le introducen en visiones de cocodrilos, serpientes, seres deformes, mitos terribles. Asia se convierte en un lugar incomunicado, donde la sensación de enigma, significados ocultos y aislamiento recuerdan la tradición en torno a la isla del mal, como él mismo llega a indicar. Sin embargo, es en realidad el opio el que se pone en relación con el contenido maligno de Asia, los sueños que asedian al consumidor de haschisch y al consumidor de opio son los que otorgan el contenido de enclaustramiento. La

verdadera isla, la isla de la que es imposible salir, indicará Baudelaire, es la isla de los sueños terribles y mitológicos provocados por las drogas:

Robinson ha podido, finalmente, salir de su isla; un navío puede abordar una orilla, por desconocida que sea, y llevarse consigo al solitario exiliado; ¿pero qué hombre puede salir del infierno del opio?⁽⁷⁰⁰⁾

Por su parte en el paraíso del haschish plantea otro tipo de isla, la del «aislamiento» del yo, lo que le lleva a una introspección en el mundo del artista que relacionará con el mito de Narciso:

¿Habré de añadir que el haschish, como todos los juegos solitarios hace que el individuo sea inútil para los hombres y que la sociedad resulta superflua para el individuo, impulsándola a admirarse constantemente a sí mismo y precipitándole día tras día hacia el abismo luminoso en el que admira su rostro de Narciso?⁽⁷⁰¹⁾

De esta manera Baudelaire parece continuar la tradición que respecto a la isla se mantenía, si bien en esta ocasión, utiliza los paraísos artificiales para presentar el otro lado del hombre. En el caso del haschisch, la necesidad de su uso diferencia a unos hombres de otros, hay infortunados que sólo pueden elevarse a través de la magia negra a la existencia sobrenatural, mientras que los poetas y los filósofos, afirma Baudelaire:

Hemos regenerado nuestra alma por el trabajo sucesivo y la contemplación; por el ejercicio asiduo de la voluntad y la nobleza permanente de la intención, hemos creado a nuestro modo un jardín de verdadera belleza. Confiando en la frase que dice que la fe mueve montañas, nosotros hemos logrado el único milagro para el que Dios nos ha otorgado licencia.⁽⁷⁰²⁾ [426]

El concepto de isla como refugio, lo podemos encontrar en Baudelaire en relación con el jardín. Es en el jardín donde los niños hablan de su futuro⁽⁷⁰³⁾, así como es fuera de él donde las dificultades, el terror o el dolor asedian. El jardín se asemeja de este modo a la imagen maternal y en cierto modo paradisíaca que para otros autores se encuentra en la isla.

De igual modo la imagen del paraíso en Baudelaire es una imagen fragmentada porque presenta la acción de un Dios despreocupado, antecesor del de Mallarmé, atento tan sólo a que el transcurso del hombre se centre en un hoy infinito y siempre presente. Esta imagen del paraíso viene precedida por la visión del mar y la ciudad de Pompeya que Dios ha ocultado a los hombres «pendant dix-sept siècles»:

En Dios no hay nada finito; en Dios no hay nada transitorio, en Dios no hay nada que tienda hacia la muerte. De ello se sigue que, para Dios, el presente no existe. Para Dios el presente es el futuro y con vistas al futuro sacrifica el presente humano.⁽⁷⁰⁴⁾

Esta distinta actitud hacia la divinidad justifica la diferente percepción del espacio, y no sólo de la isla, en Baudelaire y Darío. Si en el primero aparece

una realidad fragmentada cuya reunión en un mundo armónico apenas se considera posible ni aún con la colaboración de las drogas, en el segundo la naturaleza y el mundo se perciben desde la búsqueda analógica, desde la nostalgia de una unidad con el cosmos que se supone alcanzable. Darío afirma la relación analógica entre el macrocosmos y el microcosmos, y el poeta, en cuanto microcosmos, «percibe y es capaz de expresar el ritmo universal, que coincide con el pulso de su propio ser»⁽⁷⁰⁵⁾. En la isla de Oro donde «detiene su esquife el argonauta del inmortal ensueño», Darío sitúa el descubrimiento del enigma, siempre insoluble.

Esta diferencia entre disonancia o estridencia Baudelaire y armonía Darío establece que, para el autor francés, la red de analogías de la isla guíen al sepulcro, lo que puede obstaculizar la evolución del símbolo hacia otros contenidos («et j'avais, comme en un suaire épais, / Le coeur enseveli dans cette allégorie»⁽⁷⁰⁶⁾). En contraposición, el símbolo de la isla en Darío se estructura, como es habitual en él⁽⁷⁰⁷⁾, siguiendo una línea de iniciación y evolución. La iniciación del lector en este símbolo comienza por una referencia al «país del sol», que no es sino una isla. En este primer poema que adopta el tema, Rubén presenta el sistema de búsqueda poética que había dado pie a *Prosas Profanas*, [427] marcado por la pregunta. Una interrogación que se inicia con la misteriosa risa de la marquesa Eulalia y que resulta ser una constante a lo largo del poemario. El enigma, la esfinge, surge también en el centro al introducirnos en la semejanza entre el cuello del cisne y los signos gráficos de la escritura («con su cuello enarcado en forma de ese») para finalizar con la asimilación total con la interrogación («y el cuello del gran cisne blanco que me interroga»). Pero volviendo al tema de la isla, nos encontramos desde el principio con una referencia a la insularidad que adopta la terminología de las cuatro edades del hombre desde Hesíodo, lo que nos indica, por el reclamo de los símbolos, una perspectiva de análisis de las sociedades, coincidente con el pensamiento crítico. Desde el «negro palacio del rey de la isla de Hierro» Manhattan⁽⁷⁰⁸⁾ el artista pasa en un transcurso temporal simbolizado al «jardín del rey de la isla de oro». Hasta llegar, siguiendo la tradición las cuatro edades, a la isla de Plata, si bien invierte el orden habitual⁽⁷⁰⁹⁾.

Por otra parte en el desarrollo del poema se nos va a hablar de la excelsitud del arte, con términos que, en la última «estrofa» de este poema en prosa, se relacionan con temas gratos a Darío y recurrentes en *Prosas Profanas*, como ocurre con el cisne y Lohengrin, así como con la imagen de la princesa simbolizada más adelante en la Belladurmiente⁽⁷¹⁰⁾. En el poema «El país del sol» Rubén incita a su «harmoniosa hermana» a abandonar la isla («Vuelve, pues a tu barca, que tiene lista la vela») y emprender un viaje que la conduzca al encuentro del príncipe de los rizos de oro, *en el país del sol*. En este primer poema que adopta el tema, Rubén presenta el sistema de búsqueda poética que había dado pie a *Prosas Profanas* (la referencia a la interrogación que surge,

como he indicado, desde el primer poema). De esta manera nos encontramos con que ya desde el principio Rubén conecta con las categorías que indicaba Durand para el «imaginario» de la isla: espacio de la utopía, pero también tiempo de una aventura. Desde esta inicial exposición, como tiempo de aventura Darío se traslada en «El Coloquio de los Centauros» a la presentación de la isla como centro espiritual primordial, es decir, como espacio de la utopía.

El «Coloquio de los Centauros» se desarrolla, al igual que el resto del poemario, en torno a un enigma que se trata de descifrar por medio del diálogo y cuyo último estadio de discusión se plantea en torno a la muerte. La isla resulta ser el lugar propicio porque como indica Tomé, «el símbolo de la isla se presenta como un enigma que el hombre debe descifrar para conocerse a sí mismo»⁽⁷¹¹⁾.

La importancia que Darío otorga al enigma se confirma a través del símbolo que le significa: el cisne, convertido en signo de interrogación al final de *Prosas Profanas* («y el cuello del gran cisne blanco que me interroga»). De este modo la isla pasa sutilmente a ser el escenario en el que se desarrolla el tema esencial en la poética de Darío: la pregunta, [428] la eterna pregunta que se anuncia en el primer poema de *Prosas Profanas* y que en *Cantos de Vida y Esperanza*, como indica Iris Zavala, se transforma, al igual que ocurre con otros mitos y símbolos, «a medida que cambian las fuerzas históricas»⁽⁷¹²⁾, pues el cisne pasa de ser símbolo de una individualidad a ser signo de colectividad en los poemas homónimos de *Cantos*.

La evolución afecta de igual modo a la isla, pero en una distinta orientación. La isla no se transformará en el signo de las utopías colectivas, de los ideales políticos como ocurría en el Renacimiento o durante el XVIII, sino que, al igual que en Baudelaire, resulta ser el escenario del yo. Por supuesto la distancia entre ambos es abismal, puesto que para Darío la isla será el espacio del refugio. Por este motivo, desde la isla mítica desconocida de «El Coloquio de los Centauros», Rubén evolucionará hacia lo cotidiano, uno de los caracteres, en mi opinión, que caracteriza tanto el principio como el final del Modernismo⁽⁷¹³⁾. En Mallorca estuvo para Darío la salvación, la conversión de la que hablara Carlos Hamilton⁽⁷¹⁴⁾. Lo que añade en realidad Darío a esta nueva isla de Oro es especialmente un contenido cristiano. Elemento que le separa definitivamente de Baudelaire. Es también un reencuentro con la isla desde un viaje iniciático, como ocurre con su obra *El oro de Mallorca*, donde Benjamín Itaspes marcha a un reencuentro con el origen. En cuanto reencuentro con el origen coincide con el Paraíso.

Darío y Baudelaire emprenden el camino hacia la isla de modo inverso. Baudelaire se introducirá en un ámbito natural y exótico, pero conocido, para finalizar en la isla interior, la isla como ámbito interno pero también exótico y

fantástico, como ocurre con *Les paradis artificiels*. Baudelaire se centra en el yo del poeta, marcado por la decadencia física y espiritual, producto tanto de la muerte que desde la cuna lleva el hombre, como de los ataques que la sociedad le dirige, hasta hacerle desaparecer bajo sus picos, con lo que enlaza como indiqué al comienzo con el pensamiento crítico ilustrado del XVIII. Así mismo el hombre en *Les paradis artificiels* será una víctima de los seres que le rodean, como ocurre con «El consumidor de opio», pero cuya huida a través de las drogas no logra para él el acceso al espacio de la utopía sino la introducción en el Terror. Baudelaire y Darío coinciden con el pensamiento crítico, como hemos visto, en el rechazo a la sociedad que les rodea, si bien cada uno parte de una autoridad diferente.

Darío, compara el clasicismo con la sociedad progresista de la isla de Hierro, la industrialización a la que rechaza. Desde este punto inicia un viaje para descifrar el ser del poeta. El pensamiento clásico le permite tratar de conquistar la armonía, un regreso real a la isla utópica de Moro, porque cree en las posibilidades del ser humano y porque aún no ha roto su relación con la divinidad, como sí había hecho Baudelaire. Un pensamiento que le muestra la grandeza del universo y su relación con el ser humano, la unión entre el macrocosmos y el microcosmos que define el pensamiento renacentista y que claramente [429] formula Darío en «Ama tu ritmo», siguiendo las teorías pitagóricas del neoplatonismo.

Desde esta perspectiva, Darío emprende un reencuentro con la interrogación del cisne, que trata de describir un ámbito filosófico en torno al ser del hombre. Un espacio mítico en el que se pretende descifrar el enigma de la esfinge, como ocurre con «El Coloquio de los Centauros». La participación en la escena contemplada por el poeta impide la presentación del viaje, se descifra como imagen, arte escénico intemporal y aparentemente eterno. Pero participante en el transcurso continuado de los días, la realidad, lo cotidiano se impone y la Isla de Oro se transforma en un encuentro con la realidad del yo, y un encuentro con la naturaleza. Mientras, en Baudelaire, la muerte se impone a la vida y en la isla, al igual que en Pompeya no descubrirá más que la destrucción, originada por dos elementos, el otro, el ser humano que llega a ser un lobo para el hombre y la indiferencia divina que tan sólo atiende a la conservación de su infinito. Por el contrario, Darío encuentra en la isla la conexión con el sistema de armonía y analogías que caracterizan no sólo al movimiento modernista o simbolista, sino también al pensamiento de estos autores. Una analogía que con el transcurso del tiempo y la evolución del tema de la isla se convierte en una trascendencia que da sentido y «armonía analógica» al hombre y a la naturaleza.

Por tanto, Baudelaire se insertaría en la tradición francesa de un pensamiento crítico más acorde con el impacto cultural que le es propio (la Revolución), hasta el punto de analizar el exotismo como perversión por su

desborde y abundancia (cuyos principales representantes fueron De Paw y Raynal, a los que más tarde se enfrentaría Humboldt), temas esenciales en las polémicas en torno al Nuevo Mundo. Sin embargo, Darío se insertaría en la visión clasicista de la armonía del mundo que se había presentado desde la Conquista, en obras como las del Inca Garcilaso, una armonía siempre en conflicto, pero que desde la independencia se trata de integrar en el marco de la cultura occidental, si bien preservando su originalidad nacional.

La armonía, sin embargo, se convierte desde el espacio utópico en un elemento que ha de localizarse en este mundo, y surge en su última poesía el contacto con una realidad tanto social («Los cisnes». *Cantos de vida y Esperanza*) como personal («Lo fatal»). La isla habrá de convertirse en un espacio concreto donde los protagonistas no sean los seres mitológicos, ni los cuentos de hadas, sino el hombre. En el reencuentro con lo sencillo y cotidiano, el caos de las ciudades y del mundo que le rodea se solventa para convertirse en el espacio vital ahora ya, aunque no tan utópico, sí más personal y trascendente que envuelve a sus símbolos en un lugar y un espacio concretos. La isla de Mallorca y la Cartuja de Valldemosa. [430] [431]

△▽

Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro *Sueños*

Juan Pascual Gay

Universidad de Provence

Bernardo Ortiz de Montellano pertenece al grupo de escritores mexicanos denominado Contemporáneos. Cronológicamente, el primer ensayo de una clasificación de sí mismos es «La poesía de los jóvenes de México»⁽⁷¹⁵⁾, una conferencia leída en la Biblioteca Cervantes en 1924. Allí, Villaurrutia establecía que el *grupo sin grupo* estaba formado por Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano, además del mismo Villaurrutia.

Con posterioridad, en 1928, Jaime Torres Bodet incluyó en su libro *Contemporáneos* el artículo «Cuadro de la poesía mexicana»⁽⁷¹⁶⁾. Aquí, rebautizada ahora la fraternidad como *grupo de soledades* (poética y ajustadamente lo habría de definir más tarde Villaurrutia como *archipiélago*

de soledades), figuran: Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo. Además de apartar a Ignacio Barajas Lozano del recuento que había establecido Villaurrutia, el pudor ensombrece la presencia del propio Torres Bodet.

En septiembre de ese mismo año, y ya en las páginas de la revista *Contemporáneos*, Torres Bodet publica «Perspectiva de la literatura actual. 1915-1928», donde renumera a [432] los miembros del grupo al aludir a Gilberto Owen y Jorge Cuesta como «dos de las promesas más seguras de la nueva generación»⁽⁷¹⁷⁾.

Precisamente Jorge Cuesta, supuesto autor de la colectiva *Antología de la poesía mexicana moderna*⁽⁷¹⁸⁾, incluye a Torres Bodet, Pellicer, Ortiz de Montellano, González Rojo, Novo, Gorostiza, Owen y Villaurrutia. Su autoexclusión se debe a que hasta ese momento Cuesta había publicado un solo poema en la revista *Ulises* en agosto de 1927⁽⁷¹⁹⁾. Él mismo, el ensayista por excelencia de esta generación, cinco años más tarde en el artículo «¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?»⁽⁷²⁰⁾, después de categorizar y magnificar el talante crítico como condición del grupo, presenta a sus componentes: Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén. El número de integrantes llega a la docena con el propio Cuesta.

En realidad, la nómina del grupo Contemporáneos suele ser elástica por la misma razón que explica su carencia de un programa o unas directrices programáticas estrictas. Los Contemporáneos es un lugar imaginario en el que coincidieron diversos discursos y maneras de ejercer el quehacer literario y cultural entre los años 1920 y 1932, y alrededor de cierto número de empresas como revistas, grupos de teatro y sociedades de conferencias. Los Contemporáneos son una intencionalidad en constante formación y en constante crisis. Existen más como azarosa concatenación de voluntades críticas que como un designio programático. Ellos mismos se sorprendían de haberse configurado como grupo, dada la variedad de intereses y así lo hicieron notar en diversos artículos.

Cuando los Contemporáneos establecen los primeros contactos entre sí y se forman en las mismas lecturas, del otro lado del Bravo y del Atlántico están apareciendo los grandes poemas simbólicos que hacen de la poesía un arte tan ambicioso, imperecedero y sólido como las artes figurativas. En 1922, Eliot publica *The Waste Land*; un día de 1912, cerca de Trieste, un hombre de 37 años pasea a orillas del mar. Agobiado por la enfermedad de la vida cotidiana, deseoso de salir de sí mismo y su presente exclama: «¿Quién, entre todos los coros angélicos, me oiría?». Se han roto el silencio y la esterilidad que durante años lo mantuvieron en un estado semejante a la muerte. Rilke compondrá

pacientemente hasta 1922 -de acuerdo con las lecciones de su maestro Rodin- las *Elegías de Duino*, que pueden considerarse un solo poema extenso; Paul Valéry cede, en 1922, a las peticiones de su editor, y le entrega el manuscrito de *Cementerio marino* para comprobar su propia idea de que los poemas no se terminan sino que se interrumpen.

En el conjunto de la obra de un poeta, de manera oculta o manifiesta late el proyecto de elaborar un poema extenso, resumen de las obsesiones que el autor, a lo largo de su trabajo, va desarrollando en poemas breves y aislados. Y si bien no puede afirmarse categóricamente que el poema extenso constituya un fenómeno de nuestro tiempo (recuérdese el *Beowulf* o *De rerum natura*), a finales del siglo XIX, tras el triángulo brevedad [433]-intensidad-efecto establecido por Poe, tiene lugar una revalorización del poema extenso o, como prefiere llamarlo Alfred Glauser⁽⁷²¹⁾, el «poemasímbolo», meditativo y de gran aliento, sin por ello perder la explosión intensiva que defendía Poe.

Los Contemporáneos no fueron ajenos a esta preocupación. Recordamos a José Gorostiza por *Muerte sin fin*; *Canciones para cantar en las barcas* y *Del poema frustrado* son experimentos, textos de asedio para el poema mayor; no obstante la perfección de sus sonetos, es en *Canto a un dios mineral* donde se vierte la complejidad temática de Jorge Cuesta; si bien *Reflejos* de Xavier Villaurrutia se inscribe en la más avanzada estética de vanguardia, son los poemas de *Nostalgia de la muerte* los que más permanecen en la memoria. Con excepción de Carlos Pellicer, en quien el desbordamiento fue siempre cualidad instintiva, los Contemporáneos se caracterizaron por la concreción del trabajo poético en un libro central o en un poema extenso, la idea del libro anunciada por Flaubert, desarrollada por Mallarmé.

Sin embargo, para navegar en mar abierto, los Contemporáneos tuvieron que fabricar y calafatear antes, con paciencia y artesanía, las naves perfectas del poema breve. A través del matiz de la decantación juanrramoniana, Montellano emprende un proceso de aquellos elementos exclusivamente necesarios para que la forma se alíe a la emoción igualmente concentrada.

El clima de la época exigía un arte de síntesis y no de extensión. Si examinamos libros como *Desvelo* de Owen, *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza, los *XX poemas* de Novo, veremos que comparten esa «pureza de cifra» que caracterizó a la segunda década de nuestro siglo, y que en todos los casos se derivaba de una nueva manera de enfrentar la tradición: las canciones de Gorostiza no se explican sin el Romancero; el libro de Novo debe su dinamismo y su carga metafórica a la poesía en lengua inglesa, a la vez a una sustantivación de la poesía primitiva (el «sacrificio de la razón» del que hablaba Jorge Cuesta); por su parte, el de Villaurrutia deriva de una lectura atenta de poetas simbolistas como Francis Jammes y Albert Samain.

En su concepto de la palabra tradición, los Contemporáneos compartieron, aun sin conocerla, la visión de Eliot, quien en su ensayo «Tradition and the Individual Talent» (1919) opinaba que para preciarse de ser moderno, el escritor debía conocer cuanto le había antecedido, con objeto de hacer que esa herencia aparentemente agotada tuviera la renovación que el escritor -lector en el presente- le daría hacia el futuro.

Todas estas características aparecen en los primeros libros de Bernardo Ortiz de Montellano quien, ya desde 1925, es el más callado de los miembros del grupo. Novo lo recuerda dueño de una «figura buena, discreta, callada» en esos años. Nada lejos, ya entonces, del retrato que más tarde dibujaría Jaime García Terrés:

A Bernardo Ortiz de Montellano lo escuchaba yo de tarde en tarde, en casa de su sobrino, Bernardo Jiménez Montellano, también poeta y amigo mío de la adolescencia. El primer Bernardo vivió y murió en la pobreza; cordial, medio amodorrado y fiel a la improductiva bohemia que había elegido.⁽⁷²²⁾ [434]

Bernardo se caracteriza por tener un alma metódica y memoriosa que años más tarde, al emprender la feliz experiencia de *Una botella al mar* (una solicitud de comentarios críticos a sus amigos con respecto a la publicación de su libro *Sueños* en 1933) lo revelaría, quizá, como el miembro del grupo de Contemporáneos más interesado en que éste se conservara como tal. Su espíritu metódico sería el que, cuando todo parecía perdido, habría de salvar a Contemporáneos de una desaparición prematura (si hay tal cosa cuando se trata de una revista literaria). Náufrago la mayor parte de su vida de la burocracia que soltaba botellas al mar a cada momento, Ortiz de Montellano, como Huysmans o Mallarmé, asumía, desde su juventud, la oficina como un resguardo y como un anclaje metodológico para cocinar una obra incitante y tardía. Octavio G. Barreda escribía a propósito de la obra de Montellano en 1940 que éste no había sido un escritor, fecundo, brillante ni precoz. Sino un autor lento, opaco, pero seguro, decidido, insistente y persistente⁽⁷²³⁾.

Después de la desaparición de la revista *Contemporáneos*, los nombres de algunos de sus miembros, entre ellos Montellano, se volverán a ver asociados a raíz de la consignación de *Examen*, víctima, como la misma *Contemporáneos*, de una moral de facciones e intereses.

Pero no hay duda de que la última participación colectiva fue *Una botella al mar*, conversación epistolar a propósito del libro *Sueños* cuyo origen quizá se encuentre en que Bernardo era el «personaje raro» del que hablaba Novo, de mente precavida y apocada, dado a la soledad y llevado compulsivamente (por su inseguridad, por sus manías) a la postergación de sí mismo.

La poesía, como la entiende Montellano, funciona al modo de una sociedad secreta adonde el lector sólo puede ingresar a condición de esforzarse

activamente por ser él también sujeto de la poesía, o liberto de sueños, pero siempre evadido y fuera de la realidad cotidiana⁽⁷²⁴⁾.

Esta convicción nítidamente hermética de su poesía está en el origen de la única discusión crítica que recibió de sus antiguos colaboradores. Me refiero al folleto *Una botella al mar*⁽⁷²⁵⁾, conjunto de cartas escritas por Jorge Cuesta, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia a propósito del libro *Sueños*. La circunstancia de la elaboración del opúsculo merece recordarse, aunque sea bien conocida. El 16 de noviembre de 1933, Bernardo Ortiz de Montellano giraba a sus antiguos colaboradores una circular acompañando su libro y pidiéndoles una «crítica escogida y confidencial» de sus poemas (tan «confidencial» que Bernardo tardó trece años en exponerla a la luz pública). Montellano subraya, en su contestación,

...el hecho curioso de que las cartas de ustedes escritas en México y en París, en distintos sitios y por distintas personas, coincidan, sin embargo, en la misma fecha (12 de diciembre) para contestar a la mía. [435]

Hace caso omiso, no obstante, de la fecha abierta por ese azar coincidente. El 12 de diciembre encubre una festividad pagana, indígena, bajo el manto de una celebración católica. Es como un palimpsesto. Trae a la memoria la apostasía fantástica invocada por fray Servando Teresa de Mier (autor leído y admirado por Montellano): no ya el desuello mítico de la virgen prehispánica maltratada por los indios, sino el desuello onírico -con los ojos abiertos- de una imagen muerta pero palpitante, vestida del agua y las palabras del sueño.

Una botella al mar se asienta sobre la convención epistolar. Artemón definía la epístola como *absentium per litteras*, una conversación que se entabla con los ausentes; más tarde, Demetrio matizaría: sí, es una conversación que se tiene con los ausentes, pero sobre todo es algo que se entrega a alguien como un regalo. No parece, sin embargo, que las exigentes respuestas a la desesperada botella lanzada por Montellano desde el promontorio de un desolado dolor las pudiera tomar como un regalo.

Para Jorge Cuesta, la conciencia crítica del grupo, el enfrentar una obra es suficiente justificación para que exista entre el lector y el autor un entendimiento limitado por la crítica, puesto que la crítica reduce la obra a sus rigurosas exigencias; de aquí procede su principal recriminación al libro de Montellano: «no me dejaba en libertad de ver ya decidida su fatalidad». Sin embargo, entre ambos hay un punto coincidente: la conciencia del ser poético que oscila entre la muerte y el sueño: «sus sueños no dejan de morir, no dejan de ser una conciencia de que se muere, no dejan de ser una metáfora de la muerte», dice Cuesta. Y la palabra metáfora refiere uno de los paradigmas estéticos de los miembros del grupo, la poesía pura de Paul Valéry: la imagen ideal que el francés encarnó en la excéntrica figura de M. Teste, el esteta

quintaesenciado. De hecho, el libro *Sueños* lleva un epígrafe de Valéry: *Celui même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé*.

Cuesta, además, censura a Ortiz de Montellano el empleo de notas folklóricas mexicanas en «Primero sueño». Recuérdese la polémica desatada en los treinta entre viriles y descastados, en la que los primeros excluían cualquier tema cultural que no fuera mexicano. Para Jorge Cuesta nada hay más mexicano que estar desarraigado («somos nosotros, a quienes se nos llama desarraigados, los verdaderamente mexicanos»); pues la poesía no es otra cosa que «la sociedad en que cabe nuestra vida al lado de lo que la contradice, la ignora, la impulsa, la fascina, la sumerge en el sueño y la aniquila también».

José Gorostiza, por su parte, advierte el cambio en la poesía de Montellano: «un poeta un poco provinciano que se ha excedido a sí mismo». Gorostiza pondera «el plan clásico, la proporción monumental, la unidad de lo diverso», aunque admite que no está «plenamente lograda». Pero, al mismo tiempo, exclama «¡Lástima que no se pueda fundar un arte duradero en ninguna sensación!». La recriminación de Gorostiza no puede ser más radical: el poeta de *Muerte sin fin* rechaza en todos sus extremos un arte de las sensaciones y no es otra cosa la estética del libro *Sueños*.

Rechaza, de la misma manera que lo hace Xavier Villaurrutia, el retruécano gongorino «por puro juego poético» pues se cae inevitablemente en un preciosismo superfluo.

Jaime Torres Bodet mantiene una crítica ecuánime. Señala errores, propone lineamientos, confiesa preferencias, pero sin apasionamiento. El poema que le parece menos logrado es «Primero sueño», puesto que para él lo importante es el equilibrio del verso a través de las correspondencias nunca fortuitas entre las palabras. Opina que la poesía [436] creada en soledad es la única que puede alcanzarse al margen de las sensaciones, del grito y la confesión.

«Leer para mí, con sólo la voz de los ojos», dice Villaurrutia. Desde el principio, señala Xavier la poca destreza poética demostrada por Montellano en sus primeros libros (*Avidez*, *El trompo de siete colores* y *Red*) al calificarla de una «poesía de labios hacia afuera, halago más o menos perfecto del oído» pero que carece del ejercicio de lo humano: la angustia por la vida, la angustia ante la muerte: «pensará usted que yo hago de la angustia una poética». La palabra está en el origen de la concepción poética de Villaurrutia, por eso censura en la poesía de Montellano el empleo gratuito de los «juegos de palabras» tentados por «el demonio de las analogías». Pero su crítica se vuelve más intolerante:

He intentado decirle que no siempre, como parece haber sido su propósito, se ha

mantenido usted, aun en pleno sueño, completamente despierto; que unas veces se ha dormido usted sobre las palabras; que, otras veces, las palabras narcóticas han triunfado sobre su vigilia.

Pues «Sólo la mano de un vivo puede escribir el poema de la muerte. Sólo la mano de un hombre despierto puede escribir el poema del sueño».

La paradoja del opúsculo estriba en que en respuesta a las cartas de sus amigos, Ortiz de Montellano se refiere a ellos como todavía integrantes del grupo de Contemporáneos:

Ojalá que alguna vez se publiquen estas cartas [...] para provecho desinteresado de otros lectores que se interesan [...] por comprender una época y una generación [...] además de la intención de superar el medio con honradez intelectual y de la mecánica de nuestro llamado «grupo sin grupo».

En realidad, la paradoja reside en que a partir de ese momento Bernardo Ortiz de Montellano se quedó más solo que nunca. No volvió a colaborar, a pesar de su empeño por mantener un grupo que sólo persistía en su obstinación, con los antiguos miembros del «archipiélago de soledades». La botella al mar que lanzó llegó a las playas esperadas, pero ninguno de sus destinatarios hizo siquiera el ademán por recuperar a un náufrago que había perdido definitivamente el derrotero de su vida.

△

El robinsonismo de la narrativa paraguaya

José Vicente Peiró

UNED

Como «La isla sin mar» o «La isla rodeada de tierra» se ha venido bautizando al Paraguay cultural, y concretamente a su literatura, una de las más desconocidas y menos estudiadas de Hispanoamérica⁽⁷²⁶⁾. No es necesario recordar que los críticos apenas pueden citar unos cuantos nombres de autores; y si nos centramos en la narrativa, su número queda reducido a escritores fallecidos como Gabriel Casaccia, o nacidos en las primeras décadas de siglo como Josefina Pla o Augusto Roa Bastos. Los últimos que se han conocido son Rubén Bareiro Saguier y Carlos Villagra Marsal, pero solamente con una obra. Como se observa, nos encontramos ante un reducido elenco, que en principio puede hacer pensar en la inexistencia de una narrativa consistente en el país guaraní.

Sin embargo, lo más preocupante no es el escaso número de autores paraguayos que ha podido difundir su obra fuera del Paraguay, sino el desconocimiento de los nacidos a partir de 1935⁽⁷²⁷⁾. El silencio ha cubierto

los últimos nombres y sus obras, y ello nos haría dudar de la existencia de una narrativa paraguaya fértil en la actualidad. Pero como sí se han escrito obras, es preciso reflexionar sobre qué ha sucedido durante estos años para que permanezca más aislada que en décadas anteriores. Procede, por ello, examinar su [438] evolución desde *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos la última novela importante que se ha conocido, comprobando si presenta un *corpus* de obras tipificable en vertientes. De esta forma, evaluaremos si es posible desmitificar la idea de su inexistencia, o si se ha llegado a esta conclusión por falta de profundidad en los estudios realizados, o al no haberse situado la literatura paraguaya en su contexto⁽⁷²⁸⁾.

Los narradores paraguayos son robinsones que, desde su trabajo individual y solitario, llegan a caer en la desesperanza al no llegar a un número de lectores amplio. Sin embargo, esta situación se contradice con el número de obras publicadas desde 1974, fecha de la edición de la segunda novela de Roa Bastos: más que en el resto de la historia del país⁽⁷²⁹⁾. Por este motivo, debemos preguntarnos, finalmente, por las causas de esta situación, después de examinar qué se está produciendo en Paraguay. Otra preocupación atañe a la valoración de la mayor parte de los estudios críticos sobre narrativa paraguaya publicados hasta la fecha, porque presentan deficiencias y aspectos contradictorios. Algunos parten de errores de criterio, al fundamentarse en juicios de valor o en las preferencias personales del crítico, en lugar de evaluar científicamente las obras, y despojada de prejuicios. En este sentido, es necesario desmitificar la tradicional división en narrativa costumbrista-conservadora y realista-crítica, porque no ha tenido en cuenta la diversidad de matices de las obras, muchas difíciles de localizar⁽⁷³⁰⁾. Si bien es cierto que una parte de narradores paraguayos optaba en el pasado por presentar una imagen idílica del Paraguay, y otros por descubrir los aspectos sociales más oscuros, algunas narraciones compartían ambas visiones⁽⁷³¹⁾. Por tanto, los nuevos análisis de la narrativa paraguaya no deben partir de juicios de valor extraliterarios sobre una producción relativamente escasa, pero no tan menor dentro de la Literatura Hispanoamericana, como se ha venido afirmando. En realidad, una de las causas del robinsonismo de los narradores paraguayos es la inexistencia de una crítica literaria que se ocupe de las obras amplia y profundamente. [439]

Antecedentes

La narrativa paraguaya actual parte de la escasez de obras en el siglo XIX. Después del aislamiento, con una férrea censura interna, de la época de Gaspar Rodríguez de Francia (1811-1840), período yermo en creaciones literarias y exento de una clase intelectual, ni siquiera en formación⁽⁷³²⁾,

surgieron unos tímidos intentos creativos desde el poder, por parte del presidente Carlos Antonio López (1842-1862), dentro de un programa general de renovación profunda del espíritu cívico, de carácter positivista. De esta época, lo más destacable es la introducción de la imprenta civil controlada y utilizada por el poder, la aparición de la primera novela paraguaya la narración breve del Eugenio Bogado, *Prima noche de un padre de familia* (1858), relato plenamente romántico sentimental, que se editó en la Imprenta del Estado del gobierno de Carlos Antonio López, como folletín de *El Semanario* para su distribución gratuita en las escuelas⁽⁷³³⁾, y la creación de la revista *La Aurora* (1860-1861), dirigida por el español Ildefonso A. Bermejo, maestro contratado por el gobierno para impulsar sus planes pedagógicos. *La Aurora* era el órgano del Aula de Filosofía, instrumento de culturización de López, de donde surgieron los primeros intelectuales paraguayos de relieve. Estos trabajos son: seis narraciones del maestro español contratado por López, Ildefonso A. Bermejo satíricos cuadros de costumbres, inspirados en Larra, la narración romántico-moralista de Natalicio Talavera titulada «Influencia de la sobriedad en la duración de la vida» a imitación de Saint-Pierre, y el cuento de carácter fantástico titulado «Dos horas en compañía de un loco» firmado con las siglas D.L.T.⁽⁷³⁴⁾. Examinando estas creaciones, se observa que el incipiente Romanticismo paraguayo tuvo inspiración francesa, con excepción de la labor periodística de Bermejo, y que la vertiente predominante fue la sentimental.

Después del fallecimiento de Carlos Antonio López, accedió a la presidencia su hijo Francisco Solano. Protagonizó la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) contra Argentina, Brasil y Uruguay. La contienda interrumpió el incipiente proceso de desarrollo cívico-cultural, y las únicas narraciones que se publicaron durante estos años fueron algunos relatos patrióticos destinados a elevar la moral de los combatientes paraguayos, que se incluyeron en las llamadas revistas de trincheras⁽⁷³⁵⁾.

Finalizada la guerra, el derrotado Paraguay se dedicó a la reconstrucción, sobre todo económica, con lo que quedó escaso espacio para la creación literaria. Durante estos años, y hasta final de siglo, se fortaleció la educación, emergiendo el ensayo como género literario [440] más cultivado, junto a la poesía, por parte de la llamada *Generación del 900*. La narrativa volvió a quedar reducida a producciones aisladas y breves, que no llegaron a formar un *corpus* importante, mientras que la poesía y el ensayo se expandieron⁽⁷³⁶⁾. ¿Pero fueron estas publicaciones las únicas narraciones escritas en el Paraguay decimonónico? Después de comprobar que, en el primer tercio del siglo XX, la prensa informaba e incluía fragmentos de obras que no se han llegado a publicar, cabe pensar en la posibilidad de que parte de la literatura del último tercio del XIX permanezca desconocida⁽⁷³⁷⁾.

Adentrándonos en la narrativa del siglo XX anterior a Casaccia y Roa Bastos, debemos iniciar desde el condicionamiento que supone la clasificación dual de la narrativa paraguaya en costumbrista idealizante de carácter conservador, y en realista social, de la que han partido muchas investigaciones. Sin ser una tipología desacertada cuando se formuló, la lectura minuciosa de las obras sugiere otra clasificación más abierta y estrictamente basada en criterios literarios.

Hugo Rodríguez Alcalá destacó a tres autores como punto de referencia inicial de la narrativa paraguaya del siglo XX: José Rodríguez Alcalá, Martín de Goycochea Menéndez, y Rafael Barrett⁽⁷³⁸⁾. La mayor parte de la literatura paraguaya era ensayística o poética, y la narrativa carecía de relevancia. De ahí que estos tres autores extranjeros de nacimiento, y en el caso de los dos últimos, creadores que residieron en Paraguay durante unos años solamente, «exportaran» su narrativa al país guaraní. No obstante, Rodríguez Alcalá creó toda su obra allí, y se puede considerar como el primer narrador paraguayo con varias obras conocidas, cuya novela *Ignacia* (1905) fue la primera publicada en el país con una extensión digna del género. Este autor se dedicó a una vertiente realista que partía de un argumento romántico sentimental, próximo a la línea folletinesca de seres marginales, despreciados, con fuerte carga moral. El modernista argentino Martín de Goycochea Menéndez había conocido a Rubén Darío y publicado *Poemas Helénicos* (1899) dio a la luz sus relatos de *Guaraníes* (1905) mientras vivió en Paraguay; cuentos esteticistas y exotistas en los que yace el trasfondo histórico de la Guerra de la Triple Alianza, y con formas modernistas. A diferencia de él, el español Barrett asumió la crónica social como fuente de sus relatos, aunque no esquivó el cuento de ficción. El espíritu [441] de Barrett animó años más tarde a muchos autores a incorporar los aspectos más sórdidos de la realidad a sus ficciones narrativas, influencia que reconoce Augusto Roa Bastos⁽⁷³⁹⁾. Pero *Ignacia* no es una novela fácilmente encuadrable en una de ambas vertientes, por su trama sentimental con connotaciones sociales: cabría definirla como creación de síntesis del romanticismo y el realismo.

Sin embargo, con el paso de los años aumentó el número de autores de cuentos y novelas. La influencia del exotismo de Goycochea Menéndez se aprecia en el desarrollo posterior de una narrativa histórico-costumbrista propia del nativismo criollo, como la prosa de Ricardo Santos, Teresa Lamas, y Fortunato Toranzos Bardel. Sin embargo, van apareciendo nuevas vertientes: durante el primer lustro del siglo XX, Adriano Mateu Aguiar continuaba creando sus narraciones históricas de la Guerra de la Triple Alianza de *Yatebó y otros relatos*, obra a la que siguieron sus relatos folklóricos recogidos con el título de *Varia; cuentos, tradiciones, leyendas* (1903). Las crudas narraciones sociales de Rafael Barrett, unidas en *El dolor paraguayo y Lo que son los yerbales*, destacaron desde finales de

la década, aunque también cultivó la ficción pura, e incluso publicó el primer cuento de ciencia-ficción conocido en Paraguay, «Alberico». El modernismo se inclinaba hacia el nativismo y el mundonovismo con los cuentos de Fortunato Toranzos Bardel, publicados en 1960 con el título de *Alma guaraní*, mientras Eloy Fariña Núñez componía una colección de cuentos puramente modernistas *Las vértebras de Pan* (1914) por sus referencias rubendarianas al mundo clásico, y su cosmopolitismo. En 1914, Juan Stefanich publicaba su primera novela, *Hacia la cumbre*, obra con tendencia hacia lo folletinesco, a la que siguió *Aurora* (1920). En ella, Stefanich reproducía de forma crítica el estado interno del país en esos años, sobre todo su inestabilidad política y el desorden intelectual y moral, con los consiguientes conflictos sociales. Sin embargo, el desenlace es anecdótico y sentimental, y recoge tópicos del posromanticismo. La falta de la continuidad del hilo argumental, sobre todo por las numerosas digresiones, impide que pueda alcanzar brillantez, pero *Aurora* es la novela testimonial que permite entender procesos sociales y políticos del Paraguay de principios de siglo.

Ya en plena década de los veinte, años de desarrollo de una intensa vida cultural en Paraguay al decir de Rubén Bareiro Saguier⁽⁷⁴⁰⁾, proliferaron las nuevas obras narrativas, a pesar de que posiblemente desconozcamos todo lo escrito por inédito. Valga como ejemplo una novela de corte romántico-costumbrista, que no se publicó hasta 1965, pero que fue escrita en 1920 aproximadamente: *Don Inca* de Ercilia López de Blomberg. La narrativa costumbrista y folklórica tuvo un gran auge durante estos años, fruto de la expansión del desarrollo de la conciencia nacional paraguaya como resultado del mestizaje hispano-guaraní. Novelas cortas como *El hombre de la selva* (1920) de Ricardo Santos, los *Cuentos y parábolas* (1922) de Natalicio González, los *Cuentos nacionales* (1923) de Eudoro Acosta, las primeras narraciones en guaraní de Narciso R. Colmán, y la primera novela de Gabriel Casaccia, *Hombres, mujeres y fantoches* (1928), son buenas muestras del fervor [442] de los autores paraguayos por el tema nacional. De esta pasión criolla por la identidad paraguaya, surgirá posteriormente la novela de la tierra. Es, por tanto, una década de expansión del regionalismo.

Prosigue también el cultivo del folletín sentimental con resonancias sociales, en la línea de *Ignacia*. El colombiano Vargas Vila influyó de forma determinante y fue uno de los escritores más difundidos en Paraguay. Muestras son las narraciones publicadas en la revista de publicación quincenal *La Novela Paraguaya* (1921). En ella aparecieron cuentos más o menos breves de corte folletinesco, con influencias del francés Sué⁽⁷⁴¹⁾. A la par, Raúl Mendonça y, su hermano mayor, Lucio F. Mendonça, publicaron varias novelas de bolsillo melodramáticas en los años veinte, en su exilio argentino⁽⁷⁴²⁾. A diferencia de las narraciones de *La novela paraguaya*, las de Raúl y Lucio Mendonça se alejan de las formas inspiradas en Vargas Vila, y se acercan al Dickens del mundo de los desarraigados sociales, sobre todo en

la presentación de problemáticas del mundo de la infancia o en la reproducción de conflictos de seres inadaptados a la sociedad.

A lo largo de estos años sobresale una figura en las letras paraguayas: Teresa Lamas. Sus *Tradiciones del hogar* (1925-1928), cuentos en la línea de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, a pesar de las limitaciones de su costumbrismo, son historias que resumen las vertientes de la narrativa paraguaya de principios de siglo: la histórica, la costumbrista, el realismo y la romántica sentimental. A ellas, se ha de añadir el realismo social y político, para culminar la enumeración de tendencias de la narrativa paraguaya de las tres primeras décadas del siglo XX.

Continuando en la década de los treinta, Roa Bastos afirmó que «la narrativa paraguaya, digna de este nombre, comienza a final de la década del 30 con tres novelas surgidas de la Guerra del Chaco, magra producción si se considera el ciclo de la narrativa boliviana que el mismo acontecimiento produjo», añadiendo que «la narrativa paraguaya nace al mismo tiempo que la nueva narrativa hispanoamericana»⁽⁷⁴³⁾. Las tres novelas se supone que han de ser las narraciones que cita Josefina Pla en sus trabajos: *Bajo las botas de una bestia rubia* (1934) y *Cruces de quebracho* (1935) de Arnaldo Valdovinos, y *Ocho hombres* (1934) de José Santiago Villarejo⁽⁷⁴⁴⁾. Hugo Rodríguez Alcalá añade con acierto a éstas el libro de cuentos *Ojohh lo saiyoby* (1935) del mismo Villarejo⁽⁷⁴⁵⁾. La producción paraguaya de la contienda no ofrece tanta calidad como la de los bolivianos Augusto Céspedes y Óscar Cerruto, pero no es tan escasa. En el Paraguay victorioso, proliferaron las narraciones de contenido testimonial, próximas a las memorias autobiográficas y a las crónicas periodísticas donde se narran experiencias de la contienda, sin intención literaria [443] en principio, aunque algunas sean verdaderas ficciones narradas. Hay más de quince obras de este tipo, cantidad que contrasta con las pocas narraciones de ficción pura, aunque su sentido crítico sea exiguo⁽⁷⁴⁶⁾.

Una segunda aclaración parte de la comprobación de que la narrativa de la Guerra del Chaco continuó cultivándose en Paraguay hasta los años noventa prácticamente. *Cabeza de invasión* (1944) de Villarejo, bastantes relatos de Hugo Rodríguez Alcalá, *La tierra ardía* (1974) de Jorge Ritter, y dos novelas de Aníbal Zotti publicadas en los años setenta (*Siempre vivos* y *Éramos cinco*), son algunos ejemplos. No podemos, por tanto, hablar de un ciclo tan reducido porque estas obras se han publicado durante un período más extenso que el de la propia guerra.

Desde los años cuarenta hasta *Yo, el Supremo*, es cuando se aprecia que con Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos, la narrativa paraguaya se incorpora a la nueva narrativa hispanoamericana, desde la publicación de sus obras respectivas *La babosa* (1952) e *Hijo de hombre* (1960). Casaccia

representa la consumación del realismo psicológico en novelas como *La llaga* (1964) y *Los herederos* (1975)⁽⁷⁴⁷⁾, y Roa Bastos la del realismo expresionista que trata de mostrar el fondo crudo de la realidad profunda del Paraguay desde sus cuentos de *El trueno entre las hojas* (1953). Y Roa, en concreto, protagoniza el proceso de actualización técnico-temática de la narrativa paraguaya, que con *Yo, el Supremo* alcanza niveles de innovación propios de la mejor literatura universal contemporánea.

Casaccia y Roa consiguen, al instalarse en Buenos Aires, una mayor amplitud temática y las posibilidades de difusión que, de haber permanecido en el Paraguay, no hubiesen podido lograr. Basándose en ello, Roa ha considerado que el exilio permitió el desarrollo de una narrativa paraguaya de calidad. Sin dejar de creer en esta afirmación, vistos los resultados irrefutables, la mayor parte de escritores paraguayos coetáneos, exiliados o no, publicaron sus obras en la capital argentina, sobre todo, porque en Paraguay no existían editoriales estables, y si se crearon fue esporádicamente y sin visión comercial. No obstante, la división entre escritores exiliados *e insiliados*, o del exilio interior⁽⁷⁴⁸⁾, resulta arriesgada sin un examen exhaustivo de las biografías reales de los autores, en muchas ocasiones oculta, porque algunos en realidad emigraron por circunstancias personales o económicas⁽⁷⁴⁹⁾. Por tanto, procede centrarnos en las obras, independientemente de la condición [444] de exiliado que pueda poseer el autor, porque el destierro determinó la creación paraguaya, pero debería ser materia de estudios extensos.

El realismo social prosigue su expansión desde los treinta, con los cuentos de Julio Correa, y posteriormente con los psicológicos de Casaccia, Josefina Pla, y *Los grillos de la duda* (1966) de Carlos Zubizarreta. Después de Casaccia, algunos autores se adentraron en el psicologismo existencial, como Augusto Casola con *El laberinto* (1972), novela de la problemática de la joven asfixiada por una sociedad y una familia castrante. En el mismo sentido, Teresita Torcida en *Y soy o no* (1975) indaga en la problemática femenina desde el punto de vista psicológico del hombre. Simplemente humanista es el realismo de Noemi Ferrari de Nagy, autora de narraciones donde predomina el dibujo del personaje.

El realismo político alcanza sus máximas expresiones a partir de los años cincuenta, sobre todo desde que la dictadura de Stroessner se fortalece. José María Rivarola Matto con *Follaje en los ojos* (1952), Rubén Bareiro Saguier, con *Ojo por diente* (1971), o Carlos Garcete, con *La muerte tiene color* (1958), son tres de los autores más importantes de esta vertiente, donde prevalece el tema del empleo de la violencia por el poder, político o económico. La sátira política, con influjos del realismo mágico, es característica de las dos novelas de Lincoln Silva, *La rebelión después* (1970) y *General, general* (1975). Mención concreta merece el tema del exilio, cuya

primera novela, *Ñandé* (1958) de Carlos Waldemar Acosta, se ocupó del desarraigo del exiliado, pero su desenlace optimista la diferencia de narraciones posteriores, como *Imágenes sin tierra* (1965) de José Luis Appleyard, examen del exiliado que observa desde la otra orilla del río su país sin poder retornar a él, y *Los exiliados* (1966) de Gabriel Casaccia, con el telón de las diversas alternativas para combatir el exilio y la dictadura, con la habilidad psicológica en el tratamiento de los personajes propia del autor.

La novela romántico-folletinesca continúa en estos años con *Tava'í* de Concepción Leyes de Chaves (1942). Otras obras como *El cielo fue testigo* (1950) de Rogelio Barrios presentaban argumentos complicados por tramas secundarias. A partir de los años sesenta, Ana Iris Chaves de Ferreiro publica las novelas *Crónica de una familia* (1966) y *Andresa Escobar* (1975), bajo nuevos puntos de vista narrativos y un mayor cuidado de la estructura. Pero es el costumbrismo criollo la vertiente más cultivada por los autores paraguayos; obras como *Acuarelas paraguayas* (1940) de Carlos Zubizarreta, *El árbol del embrujo* (1948) de Anastasio Rolón Medina, *Río lunado* (1951) de Concepción Leyes de Chaves, y *El terruño* (1952) de Claudio Romero, demuestran su vitalidad. Sin embargo, en los sesenta aparece *Mancuello y la perdiz* (1965) de Carlos Villagra Marsal, novela corta inspirada en un cuento tradicional, a partir del cual el autor experimenta con el lenguaje para mostrar el fondo del mestizaje hispano-guaraní.

La narración histórica va siendo más cultivada. A la novela *Huerto de odios* (1944) de Teresa Lamas, localizada en el Paraguay de principios de siglo, le siguió *Madame Lynch* (1957) de Concepción Leyes de Chaves. A pesar de que otros autores como Isidoro Calzada [445] se adentraron en ella, habrá que esperar a *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos para contemplar su expansión y su afán de reconstrucción de la realidad nacional desde la ficción pura e innovadora. Pero serán la novela de la tierra, el relato fantástico, la narrativa asunceña, y el experimentalismo las nuevas vertientes de la narrativa paraguaya desde los cuarenta a los ochenta.

La novela de la tierra ha surgido a partir de las narraciones costumbristas y de las sociales. El exponente más destacable es *La raíz errante* de Natalicio González⁽⁷⁵⁰⁾, extensa narración cuya primera parte presenta un Paraguay idealizado, pero cuya segunda aborda los problemas sociales del campesino. Otras novelas de la tierra de esta época, y en la misma línea que la de González, son *Del surco guaraní* (1949) de Juan F. Bazán y *Juan Bareiro* (1957) de Reinaldo Martínez, narrador que continuó su producción con este tipo de novela hasta los ochenta. Desde los sesenta, sobre todo con Jorge Ritter, la novela de la tierra se emparentará definitivamente con la narrativa social, como se puede observar en *El pecho y la espalda* (1961). Una de las más relevantes es *Yvypóra* (1970) de Juan Bautista Rivarola Matto, que indaga en la mentalidad y la historia del pueblo paraguayo.

Otros subgéneros fueron menos cultivados, pero merecen mención. Surge el cuento fantástico con Vicente Lamas, autor de «El abogado», pero habrá que esperar hasta 1966 para que aparezca una obra con una cantidad apreciable de relatos de este tipo: *La endemoniada* de Mariela de Adler. La novela autobiográfica, con aires de la bohemia picaresca, se presenta con *La ciudad florida* (1951) de Jaime Bestard. Es relevante el renacimiento de la narrativa asunceña con *La quema de Judas* (1966) de Mario Halley Mora. Él abandonó el escenario rural que ocupaba la mayor parte de narraciones paraguayas, para volver a situar la ciudad en primer plano, mostrando su preocupación por la problemática del nuevo hombre urbano paraguayo, con técnicas heredadas del folletín.

El experimentalismo surge en la narrativa paraguaya en los años setenta, no sólo en *Yo, el Supremo*, sino en narraciones escritas dentro del país, como *Las musarañas* (1973) de Jesús Ruiz Nestosa, novela que esconde una crítica deliberada al mundo opresivo y decadente del Paraguay tradicional.

Como se observa, la narrativa paraguaya guarda estrecha relación con el contexto socio-político, pero en ella hay que tomar en cuenta también las intenciones y la problemática de los autores, que se van imponiendo sus preocupaciones sobre las apreciaciones colectivas tipistas propias de la ideología nacionalista que busca encontrar las señas de identidad del joven país. Viendo las tendencias, si existía anacronismo temático en estas narraciones, se debió a la tardía llegada de la influencia de las corrientes culturales del exterior, por el aislamiento insular y mediterráneo del país. Ese aislamiento es el que tratan de superar los escritores posteriores a 1974, sin que lo hayan conseguido aún. Y por su mayor amplitud temática y universalidad, la definición de las tendencias posteriores a *Yo, el Supremo*, es más compleja, por lo que resulta imposible establecer dualidades tipológicas en esta etapa de la narrativa paraguaya. [446]

La narrativa posterior a *Yo, el Supremo*

Además del susodicho incremento de autores y obras, sobre todo en el género novelístico, Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra han señalado seis características de la narrativa paraguaya posterior a 1980, visibles también en la del último lustro de los setenta: 1) la aparición de nuevos autores sin que hayan surgido movimientos ni generaciones literarias con características comunes bien definidas durante estos años; 2) la notable presencia femenina y su aporte (añadamos que hoy en día encontramos más de treinta narradoras paraguayas en activo, sin tratarse de casos singulares como el de Josefina Pla, o por vínculo familiar como los Rodríguez Alcalá o los

Chaves); 3) el desplazamiento temático-espacial del mundo campesino al urbano; 4) quizá como consecuencia de lo anterior, la aparición de nuevos temas más cosmopolitas y subgéneros universales como la ciencia-ficción; 5) el predominio de lo intimista sobre lo político; y 6) la influencia de los grandes escritores hispanoamericanos como Borges, Rulfo y García Márquez, pero con el progresivo repliegue del *realismo mágico*, liberándose de los temas habituales de los escritores de veinte años atrás⁽⁷⁵¹⁾.

Partimos de estas conclusiones, pero podemos añadir otras. En el ámbito socio-literario, se aprecia el incremento del número de editoriales desde los años ochenta, algunas de ellas con un catálogo de publicaciones asentado como *El Lector*, *Editorial Don Bosco*, *Arandurâ* y *RP Ediciones*, lo que favoreció la divulgación de las obras, y la continuidad de las publicaciones. La pionera fue NAPA, creada por el escritor Juan Bautista Rivarola Matto en 1980, que intentó publicar una obra narrativa mensual. En segundo lugar, se asentaron varios talleres literarios de los que surgieron nuevos nombres, destacando el *Taller Cuento Breve*, dirigido por el profesor Hugo Rodríguez Alcalá, cuyos componentes son mujeres. Además, se consideró a la literatura como hecho social relevante, lo que permitió el que se instituyeran nuevos concursos literarios, estimulantes para los creadores. Ejercieron también su influencia las revistas culturales y literarias; *Alcor*, dirigida por Julio César Troche y Rubén Bareiro Saguier, a partir de su primer número en 1955, dio paso a otras con creadores más jóvenes, como *Péndulo*, *Diálogo*, *Criterio*, y, más recientemente, *Cabichu'i 2*, *El augur mediterráneo*, y *Estudios*. Estas revistas incluían artículos de escritores extranjeros, lo que sumado a que muchos autores paraguayos estudiaron en el exterior, supuso un paso adelante en los intentos de ruptura del aislamiento, aunque éste sólo acabara traducándose en las obras, y no en la conexión con los circuitos literarios internacionales.

Temáticamente, se ha producido un aumento significativo de las narraciones testimoniales y políticas, sobre todo después del fin de la dictadura de Stroessner. Algunas recogieron experiencias del período político anterior, examinando la cambiante realidad del Paraguay. El experimentalismo ha evolucionado desde el empleo lúdico de la innovación técnica por la innovación en los años setenta, como rebelión contra las formas del realismo, hasta su conversión en un procedimiento más a disposición de los autores. El año 1987 fue decisivo para la narrativa paraguaya actual: se distribuyó *Caballero* (1986) de Guido Rodríguez Alcalá, y se publicaron dos novelas que impactaron a un público lector [447] amplio, *La niña que perdí en el circo* de Raquel Saguier y *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos. Se descubría con ellas que era posible que hubiese lectores de novela, y que se podía innovar en los temas tradicionales. Y desde 1986, con *Caballero*, se apreció el progresivo incremento de narraciones históricas, sobre todo en los noventa. De todo ello, en los ochenta, destaca el esfuerzo de los autores y de

los promotores culturales por «normalizar» y dinamizar la situación de la literatura en el país.

Sin pretender ofrecer un catálogo de obras, hemos de evaluar el carácter de la producción narrativa actual en Paraguay, para comprobar si su cantidad y sus vertientes permiten pensar en la consolidación del proceso actualizador iniciado con Casaccia y Roa Bastos en los cincuenta, y su progresiva incorporación temático-estilística a las corrientes de la narrativa hispanoamericana actual⁽⁷⁵²⁾.

Comenzando por la vertiente más cultivada en el Paraguay del siglo XX, el costumbrismo-folklórico mantiene su vigencia. Las narraciones de Elly Mercado de Vera, las novelas de Gerardo Halley Mora, la nueva versión en 1991 de *Mancuello y la perdiz* de Carlos Villagra Marsal, y la narrativa en guaraní, son muestras de esta continuidad. Con el desarrollo de los estudios sobre la lengua indígena del Paraguay desde los setenta, proliferan las narraciones en esta lengua, aunque se haya escrito solamente una novela guaraní, *Kalaíto Pombero* (1981) de Tadeo Zarratea. Crecen las iniciativas de recuperación de la narrativa popular oral en esta lengua, que da sus frutos en los cuentos de Juan Bautista Rivarola Matto, Pedro Moliniers, Feliciano Acosta, o Carlos Martínez Gamba. Sin embargo, en el relato en español, el costumbrismo se renueva desde *Función patronal* (1980) de Alcibiades González Delvalle, con personajes plenamente individualizados y situaciones comunes, jocosas, y poco típicas, que desplazan al descriptivismo y a la indagación folklórico-legendaria de épocas anteriores⁽⁷⁵³⁾.

El cuento regionalista se transforma en la línea plenamente individualizada de Helio Vera. En su única obra narrativa publicada, *Angola y otros cuentos* (1984), Vera parte de leyendas e historias del acervo popular para hallar en su contexto las profundidades de la mentalidad paraguaya. Aplicando innovaciones técnicas al relato, pero acercándose al realismo mágico, personaliza personajes estereotipados por el cuento paraguayo tradicional, además de retratar el Paraguay rodeado de violencia y brutalidad. Su literatura, mezcla de realismo y fantasía, es testimonio de personajes del inconsciente colectivo.

El realismo mágico con resonancias críticas logró también relieve, junto a Lincoln Silva, con algunos cuentos de Josefina Pla, Augusto Roa Bastos, Hugo Rodríguez Alcalá, y Rodrigo Díaz-Pérez. Por otra parte, el realismo psicológico sigue teniendo a Casaccia como principal autor del último lustro de los setenta. Su última novela, *Los Huertas* (1981), es el testamento de su mundo narrativo aregüeño. La agonía de los personajes de Casaccia dejará paso a autores existenciales como Augusto Casola, Jesús Ruiz Nestosa, y Moncho Azuaga. Así, el realismo, en general, sufre desde los ochenta una profunda transformación, sobre todo desde la irrupción del experimentalismo.

Por ejemplo, las novelas *La sangre y el río* (1984) de Ovidio Benítez Pereira y *El destino, el barro y la coneja* (1990) de Luis Hernáez plantean la denuncia de la violencia arraigada en el mundo paraguayo tradicional y en la política, tratada con técnicas polifónicas y perspectivistas, además de [448] cuidar la estructura con un orden lineal en la presentación de los acontecimientos, pero desordenada por el fluir de los pensamientos de los personajes. En este sentido, el reencuentro del perseguido político con su infancia, el relato del mito del eterno retorno, es el tema de *Contravida* (1995) de Augusto Roa Bastos.

El realismo humanitarista tiene su máximo exponente en Hugo Rodríguez Alcalá. Sus cuentos de *El ojo del bosque* (1992), *La doma del jaguar* (1995), y *El dragón y la heroína* (1997) son indagaciones en la bondad profunda del ser humano, ante situaciones adversas y la violencia arraigada en la sociedad, de las que puede escapar si persiste en su generosidad. Y el realismo social pervive con escritores de generaciones anteriores como Rubén Bareiro Saguier, Josefina Pla además de con sus cuentos, con la novela escrita en colaboración con Ángel Pérez Pardiella, *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí* (1984), Carlos Garcete (*El caballo del comisario*, 1996), José Santiago Villarejo (*Eutimio Salinas*, 1986), Reinaldo Martí (*La noche blanca*, 1986), y Santiago Dimas Aranda, quien en *La pesadilla* (1980), *Medio siglo de agonía* (1994), y en los cuentos de *Vida, ficción y cantos* (1996), denuncia el caciquismo y el empleo de la fuerza como solución política. Aranda se puede considerar como uno de los últimos que se adscriben a un tipo de novela política tradicional, junto a otros más jóvenes como Catalo Bogado, Oriol Barboza, Oleg Vysokolan, Cristian González Safstrand, o Hugo López Martínez.

Aunque la denuncia política suele encontrarse presente en autores que incluimos en otras vertientes al tratarse de una problemática común, como Canese, Roa Bastos, Guido Rodríguez Alcalá, Juan Bautista Rivarola Matto y Tadeo Zarratea, la dirección de la novela política tenderá desde los noventa hacia dos caminos nuevos: la sátira picaresca, y la «ciencia-ficción» política. En el primero, destacan algunas novelas como la esperpéntica *El rector* (1991) de Guido Rodríguez Alcalá, ridiculización del absurdo mundo de los medradores del régimen de Stroessner, y las picarescas de Emiliano González Safstrand *Memorias de un leguleyo* (1990) y *Yo político* (1994), retratos sarcásticos con todo su drama de personajes arribistas de los últimos años de la dictadura y de la democracia. La novela de ficción política, con técnicas propias del *best-seller*, tiene un exponente principal: Santiago Trías Coll. Español residente en Paraguay desde principios de los ochenta, publicó *Los diez caminos* en 1987, consiguiendo gran aceptación por su denuncia de los poderes políticos fácticos mundiales. Sin embargo, es en 1990 cuando Trías Coll consigue el éxito de ventas más importante de la novela paraguaya actual con *Gustavo presidente*. La narración inventaba la situación que pudo ocurrir

si el golpe que derribó a Stroessner en 1989 hubiera fracasado, con lo que el interés de los paraguayos por la novela fue masivo ante un tema político de preocupación general. Su continuación, *Gustavo presidente II* (1993), Trías Coll no consiguió repetir el éxito, pero el trabajo desvelaba las oscuras conexiones políticas de los regímenes de los países del Cono Sur.

La novela de Stroessner es una asignatura pendiente de la narrativa paraguaya. Roa Bastos en *El fiscal* (1993) y Guido Rodríguez Alcalá en *El rector* (1991), demostraron que el odio hacia la figura del dictador acababa imponiéndose a la trama. Por esta razón, algunos autores han ocultado sus creaciones sobre Stroessner. Solamente, Moncho Azuaga y Lito Pessolani se adentraron con técnicas experimentales en las tinieblas de la dictadura y en el poder del lenguaje del autoritarismo. Azuaga, autor de cuentos de denuncia de la realidad y de la situación cultural paraguaya en *Arto cultural y otras juglarías* (1989), publicó la novela *Celda 12* (1991) con una preocupación por el lenguaje del absurdo [449] como mejor forma de ofrecer una imagen distorsionada del dictador, y de la destrucción de las conciencias de los paraguayos. Pessolani, en *Historia(s) de Babel* (1992), revela el poder del lenguaje autoritario, en una visión barroca y alegórica de la dictadura. Como se observa, los autores de obras sobre la dictadura de Stroessner prefirieron huir del realismo como modo de representación novelesco para mostrar su mundo, y se escondieron en el experimentalismo, quizá influidos por el miedo latente en el postautoritarismo.

La novela del exilio entra en declive en los ochenta, a medida que se observa que el régimen de Stroessner va acercándose a su final. La atracción por el tema del desarraigo penetra en otros campos. Parte se convertirá en novela de la guerrilla, como en algunos cuentos de Carlos Garcete de *El collar sobre el río* (1986), y en *Esa hierba que nunca muere* (1989) de Gilberto Ramírez Santacruz. En ambas obras, el exiliado que se integra en la guerrilla para luchar contra la dictadura, y así poder retornar a su país, abandonando el desarraigo en que se encuentra, no conseguirá que sus deseos se hagan realidad, porque la fortaleza de la dictadura impide el triunfo de los opositores. Sin embargo, el tema de la experiencia del exilio sobrevivirá en los noventa, como trauma del escritor que lo ha padecido; por ejemplo, en *El fiscal* de Augusto Roa Bastos. Algunos cuentos de Hugo Rodríguez Alcalá transmiten también la obsesión del transterrado por el eterno retorno.

Las novelas asunceñas de Mario Halley Mora, entre las que destacan *Los hombres de Celina* (1981) y *Ocho mujeres y los demás* (1994), modernizarán las técnicas del folletín tradicional. Sus novelas miran la evolución de Asunción hacia el concepto de urbe moderna. Halley Mora es también el introductor del microcuento en Paraguay. La fidelidad de penetración psicológica en los mundos oscuros de Asunción que caracteriza las narraciones de Halley Mora, se presencia también en *Ramona*

Quebranto (1989) de Margot Ayala, la primera novela en *jopará*⁽⁷⁵⁴⁾, reproducción fiel del lenguaje y del mundo del popular barrio asunceño de La Chacarita. En este orden de reflejo del mundo lingüístico y de las preocupaciones de los habitantes de Asunción, se encuentran los monólogos de José Luis Appleyard, comenzados a publicar en 1971, y que llegan a su culminación en *La voz que nos hablamos* (1983). El mundo juvenil asunceño encuentra expresión en las novelas de Antonio Gallerini Sienna, y los problemas personales del hombre de la capital en *La Asunción de Narciso Bruma* (1997) de Borja Loma. Así, observamos que Asunción continúa desplazando al mundo rural en las narraciones paraguayas, teniendo en cuenta que la mayor parte de escritores actuales son asunceños y tratan de reproducir el mundo en que viven; el único que conocen a fondo.

La novela histórica paraguaya evoluciona durante estos años, discurriendo desde su concepción realista tradicional hacia las técnicas de la nueva narrativa histórica⁽⁷⁵⁵⁾. En paralelo, mientras *Yo, el Supremo* modificaba la concepción tradicional del género en los setenta, Isidoro Calzada continuaba creando narraciones que se sometían a la fidelidad a las fuentes, con lo que el discurso literario quedaba desprovisto de su carácter de ficción. La evolución de los ochenta discurre por Juan Bautista Rivarola Matto, creador de [450] una trilogía de novelas históricas de carácter tradicional, donde se advierte la inspiración en Galdós: *Diagonal de sangre* (1986), *La isla sin mar* (1987) y *El santo de guatambú* (1988), a las que debemos añadir la narración breve «San Lamuerte» (1985).

La publicación de *Caballero* (1986) de Guido Rodríguez Alcalá supuso la confirmación de la nueva narrativa histórica en Paraguay. La novela desmitificaba el revisionismo histórico en que se sustentaba la ideología del régimen de Stroessner; en el fondo se escondía el combate contra el fetichismo de la mitificación nacionalista, analizando como seres humanos corrientes las figuras del mariscal López y de Bernardino Caballero, héroes históricos reivindicados por la dictadura. Rodríguez Alcalá removía los cimientos ideológicos del régimen, por su afán de denuncia del autoritarismo arraigado en todos los estratos de la política paraguaya. En 1989, se publicó la segunda parte, *Caballero, rey*, más centrada en el examen literario de la figura del fundador del Partido Colorado, que sostuvo en el poder a Stroessner, presentándolo como un hombre de carne y hueso con las mismas virtudes y pecados capitales que cualquier ser humano, contra la imagen oficial de héroe épico que el régimen *stronista* le concedió. El mismo autor recoge experiencias históricas en buena parte de sus cuentos, como en *Curuzú cadete* (*Cuentos de ayer y de hoy*), publicada en 1990, en cuyo título se advierte la intención del autor por relacionar el presente y el pasado paraguayos.

Roa Bastos prosiguió con su labor de humanización de los personajes históricos paraguayos en «El sonámbulo» (1984), y de Colón en *Vigilia del*

Almirante (1992), además de incluir reflexiones históricas en algunas partes de *El fiscal y Madama Suí* (1995). En *Relatorios* (1995), Gilberto Ramírez Santacruz incluye algunos cuentos históricos, entre los que destaca «El grito de Triana», cuyo argumento se refiere al primer viaje de Colón a América, desde la penetración del discurso en la psicología de los personajes.

En los últimos años, ha aumentado el cultivo de la novela histórica en el Paraguay. Michael Brunotte publicó *Una herencia peligrosa* (1994), relato que mezcla el argumento histórico de la compra de terrenos fiscales a finales del siglo pasado, con otro policial localizado en la época actual. Luis Hernáez dio a la luz *Donde ladrón no llega* (1996), la primera novela paraguaya ambientada en la época de las misiones jesuíticas y su expulsión de 1767. En el 97, Esteban Cabañas (pseudónimo del pintor Carlos Colombino) publicó *De lo dulce y lo turbio*, indagación en las intrigas de los protagonistas de la conquista española del Paraguay, partiendo de fuentes como las crónicas de Rui Díaz de Guzmán y Ulrich Schmidl. La amplitud universal que está alcanzando la narrativa paraguaya actual se comprueba en que el espacio de *Retrato de familia* de Adriana Cardús es la Inglaterra del siglo XIX, siendo así ésta, la primera novela histórica paraguaya que no se localiza en el país, ni siquiera en Hispanoamérica. En este sentido, es una demostración más de la actualización y de las preocupaciones más universales de los escritores actuales.

Refuerza también esta idea el desarrollo de la narrativa femenina o feminista. Josefina Pla publicó en libro casi toda su producción cuentística en los ochenta, entre la que destaca *El espejo y el canasto* (1981) y *La muralla robada* (1989), pero desde sus cuentos de *La mano en la tierra* (1963), la escritora española de nacimiento había abierto la posibilidad de que la mujer pudiera expresar sus problemas e inquietudes abiertamente en la literatura. A Teresita Torcida, Ana Iris Chaves y la residente en Argentina, Ester de Izaguirre, autora de *Último domicilio conocido* (1990), narraciones que enlazan con el cuento metafísico rioplatense, les siguieron otras narradoras, sobre todo a partir de la [451] creación del Taller Cuento Breve. En 1983, Neida Bonnet de Mendonça publicó la novela *Golpe de luz*, ficción autobiográfica que impulsó a otras escritoras a escribir sus sensaciones interiores escondidas. Novelística importante es la de Raquel Saguier, cuya primera obra publicada, *La niña que perdí en el circo* (1987), ofrece un discurso que confronta el mundo inocente de la niña con el de la mujer adulta. El resto de sus novelas hasta ahora publicadas, *La vera historia de Purificación* (1989) y *Esta zanja está ocupada* (1994), reclaman la dignidad de la mujer, además de metaforizar sobre la sociedad paraguaya. Otra novela importante es *Los nudos del silencio* (1988 y 1992) de Renée Ferrer, que denuncia la marginación de la mujer del Tercer Mundo, ya por sumisión al imperativo de su papel social reducido al de sostén familiar, ya por la explotación sexual que padece. Los cuentos de Ferrer publicados en *La seca* y

otros cuentos (1986) y *Por el ojo de la cerradura* (1993), como los de Bonnet de Mendonça de *De polvo y de viento* (1988) y *Ora pro nobis* (1993), transmiten la problemática de los seres marginados de la sociedad, especialmente de la mujer, sobre todo en el ámbito rural. Otra novela donde se exponen las sensaciones del personaje femenino es *Los gorriones de la siesta* (1996) de Yula Riquelme. Los libros de cuentos escritos por mujeres se han multiplicado en Paraguay desde los años ochenta, destacando los de Sara Karlik, Lucy Mendonça, Chiquita Barreto (introdutora del cuento erótico en *Con el alma en la piel*, 1995), Milia Gayoso, Delfina Acosta, Dirma Pardo de Carugati, Maybell Lebrón, Amanda y Mabel Pedrozo, y Nila López. Luisa Moreno de Gabaglio abrió la vertiente ecologista con *Ecos de monte y arena* (1992), denuncia de la actitud cruel del hombre hacia los animales y la naturaleza, que fue continuada por Renée Ferrer en *Desde el encendido corazón del monte* (1994).

Las técnicas experimentales fueron adoptadas por Jesús Ruiz Nestosa en novelas como *Los ensayos* (1982) y *Diálogos prohibidos y circulares* (1995). Además del mencionado Lito Pessolani, Jorge Canese penetró en la transformación del discurso hispano-guaraní y en el ejercicio de la experimentación lingüística y estructural en obras como *Así no vale?* (1987) y *Papeles de Lucy-fer* (1992). En 1987, Juan Manuel Marcos experimentó con las teorías de Bajtín, y trató de llevarlas a la práctica en su novela *El invierno de Gunter*, dentro de los postulados de la postmodernidad, mezclando argumentos y temáticas. El mismo camino sigue Juan Carlos Herken en *El mercader de ilusiones* (1995), novela política de denuncia. En el fondo, estos autores transmiten el pesimismo de una sociedad joven que observa distanciada la podredumbre de la sociedad en que viven.

La vertiente fantástica, que aun habiendo sido cultivada antaño, no presentaba un autor especializado en ella, encuentra su principal exponente en Manuel E.B. Argüello, quien destaca por *Las letras del diablo* (1988). Rodrigo Díaz-Pérez utilizó lo fantástico en algunos de sus cuentos, pero hasta 1994, en que Yula Riquelme publicara *Puerta*, no había aparecido en el país guaraní ninguna novela de esta vertiente. La obra ofrecía un argumento metafísico e inquietante, pero escondía en el fondo la denuncia femenina.

Los géneros populares incrementaron sus producciones durante estos años también. El cuento infantil, siempre muy cultivado en Paraguay desde Josefina Pla y otros autores, ha continuado con Nidia Sanabria, Elly Mercado de Vera, Renée Ferrer, y, sobre todo, con María Luisa Artecona de Thompson. La ciencia-ficción, cultivada sólo por Rafael Barrett en «Alberico» y José Alberto Bachen en una serie de narraciones inconexas publicadas desde finales de los setenta, tiene su mejor exponente en *Anticipación y reflexión* (1980) de Osvaldo González Real, relatos en la línea de Huxley y Orwell, que denuncian el camino [452] atroz al que se dirige la sociedad por

su excesivo sometimiento a la tecnificación y al materialismo desmesurado. Posteriormente, escritores como Luis Hernáez, Lita Pérez Cáceres y Catalo Bogado han creado algunos cuentos de este subgénero.

La literatura policíaca es una de las menos cultivadas en Paraguay. Solamente Roberto Thompson, desde su exilio en Estados Unidos, introdujo algunos cuentos policíacos con alusiones políticas en *Sin testigos* (1987). En 1995, Andrés Colmán Gutiérrez publicó la novela *El último vuelo del pájaro campana*, pero la obra, protagonizada por un detective privado que recordaba al Marlowe de Raymond Chandler, es un retrato del Paraguay actual y del enfrentamiento entre un mundo viejo ancestral que se extingue, el indígena, y el avasallador de las nuevas costumbres y la tecnificación importadas de Estados Unidos. Así, aunque el hilo argumental sea policial la trama versa sobre la desarticulación de una banda de delincuentes y extremistas que pretende reponer a Stroessner en el poder, *El último vuelo del pájaro campana* es un examen sociológico del estado actual del país. Otras obras se han aproximado al género: Marguerite du Guerny con *Intriga en el trópico de Capricornio* (1995) y Pancho Oddone con *Week-end* (1993) y *Guerra privada* (1994), pero bajo el presupuesto del *best-seller* la primera, y de la narración periodística política en el segundo. Santiago Trías Coll, en *Tacumbú, infierno y gloria* (1991) introdujo la novela carcelaria en Paraguay, y en *Hechizo paraguayo*, del mismo año, construía una trama que desmitificaba la visión del país como lugar de rentables negocios para el inversor extranjero.

Los derivados del folletín sentimental continúan aferrados a los tópicos popularistas, como el romance amoroso de Lucía Scosceria de Cañellas, y la novela de amores juveniles *Arturo y Beatriz* (1984) de Arturo Rojas León. Frente a ellas, *El amor y su sombra* (1984) de Santiago Dimas Aranda y *...Por amor* (1994) de Catalo Bogado son historias amorosas que presentan matices sociales.

De todos estos párrafos se deduce que en la narrativa paraguaya actual es mayor la variedad de formas y temas que en el pasado, habiendo salvado la restricción temática del localismo, para optar por una mayor universalidad, destacando siempre la preferencia individual del escritor, aunque el único profesional sea Roa Bastos. Las obras que hemos citado son muestras de un amplio inventario, pero no se conocen fuera de las herméticas fronteras del país, aunque su calidad sea como la de cualquiera. Los últimos escritores paraguayos han dejado de responder a un fin externo y a unos presupuestos, generalmente ideológicos, para recrearse en el ejercicio de la literatura como fruición y libre expresión. Casaccia y Roa Bastos iniciaron la vertebración que ha sido consumada por los autores posteriores, generalmente con una buena formación intelectual, universalistas y urbanos, hecho que es paralelo al del

renacimiento en los años ochenta de la aún débil clase media, dispersa desde la guerra civil del 47.

Sin embargo, culturalmente, el Paraguay sigue siendo *la isla rodeada de tierra*; el *pozo cultural*. Esta realidad indiscutible tiene unas causas concretas actuales que se centran en todos los estamentos socioliterarios: falta de tradición sedimentada; carencia de visión comercial y de difusión de la industria editorial paraguaya; el peso de las dictaduras históricas, sobre todo la de Stroessner más bien habría que señalar de la ideología autoritaria que se ha impuesto siempre en Paraguay, que subsiste aún como un fantasma en algunas mentalidades, y que coarta al escritor; la ausencia de universalidad y de ambición por pereza y provincianismo de algunos autores que se conforman con [453] publicar en su país, o de adquirir el prestigio social que no pueden lograr en otros ámbitos; la inexistencia de una crítica periodística y de una investigación universitaria coherente y potenciada que facilite la conexión entre el autor, el crítico, y el lector, y que evite el simplismo de las polémicas maniqueístas y superficiales de partidarios o contrarios a un escritor por citar un ejemplo semejante al histórico de lopistas y antilopistas⁽⁷⁵⁶⁾, lo que eclipsa y atemoriza en la realización de investigaciones serias; el precio de los libros, demasiado caros para la economía de las familias; la ausencia de una red de bibliotecas debidamente surtidas y la falta de apoyo institucional a la literatura; los excesivos actos sociales que desvirtúan el sentido de la literatura para convertirla en un acontecimiento superficial; la formación de grupos literarios por simpatías personales, y no por tendencias estéticas; y la universal competencia con los medios audiovisuales en una sociedad que está sufriendo actualmente unas transformaciones económicas modernizadoras que no son acompañadas de una profunda evolución cultural. Por otra parte, los investigadores europeos y norteamericanos se sienten más atraídos por lo exótico del país, especialmente la lengua guaraní, que por su literatura, con la consiguiente falta de estudios. Pero, a estas causas hay que añadir la más importante: el analfabetismo, de hecho o funcional, de una parte importante de la población, lo que hace que sea difícil el que haya escritores en Paraguay con tan escaso número de lectores.

Como afirmó hace años Guido Rodríguez Alcalá, «lo sorprendente no es que no se produzca mucho en el país, sino que se produzca»⁽⁷⁵⁷⁾, teniendo en cuenta las circunstancias en que se escribe. Por ello, el fenómeno que se ha generado durante los años ochenta y que se confirma en los noventa, es síntoma de que la renovación narrativa que se inicia con Casaccia y Roa Bastos no ha caído en el vacío, sino que ha propiciado el desarrollo de nuevas creaciones, e incluso el abandono de la poesía y el cuento la literatura por antonomasia en Paraguay por la novela, hasta el punto que algunos autores se han especializado en ella. A pesar de que las obras no sean conocidas, la producción posterior a *Yo, el Supremo* ha protagonizado una profunda renovación estilística, ofreciendo nuevos modos narrativos más actualizados.

La narrativa paraguaya de fin de siglo es cuantitativamente algo más que unas cuantas obras solitarias de Augusto Roa Bastos, aunque detrás de él se esconda un grupo de robinsones cada vez más amplio. [454] [455]

△▽

Islas singulares: Amazonas y Jauja

Rosa Pellicer

Universidad de Zaragoza

En la imaginación de los hombres, la isla es un territorio capaz de contener todas las maravillas y los prodigios, a la vez que es el escenario adecuado para todo tipo de idealizaciones. A una isla sólo se puede acceder por mar, es un espacio geográfico cerrado, un lugar libre de toda corrupción de las condiciones de vida primigenias. Las islas facilitan la ubicación imaginaria de lugares paradisíacos, como ocurre en las primeras representaciones del Nuevo Mundo, a la vez que son receptáculo de todas las maravillas situadas anteriormente en el océano Índico. Pero no son sólo insulares las localizaciones más o menos precisas del Paraíso, o de la Fuente de la Eterna Juventud, sino otros mitos relacionados directa o indirectamente con los «paraísos terrenales» y con el oro.

En las primeras informaciones sobre el Nuevo Mundo encontramos descripciones fabulosas y fantásticas sobre la existencia de tierras, productos, habitantes, enmarcadas en la idea de la gran fertilidad y riqueza de los suelos, y en las que pueden vivir seres con diversos grados de monstruosidad, que son indicio de esas riquezas. Si las tierras son descubiertas y exploradas, los recuerdos más o menos fabulosos de unas primeras noticias pueden permanecer latentes, y servir para justificar tanto determinadas acciones políticas (podemos recordar la instrumentalización del mito de las Hespérides en Oviedo), como la necesidad de una acción integradora, expresada claramente por Pérez de Oliva cuando afirmó que Colón «partió de España, al año siguiente de la primera navegación, a mezclar el mundo y a dar a aquellas tierras estrañas forma de la nuestra» (Pérez de Oliva, 53-54).

Como señala Lestrignant, «La périphérie et le centre, l'extérieur et l'intérieur définissent la tension d'un espace gouverné par une antithèse morale. En fait [...] l'île est «creuse»» (Lestrignant, 24). Esta antítesis la encontramos en las amazonas y en la Tierra de Jauja, que se muestran

claramente como inversiones de lo establecido, y en muchas ocasiones aparece la isla «hueca», la caverna muestra un interior deleitoso, opuesto a lo escarpado de sus límites con el mar. Las Amazonas o los gigantes tienen cuevas con innumerables [456] riquezas a las que no se puede acceder; en las distintas versiones de Cucaña, las cuevas contienen tesoros de distinto tipo. Las nuevas tierras descubiertas son contempladas en muchas ocasiones como contrarias al Viejo Mundo, los «antípodas». Así aparece claramente en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, donde Lope de Vega insiste en que Colón va a ir a buscar «la gente opuesta», «hombres opuestos / a nuestros pies» (Lope de Vega, *el Nuevo Mundo...*, 85, 86), pese a la incredulidad del Duque de Sidonia que niega la existencia de los antípodas, y de cualquier habitante en la zona intertropical, él confirma su misión profética:

[...] el cielo
me inspira lo contrario,
y me muestra que hay gente
y que este nuestro polo tiene antípodas
(Vega, *El Nuevo Mundo...*, 102-103)

A estas consideraciones generales, hay que añadir que en la transmisión de los mitos y leyendas del descubrimiento perdura la idea de insularidad. Se ha dicho con frecuencia que al no encontrar en las islas descubiertas las maravillas anunciadas, su búsqueda continuó en tierra firme, se trasladó al continente, primero al norte y luego al sur. Esto es cierto, pero se podría añadir que aún en tierra firme los espacios del mito son aislados⁽⁷⁵⁸⁾. La idea de que los prodigios suceden en islas perdura de tal forma que lo que en un principio se localiza -a veces muy concretamente- en tierras continentales, con el paso del tiempo se convierte en una isla, como veremos que ocurre con la tierra de Amazonas o la tierra de Jauja. En este proceso no se puede olvidar la influencia de la literatura caballeresca y de obras como las de Ariosto, Tasso, *El Persiles* en las que aparecen islas fabulosas de Alcina, Armida y Auristela, respectivamente; la Isla de Venus de *Os Lusíadas*, o, por no alargar la nómina, la Isla de la Inmortalidad de *El Criticón*, a la que los peregrinos finalmente llegan.

Amazonas, pigmeos y gigantes

La leyenda de las mujeres guerreras y su persistente búsqueda por todo el Nuevo Mundo, comienza por el diario de viajes de Colón, se transmite por los escritos de Pedro Mártir, continúa en Pigafetta, Oviedo, Carvajal y muchos otros, prolongándose hasta prácticamente el siglo XVIII. En el tema de la

mujer guerrera se mezclan los recuerdos clásicos y medievales con ciertas realidades indígenas, estudiadas entre otros por Alonso del Real, no siempre fáciles de discernir en cada caso. El mito de las amazonas ha sido lo suficientemente estudiado como para insistir en él. Lo que ahora nos interesa es la relación de estas mujeres siempre entrevistadas, casi siempre inaccesibles, con el espacio aislado. Ya Juan de Mandeville situó imprecisamente a estas mujeres poderosas más allá de la tierra de Caldea: «Esta isla de amazonas es cercada de agua, sino en dos partes donde [457] hay dos entradas de la dicha tierra» (Mandavila, 102) y Marco Polo había dado cuenta de una isla Masculina, habitada sólo por hombres, y otra Femenina, sólo por mujeres. Por su parte, Pigafetta oye noticias acerca de una isla de las mujeres, Ocolora, cerca de Java, «a las que fecunda el viento; cuando paren, si es varón le matan inmediatamente; si es hembra, la crían; matan a los hombres que se atreven a visitar su isla» (Pigafetta, 137).

La localización insular vuelve a aparecer en Colón al mencionar la isla de Matinino, muy cercana a la de los caribes. En la reticente y libre relación de Pedro Mártir, además de la referencia clásica, aparece claramente uno de los motivos que suelen acompañar a estas mujeres sin hombres y que incitará su búsqueda, la posesión de grandes riquezas:

Comenzó a verse por el Septentrión cierta isla grande, y los que en la primera navegación y habían sido llevados a España y librados de los caníbales afirmaron que aquella isla la llamaban sus habitantes Madanina (sic), que la habitan mujeres solas. En el primer viaje habían tenido los nuestros noticias de esta isla. Se ha creído que los caníbales se acercaban a aquellas mujeres en ciertos tiempos del año, del mismo modo que los robustos tracios pasaban a ver a las amazonas de Lesbos, según refieren los antiguos, y que de igual manera ellas les envían los hijos destetados a sus padres, reteniendo consigo a las hembras. Cuentan que estas mujeres tienen grandes minas debajo de la tierra, a las cuales huyen si alguno se acerca a ellas fuera del tiempo convenido; pero si se atreven a seguirlas por la violencia o con asechanzas y acercarse a ellas, se defienden con saetas, creyéndose que las disparan con ojo muy certero. Así me lo cuentan, así te lo digo. A esta isla no pudieron los españoles acercarse por el viento aquilón que de ella soplabá, pues ya seguían el sudeste (Mártir de Anglería, 20).⁽⁷⁵⁹⁾

El mito de las amazonas, algo olvidado después del viaje de Colón, reaparece en Cortés, que en 1518 recibió órdenes detalladas de Diego Velázquez antes de emprender su conquista, entre ellas está el descubrimiento de la tierra de las amazonas (Leonard, pág. 60). En la cuarta carta (1524), Cortés escribe al Emperador acerca de la relación de Cristóbal de Olid, en la que se da cuenta de la relación que hicieron unos nativos de la provincia de Ciguatán sobre la existencia de «una isla toda poblada de mujeres [...] muy rica de perlas y oro» (Cortés, pág. 302). Leonard cita también el testimonio de Nuño de Guzmán que también trató de hallar una isla de las amazonas en la misma zona (Leonard, págs. 65-66). Por su parte Oviedo (II, pág. 330) escribe que los españoles, malos conocedores del significado de la palabra «amazona», llamaron así a una isla cercana a la de Cozumel, a la vez que demuestra sus conocimientos sobre las amazonas clásicas, al igual que Pedro

Mártir, al que parece que sigue muy de cerca (Lerner, pág. 14), mientras que otros testimonios muestran la influencia del libro de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*⁽⁷⁶⁰⁾.

Como vemos, la búsqueda de la isla de las amazonas y de sus turbadoras riquezas se trasladó con los conquistadores del Atlántico al Pacífico y un poco más tarde, al sur, al [458] igual que otras maravillas nunca encontradas. Durante la expedición de Orellana, a fines de 1542, los españoles recibieron noticias del reino de las amazonas localizado en una isla del río al que darán nombre. Al mismo tiempo que los expedicionarios de Pizarro, otros españoles creen encontrar a estas mujeres más al sur. En 1543, en la relación de Hernando de Ribera volvemos a encontrar noticias sobre estas escurridizas mujeres, sus costumbres habituales y sus grandes riquezas (*Relación*, págs. 307-308). Años más tarde, Ulrich Schmidt publicará su relato sobre la expedición por el Río de la Plata y vuelve a situar a las ricas amazonas en una isla. En la misma fecha, los españoles en la difícil conquista de Chile son informados por los indios de la existencia del cacique Leuchengorma, cincuenta leguas más adelante de donde se encontraban. Escribe Zárate:

Y los indios deste Leuchengorma dijeron a los españoles que cincuenta leguas más adelante hay entre dos ríos una gran provincia toda poblada de mujeres, que no consienten hombres consigo más tiempo del conveniente a la generación; y si paren hijos los envían a sus padres, y si hijas, las crían. Están sujetas a este Leuchengorma; la reina de ellas se llama Gaboimilla, que en su lengua quiere decir «cielo de oro», porque en aquella tierra diz que se cría gran cantidad de oro; y hacen muy rica ropa, y de todo pagan tributo a Leuchengorma (Zárate, 485).

De los anteriores testimonios se desprende, como ha sido señalado, la relación entre las amazonas, el agua y las riquezas. Ahora nos interesa el hecho de que en la mayoría de los casos estas inalcanzables mujeres tengan su territorio «aislado», ya sea en una isla del mar o en una formada entre dos ríos, siendo siempre inaccesible⁽⁷⁶¹⁾. El mito de las amazonas clásicas es tratado por extenso en Pedro Mexía y retomado por Antonio de Torquemada. Es curioso que en los dos autores, aunque no se relacionen directamente a estas mujeres con otros seres no menos interesantes como ocurre en muchas relaciones, al hilo del discurso aparecen los pigmeos. En el caso de Torquemada, que a diferencia de Mexía recoge noticias del descubrimiento, menciona la información de Pigafetta sobre la existencia de pigmeos orejones en una isla al otro lado del estrecho de Magallanes:

...se hallaron en una isla unos hombres pigmeos, aunque diferentes en la hechura, porque tenían las orejas tan grandes como todo el cuerpo, y que sobre la una se echaban y con la otra se cubrían, y que eran velocísimos en el correr y que, aunque él no los vio, porque era dejar de la derrota y el viaje que la nao hacía, que esto era público en todas las otras islas, y que los marineros daban testimonio de ello (Torquemada, 138-139). [459]

Las informaciones del italiano sobre los pigmeos orejones del estrecho y otros encontrados en la isla de Aruqueto (Pigafetta, 135) fueron recogidas

también por Oviedo (I, 226 y II, 118)⁽⁷⁶²⁾. La cercanía de las poblaciones de las amazonas y los pigmeos aparece en la *Relación* de Hernando de Ribera y en el *Paraíso en el Nuevo Mundo* Antonio de León Pinelo sitúa en islas cercanas extraños pobladores: amazonas, pigmeos y «antípodas», aunque no dé crédito a estas noticias⁽⁷⁶³⁾. Como señalan J.M. Cacho y M.J. Lacarra, «Dejando de lado el posible trasfondo real de algunas de estas observaciones, no conviene olvidar la estrecha vinculación entre las regiones acuáticas (islas o cercanías de río), los pobladores fantásticos (amazonas, grifos, pigmeos) y los tesoros auríferos» (Cacho, Lacarra, 105).

La popularidad de las amazonas hizo que pasaran al teatro; el primero fue Lope de Vega con *Las mujeres sin hombres* (1621), que no está situada en el Nuevo Mundo, sino en una imprecisa Grecia. Pero en la dedicatoria a Marcia Leonarda se hace eco, algo imprecisamente, de las mujeres guerreras encontradas en América: «yo las hallo en Virgilio y en todos los autores, y no sólo en aquellos tiempos, sino tan cerca de nuestra edad que en el viaje de Magallanes fueron vistas, si no mienten las relaciones de Sebastián del Cano y de Gonzalo de Oviedo» (Vega, *Las mujeres...*, 277). Como es tradicional, las amazonas de Lope viven a orillas del mar y del «Tremodonte aurífero» (403), su ciudad, atacada por Hércules, dentro de sus fuertes murallas es un jardín, con lo que cumple con requisitos de la «insularidad». Así, dice Menalipe a Antiopía: «¿Cómo estás de esa suerte entre las flores / deste jardín, que a los de Chipre iguala...» (415).

Tirso de Molina, que aprovecha fuentes comunes a Lope de Vega y de quien tal toma el nombre de su amazona Menalipe, sitúa a las amazonas en las Indias, aunque falseando la historia del descubrimiento del río que acabó llevando su nombre. Tirso tiene que justificar la presencia de tan instruidas amazonas en el Nuevo Mundo, así que pone en labios de Menalipe el itinerario seguido desde Escitia al Perú. En esta comedia hecha de encargo se insiste en que su modo de vida es una inversión, una suerte de «mundo al revés»⁽⁷⁶⁴⁾.

Aquí Naturaleza
el orden ha alterado.
que por el orbe todo ha conservado,
pues las hazañas junta a la belleza (Molina, 338). [460]

La tierra donde viven las belicosas mujeres a las que se enfrentan Carvajal y Gonzalo Pizarro no se explicita más que en título de la comedia, pero a lo largo de ella son numerosas las referencias a las arenas, su relación con los ríos y, sobre todo, sus abundantes riquezas. El orden natural invertido por el modo de vida de estas mujeres sin hombres vuelve a lo establecido por medio del amor y del matrimonio, a la vez que las rendidas amazonas ofrecen sus riquezas a los españoles. Ruega Menalipe a Gonzalo Pizarro:

Admítame por su esposa;
derogáranse mis leyes,
juzgáranse venturosas
a tus pies estas provincias;
diamantes que al sol se opongan
te rendirán esos cerros;
perlas, almas de sus conchas,
a montes la plata pura;
el oro a cargas que brotan
esos ríos, esas fuentes;
esmeraldas, pluma, aromas,
y un alma nunca rendida
que dueño te reconozca (Molina, pág. 344).⁽⁷⁶⁵⁾

Si la creencia en una isla de mujeres solas se mantuvo durante tanto tiempo en la época del descubrimiento y pasó a la literatura, lo mismo podemos decir de otros seres con no menos prosapia: los gigantes. La existencia de éstos estaba unida a la convicción de que en las regiones frías y cercanas al polo los hombres eran de mayor tamaño, mientras que los pigmeos, en buena lógica, debían estar en las regiones ecuatoriales. Los gigantes de la mitología grecorromana y de los libros de caballerías formaban parte del universo mental de los europeos. Además, frente a otros seres extraños, la talla gigantesca ofrecía la ventaja de la verosimilitud. Ya Marco Polo había mencionado la isla de Tanguibar, cercana a la de los cinocéfalos, donde vivían hombres gigantes. A Vespucci debemos el primer testimonio sobre los gigantes; en la segunda ocasión en que los encontró se trataba de una isla poblada de hombres y mujeres enormes, y por ello fue bautizada «Isla de los Gigantes».

Pero los gigantes que más impresionaron fueron los de la Patagonia, vistos por los expedicionarios de Magallanes. No es necesario recordar las conocidas noticias de Pigafetta y su enorme difusión, así como los testimonios de otros cronistas; lo que aquí interesa es señalar cómo un mito localizado en tierra firme, la Patagonia, se traslada en la imaginación literaria a un espacio insular. Para ello podemos considerar la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. Dentro de las aventuras del Dr. Sagredo se encuentra el descubrimiento del estrecho de Magallanes. En su camino hallan muchos [461] monstruos en las abundantes islas: monstruos marinos, extraordinarias serpientes y otras «muchas monstruosidades» (Espinel, 243). A un lado del estrecho, encuentran a «unos hombrecitos pequeños de estatura - porque en la otra parte son altísimos y membrudos» (245). Efectivamente, al otro lado encuentran una isla escarpada de muy difícil acceso, a la que llama «isla inaccesible» (248). En ella descubren un gran ídolo semejante a un cíclope, y se produce un primer encuentro con dos gigantes también con un solo ojo, que encierran en una cueva a los españoles. De los sucesos ocurridos

en esta isla de los gigantes sólo señalaré el episodio en que, una vez liberados del cautiverio, medio muertos de hambre y de sed, encontraron una cueva llena de alimentos, que recuerda las delicias alimentarias del País de Jauja. Con el mantenimiento que obtuvieron en la Isla Inaccesible les bastó «para dar una vuelta al mundo» (267):

Al fin entramos en la cueva, muy ancha y clara por de dentro y con muchos apartamientos, donde había cecinas de pescado y carne suavísimas, muchos tasajos bien curados, y una fruta más gorda y más sabrosa que avellanas de que usaban en lugar de pan, y otros muchos mantenimientos, de que cargamos el barco (Espinel, pág. 255).

Al final del episodio, aunque no esté relacionado directamente con él, aparece el tema de las amazonas, referencia casi obligada siempre que se trata de alguna de las singularidades de los habitantes del Nuevo Mundo. Finalmente, Gracián en la enumeración de seres prodigiosos vistos por un criado en *El Criticón*, durante su recorrido por «todo el mundo», y siempre «por tierras de mi rey», incluye, entre otros a «los gigantes en la tierra de fuego, los pigmeos en el aire, las amazonas en el agua de su río» (Gracián, 335).

La isla de Jauja

Un proceso claro de lo que podríamos llamar «insularización» de los mitos es el de la tierra de Jauja. La fama de esta región del Perú se remonta a las exploraciones de Pizarro en 1533 y a algunos historiadores que describieron el valle y la ciudad de Jauja. En general se describe como una tierra hermosa, templada y rica, como leemos en la relación de Francisco de Jerez: «Este pueblo de Jauja es muy grande y está en un hermoso valle; es tierra muy templada, pasa cerca del pueblo un río muy poderoso; es tierra abundosa» (Jerez, 341). Algunos historiadores, como Zárate y Oviedo al narrar el episodio de la busca del capitán de Atahualpa Chillicuchima, que se suponía estaba en el pueblo de Jauja con grandes riquezas, se limitan a nombrar la provincia o la ciudad sin dar ningún tipo de descripción (Zárate, 478, Oviedo, 68). Por su parte Cieza de León, en el capítulo LXXXIV titulado «Que trata del valle del Jauja y de los naturales dél...», que al final del capítulo anterior había calificado de «hermoso», señala, como hacen otros, la numerosa población de zona y los edificios de la ciudad. Más que en la bondad del clima y la feracidad de la tierra insiste en las riquezas de los incas y en la abundancia de metales preciosos en la ciudad, que estaban ausentes en la relación de Jerez. Escribe Cieza:

Por este valle de Jauja pasa un río, que es el que dije en el capítulo de Bombón ser el nacimiento del río de la Plata. Terná este valle de largo catorce leguas, y de ancho cuatro, y cinco, y más, y menos. Fue todo tan poblado, que al tiempo que los

españoles [462] entraron en él, dicen y se tiene por cierto que había más de treinta mil indios, y agora dudo haber diez mil [...]. En todas estas partes había grandes aposentos de los ingas, aunque los más principales estaban en el principio del valle, en la parte que llaman Jauja, porque había un grande cercado donde estaban fuertes aposentos y muy primos de piedra, y casa de mujeres del sol, y templo muy riquísimo; y muchos depósitos llenos de todas las cosas que podían ser habidas. Sin lo cual, había grande número de plateros que labraban vasos y vasijas de plata y de oro para el servicio de los ingas y ornamentos del templo (Cieza, 432).

Pero la fama del valle de Jauja se debe sobre todo a la asimilación con un paraíso alimentario largamente imaginado, cuyo rasgos se conservaron en algunas tradiciones populares. Como señala François Delpech, en la leyenda de la tierra de Jauja, el sentido de «paraíso de los glotones» y el de «país imaginario» se mezclan inextricablemente, y se fusiona con el País de la Cucaña, del que Jauja es una de sus variantes y pierde sus características reales (Delpech, 1980: 79-80). Al «paraíso alimentario» se unen, generalmente, otros motivos como el del oro, la fuente de la juventud, y ser un lugar de otros placeres. Por otra parte, no hay que olvidar que algunas de las características del País de la Cucaña y de su versión española de la Tierra de Jauja corresponden a la imagen del «mundo al revés», como ha estudiado F. Delpech (1979), de igual modo que otros mitos que reaparecen en el descubrimiento del Nuevo Mundo. Evidentemente, esta leyenda es una variante laica de la búsqueda y localización del Paraíso Terrenal, al que están indisolublemente unidas la mayor parte de las fabulaciones del descubrimiento. Es ocioso volver a recordar las primeras imágenes paradisiacas de las Antillas transmitidas por Colón y divulgadas por Pedro Mártir⁽⁷⁶⁶⁾.

Curiosamente, los primeros habitantes de la ciudad de Jauja consideraron que el lugar era bajo todos los conceptos desfavorable: tenía un clima frío, que impedía las cosechas, no se criaban bien los animales, etc. Es decir, para ellos era lo contrario al «paraíso alimentario» y de «placeres» en el que pronto se metamorfoseó el valle peruano. En 1534, Francisco Pizarro visitó la población de Jauja y, ante el descontento de los vecinos, accedió a trasladarla a un lugar más cercano al mar. Bernabé Cobo transcribe los autos que figuraban en el libro de la fundación de Lima, donde se exponen las razones de la petición:

...dijeron que su parecer es: que según la calidad de la tierra, así por ser fría y de muchas nieves y falta de leña, por tenerla lejos, y ansí mismo por estar cuarenta leguas [463]de la mar y el camino muy despoblado y malos pasos, y muy áspero y de muchas nieves, donde los caballos no pueden caminar con carga para se proveer los vecinos de esta dicha ciudad, de más del mucho daño que han recibido y reciben los naturales por traerlos cargados con bastimentos [...].

Otro sí, es muy gran prejuicio y falta a los vecinos y pobladores de esta dicha ciudad que en ella ni en sus términos ni en ninguna parte de la Sierra se pueden criar puercos, ni yeguas, ni aves, por razón de las muchas frialdades y esterilidad de la tierra; y porque hemos visto por experiencia a muchas yeguas que han aquí parido, morírseles las crías; demás de no poder haber madera para solamente hacer las casas de moradas, si no fuese con mucho trabajo para los naturales de la tierra...» (Cobo, pág.284).

Al final de la transcripción del documento, Cobo rectifica la primera impresión de los primeros pobladores y señala que en su inexperiencia de la calidad de esas tierras, no apreciaron sus calidades, e insiste en su extraordinaria abundancia y, dato nuevo, la benignidad del clima permite recobrar la salud perdida:

...con todo eso, no quiero dejar de advertir, como en alguna de las razones que alegaron aquellos pobladores y primeros vecinos de aquella ciudad, manifiestamente se engañaron, por razón de la poca experiencia que tenían de la calidad de la tierra, como fue en las tachas que al sobredicho valle de Jauja pusieron: de que era estéril, y que no se criaban bien en su comarca caballos, puercos y aves, pues vemos hoy todo lo contrario, porque es muy abundante en trigos y de todo género de granos, legumbres y frutos, así de la tierra como de los de España, y en especial es tan grande la copia de puercos y gallinas que en él se crían, que gran parte de lo que deste género se gasta en esta ciudad de Lima se trae de allí, y su temperamento es tan sano y regalado que muchos van de esta ciudad a cobrar salud y a convalecer a aquel valle (Cobo, 285).

Desde el trabajo de Miguel Herrero, se viene señalando que fue Lope de Rueda el primero que recogió en el terreno literario del tema de Jauja. En el paso *La tierra de Jauja* dos ladrones hurtan la comida a un tonto, distrayéndolo con «aquellos contecillos de la tierra de Jauja», que hablan de sus «maravillas» (Ripodás, 5). En este texto Rueda sólo se alude a la comida lista para ser tomada. Por su parte, Barahona de Soto en los *Diálogos de la montería* alude también a estos cuentos que remiten al festín, estando también ausentes otros subtemas como los árboles o las cuevas cargados de ropa, y las riquezas que aparecen en el paso de Lope de Rueda y en otros textos: «No debéis vos haber oído lo que se cuenta de la tierra de Jauja, donde dicen que vive la fortuna, y están las calles empedradas con huevos y confites, y corren ríos de vino y miel, y las perdices asadas se vienen volando a la boca con tortillas en los picos, diciendo a las gentes: «Comeme, comeme» (Barahona de Soto, 37). En el entremés de Luis Quiñones de Benavente, *El talego-niño*, se sitúa de forma imprecisa en las Indias un lugar de abundancia culinaria y de riquezas, hacia el que piensan dirigirse los hambrientos personajes del entremés, que remite a Jauja⁽⁷⁶⁷⁾. Finalmente, para no alargar la nómina, en la comedia *La Arcadia* de [464] Lope de Vega, Cardenio da cuenta de un paño en el que se ven maravillas propias de la tierra de Jauja, a las vistas anteriormente se suman las «ninfas»⁽⁷⁶⁸⁾.

Pero es en la literatura de cordel, de pliegos sueltos, donde volvemos a encontrar la tierra de Jauja y es significativo que en los casos consultados aparezca convertido el valle en isla. En el *Romancero general* de Durán, en la «Sección de romances vulgares que tratan de asuntos imaginarios» se recoge el titulado «La isla de Jauja». Miguel Herrero señala que la causa del cambio puede estar en que este romance es una versión del que aparece en *El entretenido* (1673), de Antonio Sánchez Tortolés con el título de «Isla fabulosa», elaborado según el patrón del paso de Lope de Rueda (Herrero, 153). Anteriores a este romance son las coplas anónimas tituladas «El

venturoso descubrimiento de las ínsulas de la nueva y fértil tierra de Jauja, por otro nombre Mandrona», recogidas por Daisy Ripodás. En ellas se habla del descubrimiento de una isla llamada «Jauja o Mandrona» hecho por el capitán Longares de Sentlom y de Gorgas, en 1616. En estas coplas aparece claramente el tema del mundo al revés, con el castigo para el que trabaja, al lado de las maravillas culinarias, las riquezas, árboles que dan vestidos, pero están ausentes las «diez doncellas / vestidas de azul y blanco, / tan bizarras como hermosas» que acompañan al recién llegado a un rico palacio, para servirle y obedecer, y cambian cada mes o cada quince días del romance «La Isla de Jauja». En las coplas aparece también el motivo del sueño, ausente en los demás textos considerados, y común a otros Países de Cucaña, al lado del resto de los placeres mencionados:

y el dormir que allí se trata
es de espacio
y en riquísimo palacio,
y el que ronca más doblado
es tenido por honrado (Ripodás, 13).

En los romances no aparece ninguna fuente de la juventud, pero leemos en el romance «Isla de Jauja»:

Vívese allí comúnmente
lo menos seiscientos años
sin hacerse jamás viejos,
y mueren de risa al cabo (Durán, 393). [465]

En el romance «La isla de Chacona», «por otro nombre Cucaña», sólo aparecen los motivos del paraíso alimentario y amoroso, y al igual que los demás textos vistos las «seis mozas», que atienden a sus habitantes «cada semana nos quitan / estas seis y nos dan otras» (Ripodás, pág. 70). Al final, tanto de los romances como de las coplas, se insta tanto a los «caballeros» y «pobres hidalgos», como a todo tipo de truhanes que abandonen España y se dirijan a Jauja convirtiéndose en un mito compensatorio.

La conversión del valle y la ciudad peruanos de Jauja en un país de Cucaña es una de las cristalizaciones de antiguos mitos y leyendas que tienen en común un carácter paradisiaco, como los relacionados con los mitos de la Edad de Oro, el Buen Salvaje, o el mismo Paraíso Terrenal, a la vez que se relaciona con el mundo al revés. A diferencia de otros mitos relacionados con el descubrimiento del Nuevo Mundo, hemos visto que las descripciones de los historiadores parecen objetivas, insisten en la fertilidad de la tierra, pero no hay en ellas elementos suficientes para convertir ese lugar en un país imaginario. Señala Delpech la posible analogía entre la Tierra de Jauja con el mito guaraní de la «Tierra sin mal», produciéndose una serie de

contaminaciones imaginarias y míticas entre culturas, del mismo modo que puede que sucediera con la existencia de El Dorado, de las Amazonas o de la Fuente de la Juventud⁽⁷⁶⁹⁾. La transformación posterior en un espacio insular puede deberse a la tendencia que venimos consignando de trasladar a las islas, reales o imaginarias, todos los prodigios imaginables, aunque en este caso sepamos desde el principio que se trata de «cuentecillos» de Jauja.

Bibliografía citada

ALONSO DEL REAL, Carlos, *Realidad y leyenda de las amazonas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

BARAHONA DE SOTO, Luis, *Diálogos de la montería*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1890.

CIEZA DE LEÓN, Pedro, *La crónica del Perú*, en *Historiadores primitivos de Indias*, II, Madrid, Atlas, 1947 (BAE, 26), págs. 349-458.

COBO, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, II, ed. de Francisco Mateos, Madrid, Atlas (BAE, 92), 1956.

CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Historia 16, 1985.

DELPECH, François, «Aspects des Pays de Cocagne. Programme pour une recherche», en *L' image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe*, ed. de Jean Lafond y Augustin Redondo, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, págs. 35-49.[466]

—, «La legende de la *Tierra de Jauja* dans ses contextes historique, folklorique e littéraire», *Texte et Contexte* (XV^e Congrès de la Société des Hispanistes français, Limoges, 1979), en *Trames*. Numéro spécial, Limoges, 1980, págs. 79-97.

DURÁN, Agustín, *Romancero general*, II Madrid, Sucesores de Hernando, (BAE, 16), 1912.

ESPINEL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, II, ed. de M^a Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias*, I, II, V, ed. de Juan Pérez de Tudela, Madrid, Atlas (BAE, 117, 118, 121), 1959.

GIL, Juan, *Mitos y utopías del Descubrimiento 3. El Dorado*, Madrid, Alianza, 1989.

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.

HERRERO, Miguel, «Jauja», *Revista de Indias*, año II, núm. 5 (1941), págs. 151-159.

JEREZ, Francisco de, *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco*, en *Historiadores primitivos de Indias*, II, ed. de Enrique Vedia, Madrid, Hernando (BAE, 26), 1928, págs. 319-348.

LACARRA, M^a Jesús y Cacho Blecua, Juan Manuel, *Lo imaginario en la conquista*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990.

LEÓN PINELO, Antonio de, *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, 2, pról. de Raúl Porras Barrenechea, Lima, imprenta Torres Aguirre, 1943.

LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1979.

LERNER, Isaías, «La visión humanística de América: Gonzalo Fernández de Oviedo», en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano, ed. Kassel, Edition Reichenberger, 1992, págs. 3-22.

LESTRINGANT, Frank, «Les îles creuses de l'archipel (*L'Insulaire* d'André Thevet)», en *L'île, territoire mythique*, ed. de François Moureau, París, Aux Amateurs des Livres, 1989.

MANDAVILA, Juan de, *Libro de las maravillas del mundo*, ed. de Gonzalo Santonja, Madrid, Visor, 1984.

MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro, *Décadas del nuevo mundo*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1989.

MOLINA, Tirso de, *Amazonas en las Indias*, en *Obras*, V, ed. de M^a del Pilar Palomo, Madrid, Atlas, 1971 (BAE, 239).

PÉREZ DE OLIVA, Hernán, *Historia de la invención de las Yndias*, ed. de Juan José Arrom, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965.

PIGAFETTA, Antonio, *Primer viaje en torno del globo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

Relación de Hernando de Ribera, en Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Nafragios y comentarios*, ed. de Roberto Ferrando, Madrid, Historia 16, 1984.

RIPODÁS Ardanaz, Daisy, ed., *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Atlas, 1991 (BAE, 301).

RIQUER, Martín de, «California», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, I, Barcelona, Departamento de Filología Española, 1989, págs. 581-599.

TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982.

VEGA, Lope de, *La Arcadia, Las mujeres sin hombres*, en *Obras, XIII. Comedias pastoriles y mitológicas*, Madrid, Atlas, 1965 (BAE, 188). [467]

—, *El Brasil restituido*, en *Obras de Lope de Vega. XXVII. Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, ed., Madrid, Atlas, 1970 (BAE, 233), págs. 257-296.

—, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. de Fernando Bartolomé Benito, Vigo, Ediciones Bárbaras, 1992.

ZÁRATE, Agustín de, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, en *Historiadores primitivos de Indias*, II, págs. 450-574. [468] [469]

△▽

Abilio Estévez: la isla en la memoria

María Teresa Pérez

Universidad de Sevilla

Ceremonial de la memoria. Linterna mágica que pone en fuga a las sombras. Descendemos por peldaños de agua para subir hasta la isla, redescubierta. La voz de los poetas anima de nuevo el peso, la cantidad hiriente de la isla. Vivir en la memoria, dicen, es deshacer el espacio para

rehacer el tiempo. No aquí. Aquí es esa tierra amenazada de mar la que propicia el ritual de la vuelta a los orígenes.

«La actitud de los hombres frente a la tradición literaria, dice Curtius, oscila entre dos conceptos ideales: el *thesaurus* y la *tabula rasa*. Reunir el tesoro de la tradición, conservarlo, gozar de él, es una función cultural. En la memoria descansa la consciencia que el hombre tiene de su identidad, más allá de todo cambio»⁽⁷⁷⁰⁾. Fragmentos a ese imán de la palabra poética y la memoria son las obras de Abilio Estévez. En *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* el autor nos arroja a la arena de la historia a partir de la profundización en la conciencia del personaje, como un descenso a los sótanos del recordar.

Con *Perla Marina*, 1993, proseguía la indagación sobre lo cubano ahora en una pieza que se proponía como homenaje a la Isla, como ofrenda a una identidad nacional tejida en torno a valores y costumbres ya desaparecidos. Como Cintio Vitier, Estévez busca la isla en la escritura de los hombres que la amaron, y la trama de la evocación se teje aquí con la voz de los poetas (Casal, Piñera, Lezama, Martí, Eliseo Diego, Zenea, Heredia, Gastón Baquero) en un canto coral enriquecido además con letras de canciones y boleros (Benny Moré, Barbarito Díaz, Sindo Garay, La Bayamesa) para conformar una urdimbre hecha de exaltación y nostalgia.

En su siguiente obra dramática, *Santa Cecilia*, el personaje enuncia su monólogo desde un espacio-isla-muerte, arrasado por el mar, desde donde se recuperan los aromas y luces de La Habana. [470]

La lectura de *Tuyo es el reino*, su primera incursión novelística, nos convida a los placeres del reconocimiento: la reflexión desde el espacio insular, la nostalgia y la angustia de la desmemoria, los boleros de Benny Moré. Sebastián, el joven narrador que tiene 14 años en 1958, reconstruye los placeres y los días de su infancia y juventud en una finca llamada La Isla. La novela, en tanto crónica, se organiza a partir del conocimiento de lo que fue, nuevamente actualizado, reanimado por el ritual mágico del Verbo.

En todas ellas la evocación es la maga que hace surgir la palabra, como un intento de restitución de un espacio que amenaza con disolverse. Y las «palabras de la tribu» se dicen en verso. La historia de la Isla es la de sus poetas. En este acto mayor de anagnórisis en el pasado común, asistimos a la fundación de una nueva ciudad letrada que, claro, selecciona, olvida, clasifica y celebra.

Entre los títulos mencionados también otra similitud inquietante, la venida del Apocalipsis, en forma de lluvia, de ciclón o de un fuego ambivalente. Claros clarines de la destrucción que también suenan en *La noche*, su última

obra teatral, en la que asistimos de nuevo al original pecado y a la rebelión del Hijo contra la Madre, seguidos de una lluvia de fuego que todo lo borra:

Al fuego! Que arda! Lo mejor es el fuego, purifica! El fuego es superior al agua. El agua sólo quita las manchas visibles. El fuego conduce a lo mejor que somos, la a. No te asustes, hijo mío, una hoguera es un acto de piedad. (La hoguera cobra fuerzas. El Hijo desaparece entre las llamas. La madre cae de rodillas. Truenos y relámpagos).⁽⁷⁷¹⁾

La elección del discurso poético como la base sobre la que se elabora el rostro de la patria nos hace pensar en *Orígenes* y en el Vitier de *Lo cubano en la poesía*: «Quizá junto a la hermosa tradición de nuestro pensamiento eticista, la poesía signifique la única continuidad profunda que hemos tenido». Como en Vitier la poesía sirve aquí para «fijar las esencias» y establecer una continuidad de lo nacional. La poesía va revelando la Isla, iluminándola. Primero, la naturaleza (Silvestre de Balboa), luego el carácter (el retrato se vuelve costumbrista); finalmente, el alma. También en *Perla Marina* se propone una «especie de fundación de la ciudad desde la palabra, un rescate de la Nación a través de la poesía»⁽⁷⁷²⁾. Resulta más dudoso, sin embargo, que el paralelismo pueda extremarse para concluir en la poesía como iluminación, como forma de conocimiento que posibilita pasar del caos al orden, debido a ese final apocalíptico ya se ha comentado.

En *Perla Marina* asistimos a la fundación de un país. Los actantes, un grupo de náufragos-sobrevivientes, se empeñan en volver a dar color a los trazos desvaídos de la memoria; el espacio, una ínsula descrita en los términos paradisiacos del diario colombino («La tierra era grande como en el Andalucía de abril y mayo. Dice que es la tierra más hermosa que ojos humanos han visto»); la bandera, una vieja camisa; el himno, un pastiche irreconciliable de versos ripiosos. Asistimos también al ritual de coronación de la Reina en un ambiente carnavalesco y decididamente paródico.

Pronto descubrimos, sin embargo, cómo a ese paradiso redivivo los personajes llegan cargados de pasado para desplegar ante el espectador una precariedad espiritual y ética [471] a la que no parecen encontrar salida. La tragedia mayor es la de Mercedes La Inconforme, desmemoriada, rogando a la Virgen un «pequeñito recuerdo» que la salve de su «permanente actualidad». En medio de un grupo cuyo presente tiene el solo sentido de la rememoración, ella es expulsada de la Isla («No regreses si no traes alguna memoria, algo que nos dé fe de que estás viva»). El personaje encuentra un correlato en *Tuyo es el reino*, en Irene la Desmemoriada quien arrastra también su cabeza vacía y la desolación infinita de no tener una historia que contar.

Todos ellos se dicen marcados por su entorno insular («la maldita circunstancia del agua por todas partes»). La isla y el mar constituyen dos de los ámbitos del escenario. El tercero es el ocupado por el Altar, recinto de una Virgen desgraciada por eterna (pues «la eternidad es la falta de memoria»). El

drama se va agudizando entre la constatación del despojamiento («vivir es ir perdiendo cosas») y la ausencia de respuestas, en medio del «horror plácido de la isla». Al cabo, los personajes serán borrados del Paraíso por una lluvia que Casandra la Ciega había estado prediciendo desde el comienzo. La Virgen les acoge a sus pies:

Un viento fuerte comienza a levantarse. Por encima de los truenos, se escucha el poema *Isla mía* de Dulce María Loynaz en la propia voz de la autora. Casandra la Ciega es ayudada por Filemón Ustáriz. El Bufón se esconde bajo el paño. Los demás se vuelven hacia La Virgen que les tiende los brazos. Van subiendo poco a poco la escalera que conduce a ella, caen abrazados a sus pies. La voz de Dulce María Loynaz va cediendo lugar al Réquiem. ⁽⁷⁷³⁾

El desenlace queda así signado con una nota amarga: el ciclón borra los Orígenes. Refugio ilusorio: estos tristes no saben todavía, la revelación corresponde a Santa Cecilia, que los recuerdos aciertan a hundirse en el mar y «se filtran por el polvo del sepulcro».

Cuando el discurso de los poetas invocados no es homogéneo (el destierro herediano, el hastío casaliano, la alucinación amorosa de Juana Borrero, «el peso de la isla» soportado por Piñera, la fiesta de los sentidos de Lezama); cuando los personajes se debaten entre la necesidad y la maldición de los recuerdos, ¿cómo entender la propuesta de Abilio Estévez? Después de acudir a autoridades como Mañac o Fernando Ortiz para indagar en el carácter del cubano, se concluye: «Éste es un pueblo sin ciencias ni deberes, un pueblo de escasos apetitos, un pueblo que conserva la simplicidad». Y Filemón Ustáriz, el peregrino inmóvil, se extraña «¿Alaba o maldice?» -inquire. La misma perplejidad me asola como lectora de *Perla Marina*. Nostalgia, canto a los recuerdos, a las cosas idas, ¿cuál es su sentido? ¿Recuperación simbólica a través de la letra? ¿Sublimación? ¿Parodia? Ciertamente es necesario recorrer a la inversa el camino de pasado para entender algo del confuso horizonte. (Eco: «la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad»). ¿Pero dónde quedan en la obra las otras dimensiones temporales? Aunque los personajes se debaten entre la [472] necesidad y la maldición de los recuerdos, vemos surgir un mundo de su memoria. El futuro, en cambio, no existe: queda suspendido en el abrazo inhumano de la Virgen.

Me resulta difícil pensar en Estévez como una suerte de Palma habanero que canta, desde la precariedad del presente, «la Cuba que se fue»: «la placidez de la siesta, la frescura del agua de coco y del jugo de mango, la elegancia del aguacatero, [...] las tenderas de los patios de Marianao». En este punto la obra hace pensar en el discurso costumbrista y la ideología conservadora que lo sustenta. Podría decirse que no se trata aquí de una memoria al servicio de una voluntad transformadora, pues la «acción» de los

personajes se agota en ese solo recordar. Un *fatum* que parece imponérselos resulta la coartada perfecta de su propio conformismo. Un presente precario explica quizá el recurso a los recuerdos. Como subrayaba María Zambrano, desde Puerto Rico:

Ante la inseguridad de los tiempos de crisis [...] hay una clase de minorías formada por los que se retiran horrorizados ante la confusión, y buscan su refugio en el pasado, apegándose a él, a un pasado, bien entendido, imaginario, pues ningún pasado nos es enteramente conocido.⁽⁷⁷⁴⁾

Por lo demás, el pasado se nos muestra ya como un conjunto codificado, como un espacio saturado de textos (desde Colón hasta Dulce María Loynaz) que no parece generar continuidad. La reflexión sobre la isla como proyecto o como destino. ¿Cómo interpretar a la luz de esta disyuntiva la visión apocalíptica sugerida? ¿Qué fue de la teleología insular? ¿Por qué esa tradición poética, nutridora de la memoria, es incapaz de establecer la continuidad o el sentido? ¿O es que el sentido y la pérdida serán una y la misma cosa?

En una de las reseñas críticas que generó la puesta en escena de *Perla Marina* el autor se encargaba de recordarnos la «esencia» de la obra:

[...] un homenaje, tal y como fue concebida por su autor, sin pretender ser otra cosa. Y vale subrayar esta intención porque buscar en la pieza lecturas sediciosas y disidentes sería alimentar malsanas intenciones sobre lo que constituye una ofrenda a la identidad nacional...⁽⁷⁷⁵⁾

No me resisto, a salvo del encrespado debate ideológico cubano, a buscar «otra cosa». A subrayar, por ejemplo, pequeños apuntes que se pierden en medio del cuadro costumbrista («¿Desilusionado? ¿Nostálgico? ¿No es lo mismo?») y que hacen pensar en la luz oscura del presente. Por no hablar del difícil maridaje de la disonancia e ironía continuadas con el sentimiento de una alabanza sincera. Quizá no sea superfluo recordar aquí, con Magaly Muguercia, cómo la revolución cubana atraviesa un momento de extrema complejidad en el «combate por la realización de una utopía a la que, aparentemente, una parte de la humanidad ha comenzado a renunciar». Y si «la única defensa eficaz de esa utopía presupone una mirada crítica hacia nuestra contemporaneidad»⁽⁷⁷⁶⁾, ¿qué sentido tiene hacer de la obra «un acto de fe» que aparte insidiosos interrogantes? [473]

Acaso podría promoverse una vez más la polémica sobre el carácter reaccionario de los predicadores de lo apocalíptico (aunque Umberto Eco los había opuesto a los integrados) o sobre la necesidad de seguir alimentando la utopía. Se podría aludir a posmodernidades y a este otro final de siglo, con su aire suave de angustiados giros. Repetir que «Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen se engañan». O aludir a aquella «biblioteca en

ruinas» de la que hablaba Hugo Achugar, de donde sólo salían preguntas. Para recordar al fin, en medio de tanta angustia interrogante a una Virgen que nada puede iluminar, la frase del Foción lezamiano: «Y toda siembra que nos hace temblar [...] se hace en el espacio sin respuesta, que al fin es una respuesta».

O acaso este recurso a la memoria, en tiempos de penuria, haya de entenderse, más positivamente, como un deseo de hallar un nuevo anclaje, de resistir a la disgregación de la cohesión social en una época en que los nuevos medios están redefiniendo las coordenadas espacio-temporales. Así lo propone Andreas Huyssen en «Memorias de utopía»:

En una era de ilimitada proliferación de imágenes, discursos, simulacros, la búsqueda misma de lo real se ha vuelto utópica, y esta búsqueda está fundamentalmente investida de un deseo de temporalidad. En ese sentido, entonces, las obsesiones con la memoria y la historia, tal como se nos presentan en la literatura y el arte contemporáneos, no son regresivas o simplemente escapistas. [...] ocupan una postura utópica [...].⁽⁷⁷⁷⁾

Idéntico final de negras profecías cumplidas, pero muy otras implicaciones conforman el mundo de la novela. También aquí se nos pide imaginar una isla. Como bien sabía Borges no hay una sola cosa en el mundo que no sea misteriosa. Este ámbito, laberíntico, también lo es, con su explícita división entre el Más Acá y un Más Allá no tan transitable -pues allí el camino está aún por desbrozar. Nos es dado conocer un momento clave en la vida de unos personajes que apenas disimulan su precariedad espiritual y su aislamiento: la llegada del Ángel que anuncia la inminencia del fin de sus días -y de la Isla. Sobre esta extraña cartografía, donde se mezclan la evocación y el futuro imposible, se superpone la consabida metáfora del Poeta-Creador. El lector comprende entonces cómo el Apocalipsis y el fuego que todo ha destruido sólo remiten al Verbo. El narrador podrá, después de haber acompañado a Caronte en el paseo final, comenzar a reanudar el destino de sus criaturas -sabiéndose él mismo alucinación de otro relator, acaso menos sabio.

Es el reino, mi reino, animado otra vez. [...] Por el momento ocupo el lugar de Dios. [...] También yo soy una alucinación. No me engaño. No tengo valor material. Cuando salgo a la calle nadie repara en mí. Para sentir que existo regreso a la escritura.⁽⁷⁷⁸⁾

El tejido de los días que sustenta la trama de la memoria, la muerte, la necesidad de contar historias y, sobre todo, el tiempo, son los temas que se conjugan en este relato [474] polifónico. La temporalidad, otra vez domeñada por las instancias de la ficción. Tiempo manejable, atado, humanizado. Frank Kermode, en un libro en verdad sugerente, sostiene que ésta sería la función epistemológica de los finales. Función que él asocia con el sentimiento del Apocalipsis, con la temporalidad del judeocristianismo. El Apocalipsis, con su cierre, da consistencia y completud a un proceso. Necesitamos de grandes teleologías -de «fines inteligibles»⁽⁷⁷⁹⁾- que den sentido a la trama y, con esa concatenación de finales, nos es posible aprehender el flujo del tiempo.

En las últimas páginas de *Tuyo es el reino* asistimos a una revelación: el Apocalipsis tenía una fecha, 31 de diciembre de 1958, la buena nueva de la Revolución. En enero de 1959 parece hacerse realidad lo que Lezama pidiera veinte años antes, en carta a Cintio Vitier: «Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una teleología insular, en algo de veras grande y nutridor». El sentido del devenir histórico se concreta en el momento mismo del cierre de la etapa anterior. El desenlace de *Tuyo es el reino*, hace evocar, por empatía, la reflexión final de *Lo cubano en la poesía*, libro que Vitier cerraba ese mismo año de 1958: «Para que sea posible de nuevo la Palabra y todo se pierda otra vez en el misterioso rumor de los orígenes.» Y he aquí que, de pronto, Abilio Estévez queda, menos próximo de esa «nadahistoria» de la que hablara Piñera (al que va dedicada la novela) y de su tradición del no, que del optimismo de los origenistas quienes, al decir irónico de algún disidente, encontraron en la Revolución «el final de los tiempos, la Parusía, el mejor de los mundos posibles, la venida segunda del Cristo Martí, el Estado Prusiano de Hegel, la última de las eras imaginarias y un último esfuerzo de imaginación histórica»⁽⁷⁸⁰⁾.

Mas, por otra parte, el final no se complace en la descripción de la utopía conquistada, sino que, en virtud del poder de la escritura, se lanza otra vez al espejismo de los orígenes.

Opera abierta, la novela traduce una perplejidad que dura ya siglos: desde Berkeley, para quien ser era ser percibido, a esta otra formulación de Abilio Estévez, escribo luego existo. Bastarán las palabras. Aliadas, confabuladas, poderosas. ¿No es acaso justo y hasta necesario que en el principio haya sido el Verbo, que la complejidad del mundo haya comenzado por una simple palabra?⁽⁷⁸¹⁾ De este modo la alquimia de los modos oblicuos aparta infinitamente el Apocalipsis y nos reenvía al germen inagotable del verbo posible, el único origen. [475]

△▽

Las islas son mundos aparentes. Sobre la obra poética de Reina María Rodríguez

M^a Ángeles Pérez López

Universidad de Salamanca

La escritora cubana Reina María Rodríguez (La Habana, 1952) expresa en sus versos la dimensión decisoria de lo insular, que sin embargo no se ciñe en exclusividad al contorno geográfico de su isla natal.

Será sobre todo a partir del poema «Las islas», que pertenece a *En la arena de Padua* (1992), y al que preceden los libros *La gente de mi barrio* (Premio 13 de marzo 1976)⁽⁷⁸²⁾, *Cuando una mujer no duerme* (Premio UNEAC, 1980) y *Para un cordero blanco* (Premio Casa de las Américas, 1984), cuando advirtamos la fuerza con que arranca la figuración emblemática del dominio de la isla en sus últimos libros:

las islas son mundos aparentes
coberturas del cansancio en los iniciadores de la calma
sé que sólo en mí estuvo aquella vez la realidad
un intervalo entre dos tiempos
cortadas en el mar
soy lanzada hacia un lugar más tenue
las muchachas que serán jóvenes una vez más
contra la sabiduría y la rigidez de los que envejecieron
sin los movimientos y las contorsiones del mar
las islas son mundos aparentes manchas de
sal [476]
otra mujer lanzada encima de mí que no conozco
sólo la vida menor
la gratitud sin prisa de las islas en mí.⁽⁷⁸³⁾

El poema comienza con el imperativo lanzado hasta un tú sin nombre ni perfil, con el que el lector tiende a identificarse: «mira y no las descuides / las islas son mundos aparentes». Porque la isla, en el plural de la figuración, parece convertirse en el epicentro geológico de uno de los campos semánticos privilegiados por la autora, el del agua y su extraordinario potencial metafórico.

En torno a ella parece rotar el conjunto medular de su poética, de modo que el agua se convierte en signo, en la cifra con la que vertebra su modo de percepción de lo real. Y más en concreto el agua salada, el agua marina acompañada por la floración de algas y animales que ocupan su hábitat, pues cuando nombra el agua dulce detenida en estanques, peceras, piscinas o fuentes, la muestra en la intención de ser salobre.

Por su parte la autora también declara su afán de mostrar, desde una escritura que podríamos calificar como «brumosa», la limitación terrible que impone la distancia entre la realidad y el «yo» que escribe, desde la que Reina María Rodríguez erige un mundo simbólico nebuloso que surge de la perplejidad de mirar el mundo y no abarcarlo. Plenamente convencida de que su percepción se halla limitada, hace girar su obra en torno al verso que afirma

que «somos seres inciertos» («lo que nunca se puede tener», *En la arena*, pág. 67). Lo que no evita el esfuerzo, demoledor, de alcanzar, «atrapar la certidumbre» («concierto de música electroacústica», *En la arena*, pág. 80), atravesado como está por «la agonía / que es el hombre que no comprende» («lo que nunca se puede tener», *En la arena*, pág. 67).

Para indagar las múltiples posibilidades de esa agonía, de la «tragedia» personal que identifica con «la inocencia de no haber aprendido» («alto antigua visitante: éstos son cuartos de urgencia», *En la arena*, pág. 62), el agua se convierte en núcleo metafórico por excelencia. Anuncia la vida y la celebra, porque es el principio genésico, pero no puede obviar que se halla siempre recorrida por el desamparo irónico y escéptico, consciente de la carga inmensa de ridiculez que nos acompaña a todos, y por tanto distanciada en la autocrítica. En la obra de Reina, y en particular en algunos momentos, como «kitschmente» de *Travelling* (1995), la conciencia de la propia vulgaridad y de su patetismo aparecen sin concesiones:

soy kitsch, y mis amores, mis pasiones, mis sentimientos, mis amigos, mis condecoraciones, mis méritos y deméritos también. tal vez de un kitsch idealizado, distinto, que tiene una cáscara más refinada o «literaria» al ordinario. pero eso no me salva. este personaje lo escogí, y aunque hubiera podido ser cualquier otro, tal vez la bailarina de Tropicana, la jinetera o la monja, mi fidelidad a la renuncia, a la abstinencia y a no ser múltiple -cierto Gandhismo-, me empecinó en mí: megalómana, ridícula y cursi.⁽⁷⁸⁴⁾[477]

Así también en «alguna vez. algún tiempo»:

[...] mi casa es como esos caracoles
muertos sobre la arena enquistados
donde todavía suele el mar remover
algún insecto que se asoma y huele pero sin habitar.
o el plancton tembloroso latiendo en mi mano en
contra.
aunque tampoco estoy ya ni salgo ni regreso.
(*En la arena*, pág. 11)

El desamparo que muestra Reina es esencial, recorre sus páginas convertido en la médula del texto, y tiene un marcado «color conceptual»⁽⁷⁸⁵⁾. Lo que podríamos llamar la dimensión de lo visible que remite siempre y necesariamente a lo no visible, de forma que ella se plantea la necesidad dolorosa de abstraer aquello que vive para atraparlo, aunque prefiriera evitar la mediación, prescindir del ineludible viaje a lo «conceptual» por la perfecta intensidad de lo sentido. Por ello propone «un acto / libre del peligro de las representaciones», y lo hace varias veces en las que se cita a sí misma⁽⁷⁸⁶⁾, dando por tanto énfasis a la formulación.

Sin embargo, su reclamación está condenada de antemano, y se convierte en un puro acto de fe, la de «entregarse al desastre de ser aunque ser o no ser no tengan ya más que un sentido metafórico» («y el faro del pico del sur señalaba su límite», *Travelling*, pág. 40), en un contexto dominado por la niebla y el vacío. De ahí entonces que en su obra, la exploración del ser -que arranca desde la materialidad del cuerpo o de los objetos que con él se relacionan (el peine, el champú o las medias que alojan el pie preferido)- viva un proceso de abstracción o de intelectualización.

De este modo, si bien se sitúa en el contexto poético estrictamente contemporáneo en que para la poesía escrita por mujeres lo corporal y objetual ha adquirido un extraordinario peso (y sus corolarios inmediatos en torno al erotismo y a la presencia dominante de lo cotidiano), por otra parte marca el terreno particular en el que se mueve, y en el que resulta una voz claramente diferenciable. En este sentido, ha señalado Teodosio Fernández en «La última poesía cubana»⁽⁷⁸⁷⁾ que Reina María Rodríguez ha ido ganando para la poesía de su patria un espacio subjetivo e íntimo que asume las limitaciones y dificultades de ser uno y entero y de una pieza.

Sin duda, símbolos de la intimidad femenina como la «mancha» del cuerpo que menstrua, el vientre desde el que se engendra el deseo, el útero y su capacidad generativa o la «media» sobre la pierna apuntalan la construcción de un espacio subjetivo que tiene que ver con la paulatina conquista de lo personal que parece haber sido empresa de la [478] poesía cubana de los últimos veinte años. La trayectoria de la obra poética de Reina permite mostrar el camino seguido por la poesía cubana más reciente, que arranca de la necesidad de superar el agotado coloquialismo al que se llegó tras la poesía de combate de los «caimanes barbudos»⁽⁷⁸⁸⁾. Los más destacados poetas de las dos últimas décadas singularizan el esfuerzo colectivo por abrir la puerta hacia la interrogante estrictamente personal que sin embargo no pierde por ello su compromiso con lo real. Como ha señalado Arturo Arango, en la última poesía de Cuba tiene un gran peso el autoconocimiento:

El sujeto poético es mucho más frecuente y peculiar [...]. Es un sujeto introspectivo, que se adentra en sí mismo para ver cómo es, que se vuelve al revés en busca de una identidad que le permita, en el marco de una sociedad que lo alienta y favorece, una plena realización personal.⁽⁷⁸⁹⁾

Precisamente el rasgo característico de la «obsesión por el autoconocimiento» fue señalado como uno de los definatorios⁽⁷⁹⁰⁾ de la poesía rupturista de los ochenta por Víctor Rodríguez Núñez, uno de los poetas que junto a Osvaldo Sánchez y Reina María Rodríguez preparó la antología *Cuba: en su lugar la poesía*⁽⁷⁹¹⁾, con la que se dejaba constancia de la nueva praxis poética tras el paréntesis abierto durante el conocido como Quinquenio Gris (1971-1976). Ocurre que a partir de éste, varios de los poetas agrupados en torno al segundo *Caimán* (Ángel Escobar⁽⁷⁹²⁾, Ramón Fernández Larrea,

Efraín Rodríguez Santana y Reina María Rodríguez, entre otros) van a nuclear una voluntad de autoconocimiento que después será fuertemente concomitante con los esfuerzos de los jóvenes que pertenecen propiamente a la década de los ochenta. En este sentido, plantea con agudeza Osmar Sánchez Aguilera:

En la poesía particularmente, varios son los signos concurrentes durante esta década que permiten caracterizar un nuevo momento en la tradición inmediata. O, tal vez con más propiedad, la cristalización del punto de giro revitalizador que hacia la segunda mitad de los 70 significaron los primeros cuadernos y textos aislados de poetas como Reina María Rodríguez, Norberto Codina, Álex Fleites, Marilín Bobes, Efraín [479] Rodríguez Santana, Ramón Fernández-Larrea, Osvaldo Sánchez, entre algunos otros; si bien el impulso definidor -aún en este caso- correspondería a los poetas emergentes en la década en que aquel tiene lugar, con vórtice productivo en su último lustro, e igualmente a los que de aquella hornada actuaron como adelantados, más que como meros precursores.⁽⁷⁹³⁾

La poesía de fines de los sesenta y sobre todo de la primera mitad de los setenta, que se exigió a sí misma la condición de revolucionaria y cumplió en gran medida con los adjetivos de «presentista, ideologizante y anecdótica» tal como indica León de la Hoz⁽⁷⁹⁴⁾, ha dejado paso a un sólido conjunto de obras que rompen con los modelos creativos anteriores a través de un lenguaje adensado y oscurecido, marcadamente alejado del coloquialismo anterior y que no puede agruparse con facilidad en torno a líneas definidas de creación, sino que se ciñe a individualidades empeñadas en búsquedas fuertemente personales. Sin embargo, sí pueden señalarse como rasgos comunes el problemático tratamiento de la realidad a través de una actitud desconfiada hacia las palabras, la emergencia de la individualidad, el retorno a temas universales y un planteamiento crítico y complejo con respecto a la anterior politización de la cultura⁽⁷⁹⁵⁾ bajo el signo del escepticismo y la impotencia ante el presente que sin embargo no exime de la preocupación por los problemas sociopolíticos.

En este contexto, la participación de Reina María en el proceso de subjetivización señalado no puede ignorar que las sombras que transitan su espacio poético no remiten a un eros de carnal inmediatez⁽⁷⁹⁶⁾, sino que construyen una poética singular en la que el hermetismo va cobrando paulatinamente más fuerza, y arranca de lo ya planteado. De que la figuración de la intemperie que pone en pie su obra no es tanto la del cuerpo en su [480] pura materialidad como la de la relación *cuasi*intelectual del hombre con lo real, y finalmente también la del poeta con el signo⁽⁷⁹⁷⁾, y la imagen que potencia ese sentido es la del cuerpo sumergido bajo el agua, tanteando los contornos deformados por una perspectiva oblicua: «no estuve nunca aquí, nunca en ninguna parte, siempre ahogada en mis planetas de agua, sumergida en esa intensidad húmeda, porque nunca me conociste, sólo tuviste la idea de esa mancha que sospecho se proyectó en el muro» («la rue de Malherbe», *En la arena*, págs. 20-21).

En el blanco de la página se proyecta, de forma recurrente, la distancia entre lo representado y su representación⁽⁷⁹⁸⁾ que encuentra una de sus figuraciones en la imagen parcialmente distorsionada por el espejo. Como ya señaló Teodosio Fernández, a partir de *En la arena de Padua* «ofrece una imagen reflejada por espejos opacos o subliminales, cóncavos o retorcidos»⁽⁷⁹⁹⁾.

Por la sugestión del espejo, que es también la del agua reflejando el rostro que a ella se asoma, se abre en abismo la imagen del yo que se sabe desintegrado, dividido o fragmentado, y que avisa por tanto del desdoblamiento del ser:

para aquellos, que ven la realidad sólo desde lo exterior, esta imagen es la representación literaria de la frustración de la experiencia real. para otros, que saben que las cosas no son más que una parte de lo que significan, es la historia del corazón... *por la que el hombre* -como ha dicho Paul Gauguin- *absorbe la vida, y restituye en el acto supremo de la exhalación, una palabra inteligible*. para mí, que oigo ese suspiro vertical, tristeza o pájaro que presiente que cae en la post-guerra infinita del desdoblamiento: ilusión sin límites y vacío («la destrucción o el amor», *Travelling*, pág. 79).

Si para Reina «somos imitadores soñadores de una realidad» imprecisa, huidiza, «distante» al menos «aparentemente» («limpia los espejuelos con mi saya», *En la arena*, pág. 69), podemos entender esa cualidad brumosa de su escritura poética, que se debate permanentemente en el enfrentamiento entre la superficie y la profundidad, y que encuentra su articulación en uno de los versos de «programa Moscú-Leningrado» de *Travelling*: «la bruma no termina aunque te despiertes» (pág. 75). Su libro *Páramos* (1995) se abre con una cita de *Entre actos* de Virginia Woolf que nombra la nube, la espuma, la duda, la bruma.

De esta forma, ella siempre se sitúa en la dimensión de lo abstracto que explica por qué se ha destacado de su obra como cualidad la «fría pasión»: lo sensorial se pone al servicio de un cierto intelectualismo que podríamos considerar vertiginoso, pues ofrece [481] preguntas aún más inciertas que aquellas que pretendía resolver e instaura un clima de marcada alogicidad, con lo que el agua, que comenzó siendo realidad puramente química termina siendo conceptualizada en este particular estado de cosas.

El proceso de indagación de Reina se sitúa así sobre el mismo eje de lo real, pero buscando hacia dentro lo sumergido, lo que está bajo la superficie, donde habitan las preguntas que le interesan:

podremos cambiar la superficie sin miedo
a bucear y que nos enreden las plantas
benévolas y terribles del fondo?
(«fin de año: se busca», *En la arena*, pág. 36)

La única respuesta que encuentra Reina María es la ausencia absoluta de respuestas: «jamás la realidad ni la certeza» («una muchacha loca como los pájaros», *En la arena*, pág. 101). Del fondo, de lo oscuro, de la «cabeza oscurecida en el estanque del espejo» («una muchacha loca como los pájaros», *En la arena*, pág. 101) llega sólo la conciencia de no alcanzar jamás a descifrar el enigma del ser: «a todo lo que hago le falta centro, algo que yo misma comprenda» («poliedros», *En la arena*, pág. 98). «El misterio de mi intimidad es un túnel opaco» («es fuerte el amor como la muerte», *Páramos*, pág. 33).

Tras su muerte figurada en el poema «al tercer día», renace en la misma agua que consume su carne:

salida del lago
el cuerpo tendido no vive más
espera.
[...]
salida del lago
que no fue sino un estanque
empiezo a bailar
con la túnica rota y amarilla
para convencer a los insectos
de mi noble y bárbara intención
de ser.
[...]
salida del estanque
que no fue sino el mundo
hago piruetas contra la tempestad
(*En la arena*, págs. 91-92)

Pero como una Venus estrictamente contemporánea, aterida por el frío existencial y la imposibilidad de la confianza moderna en el poder redentor de la palabra⁽⁸⁰⁰⁾, concluye ese poema: [482]

mientras el fuego y el agua consumen mi carne
lo que recuerdo de mí
va cayendo
cayendo
para avivar el delirio de la especie
excomulgo de todo lo poseído en la quietud
destinada el secreto de las yerbas secas
destinada al silencio.

Por ello la bruma, la niebla, la nieve o el agua son modos de aludir a la densidad espesa de la percepción, que a pesar de saberse imperfecta no cesa en

el empeño, en el que se le van los versos a la autora, de perseguir la plena realización del «ser» y del «no ser»:

...y que jamás me libraré de esta costumbre que tengo yo de seguir el agua... tiro una piedra al mar, al arroyo, al charco más pequeño y de ella saldrán círculos, vueltas, espirales, espejos: y en el fondo podrás contemplar y robarte las formas del agua. tú las miras, las quieres poseer, pero ellas se escapan, al fondo. las tendrás sólo un instante, el instante en que abres sus hondas para ver. el agua es transparente y te engaña, no todo lo que dejas caer en ellas es el olvido («la detención del tiempo», *En la arena*, pág. 103).

Persiguiendo ese instante en el que «ser» y «no ser» encuentran su paralelo e inestable equilibrio («la cuestión no es ser o no ser, sino más bien simultáneamente ser y no ser», «é o nada que é tudo», *Páramos*, pág. 49), es como nos desvela la clave de su *ars poetica*, la búsqueda de la «intensidad de ser» y su afilada carencia, cuya lúcida conciencia espolea la enfebrecida e imperfecta⁽⁸⁰¹⁾ creación verbal: «uno crea figuras y espacios por carencia de intensidad de ser» («tutaoille ziguedau», *Páramos*, pág. 20). El «no ser» se vuelve pues la paradójica aspiración última, ya que querría prescindir de toda forma de autoconciencia y de mediación pero sin embargo sabe que está condenada al fracaso de antemano: [483]

quiero no-ser, sencillamente, respirar, humedecer el contorno; tantear con delicadeza la curva de la noche. pero a donde voy toco, registro, manifiesto algo que está por derrumbarse... («entre las mieses y a pleno sol», *Páramos*, pág. 45).

Con la clarividencia feroz del engaño es como Reina María Rodríguez crea un mundo simbólico propio y coherente, el de lo cotidiano corporal intelectualizado y ahondado con una intensidad creciente y tal como permite advertir la trayectoria seguida por su obra poética.

Sus primeros libros, *La gente de mi barrio* (1976)⁽⁸⁰²⁾ y *Cuando una mujer no duerme* (1980)⁽⁸⁰³⁾ muestran la fuerte presencia lírica de aquellos sentimientos íntimos que inspira lo cotidiano y amoroso, y que en su tercer libro, *Para un cordero blanco* (1984)⁽⁸⁰⁴⁾ comienzan a advertirse con todas sus aristas: la impotencia, la incapacidad del sujeto poético para percibirse como un ser en su más plena realización. Pero será fundamentalmente a partir de *En la arena de Padua* (1992), donde se alternan los poemas y la prosa poética en una propuesta de superación de las fronteras genéricas⁽⁸⁰⁵⁾, cuando el yo lírico se abisma en las nociones de incertidumbre, abismo, silencio y frío, dando carta de naturaleza a la madurez alcanzada por su poesía a partir de este poemario⁽⁸⁰⁶⁾. En *Páramos*, que fue Premio UNEAC Poesía «Julián del Casal» de 1993, ese mundo simbólico que recurre una y otra vez a los motivos del ojo, el pie perfecto o el ombligo acentúa de forma definitiva la noción de frío, en este caso el frío del páramo, y avanza en la línea señalada llegando a bordear el abismo de la metafísica y de la abstracción. De este libro dijo el jurado que le concedió el premio:

[...] nos encontramos ante un libro singular y transgresor, que desborda las fronteras de los géneros, y apela a todas las jerarquías del lenguaje para proponernos una particular interpretación de la realidad.

Páramos reúne un conjunto de textos de ardua trabazón entre el poema como escritura y la poesía como experiencia viva, sostenida por un tejido verbal continuo; textos hechos a tropiezos, tropezones en los que la autora, pese a mantener su equilibrio, va dejando jirones hasta hacer de su cuerpo, orbe de su propia creación, uno más de los muchos enigmas de la poesía.⁽⁸⁰⁷⁾ [484]

Se refería el jurado a la utilización de la prosa poética ya con carácter uniforme, por un lado, y por otro a la potencialidad de *Páramos* para ofrecer un modo de ver lo real que resulta profundamente personal, y que intensifica con firmeza el hermetismo y el intimismo que pueden presentarse como algunas de sus características principales.

Las constantes señaladas se mantienen en su último libro publicado hasta la fecha, *Travelling* de 1995 que salió a la luz con el subtítulo de «Relato novelado» y en el que pueden destacarse no sólo una narratividad mucho mayor desde el uso igualmente sistemático de la prosa lírica, sino también uno de los textos, el titulado «la conciencia de verlo», que creemos se ofrece como una de sus reflexiones metapoéticas de más alcance para explicar el conjunto de la obra:

piensa (en *off*) que ella está manchada, que está manchada por el «intelectualismo», que está construida y codificada a través de espejos falsos y que ya no podrá ser otra, que ya no podrá ser de allí, aunque se quede, aunque regrese: que ya no podrá recibir naturalmente el deseo y la muerte («la conciencia de verlo», *Travelling*, pág. 85).

A raíz de ese carácter fronterizo, *Travelling* incluye fotos, poemas de otros escritores, y textos de la autora que conforman su autobiografía poética, pues a pesar del subtítulo de «Relato novelado» la obra carece de hilo narrativo. Más bien que una estructuración basada en la temporalidad hallamos su suspensión y la apertura del poema en prosa a la espacialidad de la imagen⁽⁸⁰⁸⁾. De esos textos, algunos muestran su proximidad con *En la arena* y con *Páramos*, mientras que en otros la abstracción es menor. En todos ellos lo tratado (situaciones íntimas, realidades cotidianas, autoras como Virginia Woolf o Anaís Nin, cuestiones como la de la especificidad de la escritura de las mujeres latinoamericanas o lugares como México o EE.UU.) muestra las inquietudes intelectuales de la autora, su obsesión por bordear la locura y la preocupación por la conjugación del verbo «ser» y de su negación a la que ya nos hemos referido.

Inquietudes que en su complejidad y en su tratamiento nos sitúan ante una poeta de voz madura y profundamente personal que ha tejido un mundo lírico propio de extraordinaria riqueza al que suma aportes de otros autores, particularmente de las ya citadas Woolf y Nin, de Gérard de Nerval, Fernando Pessoa, Antonin Artaud y de su compatriota José Lezama Lima⁽⁸⁰⁹⁾. Sobre

este último, hemos de señalar que a partir de 1976, con la publicación póstuma de *Fragmentos a su imán* y la progresiva reivindicación del legado del grupo *Orígenes*, Lezama se ha convertido en una referencia constante para la más reciente poesía [485] cubana, lo que permite a Alicia Llarena⁽⁸¹⁰⁾ señalar el «neo-origenismo» como uno de los puntos de encuentro de los poetas cubanos de los ochenta.

A los numerosos premios obtenidos por sus libros hay que sumar el Premio Plural de México en 1991 y el Premio de la Crítica de su país en 1993. En 1988 recibió la Orden por la Cultura Nacional, que otorga el Consejo de Estado de la República de Cuba y acaba de serle otorgado por segunda vez el Premio Casa de las Américas por su libro *La foto del invernadero*.

Al menos en parte, el creciente interés que despierta su obra y que explica su frecuente presencia en antologías⁽⁸¹¹⁾ se debe a la aguzada y laberíntica búsqueda del sentir, cuya abrupta falta advierte y a su vez condiciona la poesía⁽⁸¹²⁾, que en vez de celebrar o exaltar el yo muestra su inverso, y lo hace a través de un lenguaje arriesgado hacia la abstracción y simultáneamente consciente de sus limitaciones. Por ello esa abstracción que parecería de tipo intelectual se revela fundada en el ser/sentir y su paradójico compañero. El nombre del inverso es vacío y arrastra un conjunto de símbolos, todos ellos iluminados por la «luz acuosa» que da título a uno de sus poemas de *Páramos*.

Porque el agua, en un primer sentido, remite a la realidad insular de la autora, rodeada de mar por todas partes y haciendo de la sal y la arena elementos reiterados, con lo que el cuerpo es también espacio marino y así un barco se le vara en «las entrañas» («luz acuosa», *Páramos*, pág. 23) mientras la orilla es límite literal y figurado. Pero además la compleja trabazón de su obra poética permite atisbar qué sentido pueda tener el «incierto» o «aparente» movimiento del mar, así como también que las islas sean «mundos aparentes», porque pone constantemente de manifiesto la distancia que va del ser, conjugado para múltiples sujetos, a sus representaciones. Con ello la aparente realidad de las [486] islas, en su insuperable paradoja⁽⁸¹³⁾, traza cartográficamente la geografía poética de la escritora cubana. [487]

△▽

La isla interior

Cristina Peri Rossi

Podríamos decir, con Jorge Luis Borges, que la historia de la literatura universal es la historia de cuatro o cinco metáforas, múltiples, polivalentes, cuyo sentido, ambiguo y contrapuesto, ilustra acerca de la ambivalencia de todo sentimiento humano, rasgo con el que S. Freud caracterizó la afectividad y los impulsos: Vida-muerte; Eros-Tanatos, admiración-vidia, odio-amor.

La metáfora es el instrumento por excelencia de la poesía, es decir, de la literatura, y, para continuar con Borges, un escritor puede sentirse satisfecho cuando ha conseguido elaborar una metáfora parcialmente nueva, o cuando consigue enriquecer una existente, ya sea subvirtiéndola, ya sea ampliándola. Dicen los biólogos que el pensamiento simbólico o metafórico manifiesta una etapa de evolución superior del cerebro humano y en todo caso, es un área diferenciada de su estructura neurológica. Lo meramente enunciativo o meramente narrativo representa, entonces, una instancia antigua y primitiva de nuestro cerebro, mientras la capacidad metafórica y de simbolización es un desarrollo más complejo, elaborado y específico. Y cuando Lacan afirma que el inconsciente se organiza como un lenguaje está manifestando que el lenguaje del inconsciente es el símbolo y que no hay subjetividad que no sea una poética.

Todos conocemos esas cuatro o cinco metáforas del pensamiento universal y de la literatura de todos los tiempos: la vida como un camino o como una senda. Recordemos a Dante: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / che la diritta via era smarrita» [«En la mitad del camino de nuestra vida / me encontré en una selva oscura / que había perdido la senda recta»]. Dante representa la vida humana como un viaje. Es un símbolo muy antiguo, perteneciente tanto a la cultura occidental como oriental. Pero también la noción de vida como un viaje es una metáfora milenaria, universal, sujeta, sin embargo, a la multitud de derivaciones y de reelaboraciones. Muchos siglos después, en el XX, y en otra lengua, la portuguesa, el poeta Fernando Pessoa deja escrito, entre los papeles póstumos que forman el magma de *El libro de la desesperación*, la siguiente metáfora: «La vida es un viaje experimental hecho involuntariamente». [488] Encontré la cita leyendo el original de Pessoa, cuando yo misma había terminado de escribir (por segunda vez: es el único caso en que he reescrito uno de mis libros) la novela *La nave de los locos*, que también es un viaje múltiple, una alegoría, y tiene antecedentes ilustres: antiguos poemas germánicos medievales, un ensayo de Pío Baroja y una novela de Katherine Ann Potter. No pude evitar la tentación de usar la cita de Pessoa como acápite de la novela.

Pero la vida ha tenido otras metáforas tan amplias, universales y polivalentes como la del viaje, desde los tiempos más antiguos. Homero, en la *Ilíada*, consagra la siguiente: «Como la generación de los hombres, así la de las hojas. Esparce las hojas en el otoño, y al llegar la primavera, otras renacen.

Del mismo modo, una generación humana nace y otra perece» (*Ilíada*, Canto VI). Los seres humanos somos como hojas arrastradas por el viento: cuánta literatura y subliteratura, canciones populares, boleros y rimas se han hecho a partir de esta metáfora.

Jorge Manrique rescató otra metáfora tradicional, la de la vida como un río: «Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir»⁽⁸¹⁴⁾. Desde el líquido amniótico donde nadamos, flotamos y resbalamos como peces, el agua ha sido una fuente permanente de metáforas, y ahora que hablo de fuentes, permitidme recordar otra bellísima: cuando Dante, el viajero extraviado en la noche, encuentra a Virgilio, el que será su guía, lo reconoce, y le dice: «¿Eres tú, Virgilio, esa fuente que esparce, al hablar tan largo río?».

El agua, en todas sus formas de aparición: ríos, lagos, océanos, mares, fuentes, pantanos, arroyos ha sido una metáfora abarcadora, universal, múltiple y ambivalente. Recuerdo que de pequeña oí, por primera vez, decir acerca de una mujer: «es una mujer del arroyo». Sabemos que el pensamiento infantil es literal, en primera instancia, porque pone en funcionamiento las estructuras más primitivas del cerebro. Pero algo me dijo que aquella expresión «mujer arroyo», no quería decir literalmente que había nacido en un arroyo o en un estanque. Entre otras cosas porque jamás había oído decir de un hombre que «había nacido en un arroyo». Cuando le pregunté a mi madre el sentido de la expresión, me explicó que significaba que era una mujer de mala vida. Tampoco la expresión «mala vida» era completamente literal, y si bien no comprendí su referente más común intuí a grandes rasgos su significación. De este modo me inicié en la conciencia de las metáforas, es decir, empecé a entender cómo se organiza nuestro inconsciente. Sin esta organización subliminar del inconsciente de una lengua demás está decir que no existiría el hecho de la escritura, que presupone un lector que comparte con el autor los sobreentendidos de una lengua, que son los sobreentendidos del inconsciente colectivo. De manera que a una edad muy temprana, y a partir de la metáfora «mujer del arroyo» me inicié en la literatura y en la psicología, es decir, en la lingüística. Mis exégetas reconocerán esta anécdota autobiográfica en uno de mis cuentos. En efecto, en el cuento *La rebelión de los niños*, del libro del mismo título (cuento que fue una terrible premonición acerca de los niños desaparecidos y reeducados por los asesinos de sus padres, durante las dictaduras militares de Argentina y Uruguay) el protagonista, un niño cuyos padres considerados subversivos fueron «desaparecidos» por los militares y ha sido adoptado por una [489] familia «correcta», golpista, católica e integrada al sistema, reflexiona acerca de la frase: «una vida pasada en el arroyo». Dice:

Esta frase tan bonita se la debo a mi familia. El sentido con que la usan es vulgar, aunque la imagen tenga su belleza. El tipo que la inventó, hace quién sabe cuántos años, debió de ser un poeta o algo así, esos tipos que tienen intuiciones geniales, pero después la sociedad se apropia de las cosas para su uso convencional y las imágenes se decoloran, pierden intensidad, efecto, gracia, y aunque siguen sirviendo para que una cantidad de

monos se comuniquen, ya no es lo mismo. Repetí la frase varias veces cerrando los ojos, hasta olvidar por completo el viejo sentido con que había llegado hasta mí, y me puse a imaginar a partir de ella. «Pasarse la vida en el arroyo» me sugería fantasías tan ricas, tan llenas de colores, formas y climas que decidí adoptarla con diversísimos usos.

Gastón Bachelard, uno de los pensadores por los que siento más afinidad, se dedicó a investigar, en la historia de la literatura, la «imaginación de la materia», en otras palabras, el imaginario de nuestra cultura acerca del fuego, el aire, el agua y el espacio. Me gusta Bachelard porque es interdisciplinario: reúne conocimientos históricos, filosóficos, literarios y lingüísticos, y en sus ensayos la sensibilidad poética, el psicoanálisis y las ideas están al servicio de la revelación del inconsciente. Bien: Gaston Bachelard dedicó uno de sus volúmenes al agua como metáfora. El libro, como ustedes saben, se titula *El agua y los sueños*. Aunque la mayoría de los ejemplos literarios que investiga son europeos (con excepción, quizás, de E.A. Poe) la investigación acerca del agua como metáfora podría haberse hecho perfectamente en el ámbito poético de lo hispanoamericano. Quiero rescatar una frase del propio Bachelard. Dice: «la mayoría de ejemplos han sido tomados de la poesía, porque creemos que *actualmente* toda psicología de la imaginación sólo puede ser iluminada mediante los poemas que inspira». Yo hubiera suprimido el adverbio: no es actualmente sólo que la imaginación se revela a través de la poesía, sino fundamentalmente, y desde la más remota antigüedad.

Para dar un ejemplo de hasta qué punto una metáfora universal como la del agua puede admitir en su seno (otra metáfora) una enorme diversidad de metáforas, Bachelard divide su estudio en: 1) las aguas claras, las aguas primaverales y las aguas corrientes. Las condiciones objetivas del narcisismo. Las aguas enamoradas. 2) Las aguas profundas, las aguas durmientes, las aguas muertas. 3) El complejo de Caronte. El complejo de Ofelia. 4) Las aguas compuestas. 5) El agua maternal y el agua femenina. 6) Pureza y purificación. la moral del agua. 7) la supremacía del agua dulce. 8) El agua violenta.

De todos los elementos que los griegos llamaban fundamentales (y funcionales), principios de la vida y de la muerte, el agua es el que más me atrae y el que he empleado más veces como metáfora y como símbolo, tanto en mi prosa como en mi poesía. Hace poco tiempo una estudiante norteamericana, de esas que trabajan con ordenadores, vino a verme, con su tesis a medio hacer, y me dio una cifra muy precisa: me dijo que en mis primeros veinte libros (desde entonces he publicado cuatro más) yo había usado doscientas cincuenta y seis comparaciones con el agua, ya fuera mar, lago, líquido amniótico, océano o río. Recuerdo que pensé que el número no me resultaba excesivo. Como cuando intentamos [490] aprehender algo que eternamente se nos escapa (el objeto de deseo, naturalmente) nunca acabamos de decirlo.

La isla es otro de esos símbolos antiguos, múltiples y ambivalentes de nuestra cultura que yo, como muchos escritores, he usado tanto en prosa como en poesía, ya sea para asumir su tradición como para ensancharla, discutirla y subvertirla.

Acerca de la variedad de significaciones que puede tener la isla como símbolo o imagen bastaría el título de algunas de las ponencias de este congreso. Hemos oído hablar del poema como isla, la isla como utopía, la isla de Eros, la isla mito, la isla de la memoria, islotes de humor, etc. Y no hemos agotado toda su simbología. Por lo demás, la isla es un referente literario universal en todas las culturas. A grandes rasgos, podríamos decir que las principales alegorías acerca de las islas se pueden clasificar en:

1) la isla como paraíso o utopía. Es un paraíso perdido o un paraíso soñado. Lugar de magia, ámbito místico, espacio privilegiado de Eros o de absoluto.

2) la isla como cárcel, como exclusión, como marginación, como destierro o extrañamiento. No en vano alguno de los penales más siniestros de la tierra se han elevado en islas.

3) la isla como interioridad, como reducto último de la subjetividad, como espacio inalienable del yo.

En mi novela *La nave de los locos* (alegoría de un viaje permanente, del exilio, de la búsqueda de los semejantes y afines, lejos de las leyes convencionales de los hombres y de su violencia) el protagonista, Equis, durante su inclusiva travesía llega, por fin, a una isla llamada Pueblo de Dios. En efecto, el capítulo titulado «El viaje, XII: El ángel caído» comienza así:

Quando Equis está borracho -cosa que no le sucede a menudo: el alcohol le hace mal al hígado- le ocurren cosas maravillosas. A Equis la bebida lo pone tierno, sentimental y como la paloma que vuela sobre las aguas, en ese estado incuba líricos amores por seres que no conoce y contempla de lejos, como el marino que con sus prismáticos ve naves que nadie puede ver.

En una de sus travesías, Equis llegó a una isla, llena de vegetación tropical, caminos de piedra, grandes caracolas colgadas de techos improvisados con ramas, en cuyas cavidades crecen plantas y riscos empinados descienden hasta un mar muy verde y transparente, con el fondo de piedras y de guijarros.

La descripción de la isla y los datos que doy permiten al lector descubrir que se trata del pueblo Deià, en Mallorca, uno de los lugares donde confluyen diversas culturas, diversas lenguas y considerado un centro espiritual, místico desde la antigüedad. Más modernamente, y en los años setenta, cuando yo conocí la isla, era, también un lugar de encuentro de escritores, artistas, excéntricos y heterodoxos de todas partes del mundo.

Tomé la isla como modelo justamente porque en el inconsciente de todos los viajeros que alguna vez llegaron a Deià y se instalaron allí, desde Robert Graves al ingeniero atómico huido de Cabo Cañaveral que se había vuelto fóbico a la electricidad y huía cuando alguien encendía la luz, la isla era una especie de Paraíso recuperado, el lugar de la utopía, de la ucronía. No en vano el capítulo siguiente de *La nave de los locos*, y que se desarrolla también en Deià, o sea, en Pueblo de Dios, se titula «El paraíso perdido». [491]

Como metáfora, pues, la isla oscila entre la magia del Paraíso sin tiempo, sin edad, donde todos los deseos (especialmente los prohibidos) pueden realizarse y su opuesto: el lugar de la marginación, de la exclusión, el lugar-otro por excelencia, lo aislado, lo marginal. Todos los personajes que aparecen en la isla que describo en *La nave de los locos* son seres atípicos: Gordon, el viajero espacial, nostálgico permanente de su estancia en la Luna, Morris, el misántropo hipersensible que regala un plano a los escasos visitantes que desea recibir y Graciela, la joven mujer rebelde, desafiante en su imaginario de la femineidad. Sus amores son heterodoxos, no convencionales, como corresponde a la utopía. Sin embargo -y justamente, porque se trata de una novela que propone la utopía como lugar interior, no como espacio geográfico o histórico- todos acabarán abandonando la isla, persiguiendo otro deseo. La isla de *La nave de los locos* es, con todo, una isla luminosa, paradisíaca. Me vienen a la memoria unos breves versos de Robert Louis Stevenson, el gran novelista británico que vivió los últimos años de su vida -los más felices- en las islas de Samoa. Stevenson era un fino poeta. Dedicó un breve poema a una pequeña isla situada en Escocia: Fair Isle (disculpen mi inglés horroroso). El poema se titula «Fair isle at sea» (Isla hermosa del mar) y dice así: «Isla Hermosa del Mar... tu bello nombre tu bello nombre llegó a mi oído como suave música. / Yo amé ese mar, y por una o dos veces..., me detuve en islas del Paraíso».

Pero hablando de las islas como paraíso, me gustaría leerles uno de los poemas más hermosos, dedicado a las Islas Vírgenes, y escrito por un sutilísimo poeta mexicano, Gilberto Owen. Creo que Owen ha sido un poeta injustamente olvidado en el ámbito hispanoamericano, o habría que decir, quizás, poco conocido. Seguramente Álvaro Mutis sí lo ha leído muy bien, porque su poesía y la de Owen tienen un halo misterioso, lírico y soñador muy semejante, además del símbolo del poeta como navegante, marino errabundo, común a Alberti y Neruda, también. El poemario *Sindbad el Varado* de Gilberto Owen con su cuaderno de navegación o bitácora lo leí por primera vez en Montevideo, hacia 1970, y reconozco que fue un gran estímulo cuando escribí *Descripción de un naufragio*, el primer libro de poemas que publiqué en España, en 1975 (hasta ahora, en ninguna de las tesis que he leído sobre mi poesía aparece una referencia a Owen, de manera que yo misma debo dar la pista).

El poema, de Gilberto Owen, dice así:

Día Cinco, Virgin Islands

Me acerco a las prudentes Islas Vírgenes
(la canela y el sándalo, el ébano y las perlas
y otras, las rubias, el añil y el ámbar
pero son demasiado cautas para mi celo
y me huyen, fingiéndose ballenas.

Ignorantina, espejo de distancias:

por tus ojos me ve la lejanía
y el vacío me nombra con tu boca,
mientras tamiza el tiempo sus arenas
de un seno al otro seno por tus venas. [492]
Heloísa se pone por el revés la frente
para que yo le mire su pensar desde afuera,
pero se cubre el pecho cristalino
y no sabré si al final la olvidaría
la llama errante que me habitó un sólo día.
María y Marta, opuestos sinsabores
que me equilibraron en vilo
entre dos islas imantadas,
sin dejarme elegir el pan o el sueño
para soñar el pan por madurar mi sueño.

La inexorable Diana, e Ifigenia,

vestal que sacrifica a filo de palabras
cuando a filo de alondras agoniza Julieta,
y Juana, esa visión dentro de una armadura,
y Marcia, la perennemente pura.
Y Alicia, Isla, país de maravillas,
y mi prima Águeda en mi hablar a solas,
y Once mil que se arrancan los rostros y los nombres
por servir a la plena gracia, la más fuerte
ahora y en la hora de la muerte.

En este poema de Owen, las islas y las mujeres amadas son parte del mismo sentimiento erótico y sensual. En igual tradición, pero con diferentes islas, se inscriben algunos poemas de mi libro *Lingüística general*, editado en 1979. Las islas son las que constituyen el islote de Venecia. El libro está dividido en tres partes, siendo las dos últimas «Cuaderno de navegación» y «Travesía». En esta última sección del libro, cada poema corresponde a una de las estaciones o paradas del vaporetto que recorre las aguas estancadas de los lagos venecianos.

Esta noche, entre todos los normales, te invito a cruzar el puente.

Nos mirarán con curiosidad -estas dos muchachas-

y quizás, si somos lo suficiente sabias,
discretas y sutiles
perdonen nuestra subversión
sin necesidad de llamar al médico
al comisario político o al cura.
Sobre los canales ha llovido una lluvia fina de algodón:
nadie sabe el nombre de estas mariposas blancas
que vuelan sobre los ríos de Venecia
como plumas
que cubren las agua y los puentes
y el vaporetto se desliza suavemente
entre estas flores blancas sin tocarlas
rozándolas apenas [493]
como ronda el deseo en pos de ti
en pos de mí
 densa película que nos unta
enardeciente,
húmeda,
dual y semejante.
«Tercera Estación: Campo de San Barnaba»

La versión grosera y turística del imaginario de las islas como Paraíso erótico está en las agencias de viajes y en las películas de clase B. Quizás porque al hacer posible y real el objeto de deseo, éste siempre se banaliza, se trivializa.

En otro aspecto de la simbología de la isla ésta aparece como el lugar de lo misterioso, de lo extraño, de lo fantástico e irreal. A veces, de lo indefinible. Es una simbología romántica que tuvo mucha importancia en la poesía y en la pintura del simbolismo. En pintura, hay que referirse, de manera inevitable, a la serie de cinco cuadros que pintó Arnold Böcklin, titulada *La isla de los muertos*. Böcklin es un pintor suizo del siglo pasado, un pintor «literario» como lo fueron muchos de los prerrafaelitas, sobre los cuales ejerció gran influencia. Retomó algunos de los grandes temas mitológicos, como el de la Isla de Los muertos y les confirió una atmósfera extrañamente sugestiva, entre el idealismo y el realismo. Nunca pude ver juntas, al mismo tiempo, las cinco versiones de *La isla de los Muertos*, de Böcklin, pero hace quince años, en la National Galerie, de Berlín, pude ver tres. Recoger la leyenda del viaje a la otra orilla, en una barca guiada por un barquero. La isla es espectral, pedregosa y los altos y oscuros cipreses se elevan en medio de las rocas, como siluetas fantasmagóricas. No hay ningún síntoma de vida en la isla, que flota entre el cielo y el mar oscuro como un trozo de infierno en medio de las aguas.

En mi libro de poemas *Europa después de la lluvia* yo preferí un imaginario más vagoroso, más onírico. En el libro, hay tres poemas titulados

«Paisaje con isla» y una referencia bibliográfica: una mención a la poeta Hortense Flexner, que escribió varios poemas inspirados en la isla de Sutton - estado de Maine- en el curso de breves visitas o desde la perspectiva del recuerdo.

Europa después de la lluvia es, como ustedes saben, uno de los cuadros más importantes de ese extraordinario pintor surrealista, Max Ernst. Escribí el libro de poemas, que lleva el título del cuadro, durante mi estancia en Berlín, gracias a una invitación de la D. AD., como escritora residente. Fue en 1980 y el Berlín que conocí y amé fue el Berlín dividido por el muro, símbolo por excelencia de la separación, de la exclusión, del conflicto. Me enamoré del paisaje de Berlín, la ciudad más melancólica del mundo (así la había definido ya Apollinaire, muchos años antes), de sus pequeños lagos y ríos interiores, y de las islas que flotan en ellos. De modo que los poemas de este libro intentan reflejar la sentimentalidad de un paisaje, en el registro romántico por excelencia: un paisaje es un sentimiento. Voy a leerles los tres poemas de *Europa después de la lluvia* de los que acabo de hablarles:

La isla flota,
en un mar en calma. [494]
Fuera de la historia,
exonerada de cualquier anécdota,
de las cuentas de los hombres.

Es un gran espacio vacío y poblado como la memoria.

Es una isla ausente,
ausente como los sueños
y, sin embargo, real.

Los árboles en círculos concéntricos
la luminosidad de las brumas pluviales
la calma como una red sobre las aguas.

Y el tiempo suspendido, antes del Diluvio.

Paisaje con Isla II está dedicado a un gran conocedor de islas: A Herman Melville:

El ojo licúa
o cristaliza
¿Dónde está esa isla que como un coral
flota, en las burbujas del amanecer,
llena de fosforescencias de bacterias
que yo llamo sueños
vagarosa de pájaros

y brumosa de nieblas altas?

Y el Paisaje con Isla III Está dedicado a Magritte, el pintor que ilustró «La isla del tesoro», de Stevenson, con un cuadro alucinado, donde las formas de la fauna y la flora se combinan siniestramente.

La mirada penetra
y no disocia

disuelta para siempre la distancia entre el que mira y lo mirado
La mirada se agranda
abarca el espacio,
los altos humos
Reverbera como el agua
se estaciona
ahonda su lente
supera sus límites
Se integra,
resbala
e ingresa a la eternidad. [495]

Por fin en *Europa después de la lluvia* hay otro poema con isla, titulado «Última isla», que insiste en el sueño de la isla como lugar sin coordenadas ni de tiempo ni de espacio, es decir, como lugar del sueño y del inconsciente:

La isla flota en mi memoria
al otro lado del espejo

Travesía irrepitable
sin pasado
sin ilustres guías (Virgilio)

¿he de ir?
¿he de volver?

Isla de la que no se regresa
Flota en la soledad sin angustia
Como una estrella de múltiple reflejo,

lejana,
inaccesible.

El lugar sin angustia: una isla, pues, imaginaria, como lo son en definitiva, todas las islas.

Gauchos en islas penitenciarias: el hijo mayor de Martín Fierro, Juan Cuello, Hormiga Negra...

Jesús Peris Llorca

Universitat de València

«Grábenlo como en la piedra / cuanto he dicho en este canto; / y aunque yo he sufrido tanto, / debo confesarlo aquí: / el hombre que manda allí / es poco menos que un santo», declara el hijo mayor de Martín Fierro en unos versos⁽⁸¹⁵⁾ que han sido citados infinidad de veces para atestiguar las tremendas diferencias que existen entre los gauchos que las dos partes del poema de José Hernández ponen en pie y hacen cantar «al compás de la vigüela». «Y si atienden mis palabras dice en otra sextina en que completa la moralidad que debe extraerse de su relato / no habrá calabozos llenos. / No olviden esto jamás: / manéjense como buenos; / aquí no hay razón de más, / más bien las puse de menos»⁽⁸¹⁶⁾. La larga relación de las penalidades sufridas en la prisión no tiene por objeto denunciarlas, ni tampoco la celeridad con que se produce el encierro del hijo mayor de Fierro sin que haya nada que pruebe su delito. De lo que se trata ahora es de advertir a los lectores sobre lo que les espera si no se manejan como buenos. El error cometido por la justicia con el gaucho que habla aparece entonces como una excepción, un azar venturoso que le ha permitido conocer los rigores que el sistema reserva para aquellos que transgreden sus normas, y transmitirlo a tiempo a todos los que gozan tranquilamente de la libertad, sin saber valorarla por no tener clara la noción de su falta. «Hijas, esposas, hermanas, / cuantas quieran a un varón, / díganles que esa prisión / es un infierno temido, / donde no se oye más ruido / que el latir del corazón»⁽⁸¹⁷⁾. A pesar de que nada en el [498] comportamiento del protagonista de este relato puede justificar su encierro, esta circunstancia no es en absoluto generalizable. En los demás, depende sólo de ellos, y de que las abnegadas mujeres que los rodean sepan aconsejarlos bien, asirlos al camino recto, garantía de que el sistema no pondrá en marcha sus rigores.

No deja de ser curiosa esta incoherencia evidente entre el relato autobiográfico y su moraleja. El hijo mayor parte en su canto del horizonte de expectativas creado en los lectores por la *Ida*, de su discurso de exposición de agravios, para reconducirlo a las nuevas condiciones de escritura y a los efectos de lectura que se pretenden. Pero, al hacerlo, el nuevo discurso no deja de exhibir sus fisuras, de escenificar ese recorrido escribiendo el punto de partida y de llegada simultáneamente. La situación de arbitrariedad de la legislación rural que la primera parte del poema denunciaba, se hace evidente en el arranque de las desventuras del hijo mayor, pero se desplazan por completo de la moraleja, haciendo entonces evidente el gesto de ese

escamoteo, la operación de velado neutralizador que la *Vuelta* opera sobre el relato de la *Ida*, cerrando su sentido, invirtiéndolo incluso, en el momento mismo en que la ficción gauchesca se dispone a ingresar en el canon, en el Parnaso nacional argentino, como condición de posibilidad de ese ingreso, pero sin poder dejar de decir la violencia ejercida para ello sobre el discurso otro, la voz de Martín Fierro oída antes, el discurso del otro que fue Hernández en 1872.

Según Pablo Subieta, en 1881, la Penitenciaría «no habría cumplido su alta misión moral si Hernández no la hubiese hecho conocer en el ritmo de sus versos»⁽⁸¹⁸⁾. ¿Cuál es, entonces, esta «alta misión moral», que resultaría tan transparente de su lectura? «Piensen todos y comprendan / el sentido de mis quejas», dice el texto⁽⁸¹⁹⁾. El sentido de las quejas es dar a conocer la alta misión de la Penitenciaría, que no parece ser otra que la de disuadir a los potenciales criminales de atentar contra la legalidad. «El porqué tiene ese nombre / naides me lo dijo a mí, / mas yo me lo explico así; / le dirán Penitenciaría / por la penitencia diaria / que se sufre estando allí»⁽⁸²⁰⁾. Es un lugar de expiación por tanto, pero su sentido íntegro, el de la disuasión, solo puede cumplirlo si alguien la hace conocer, si se logra hacer pública la labor callada e incesante que se realiza del otro lado de sus muros. Y aquí es donde empieza la parte de trabajo de José Hernández, el lugar de las ficciones que escenifican la utopía del Estado y que, además, como en el caso de la gauchesca, convierten esa utopía en tradicional.

Pensemos además que toda *La Vuelta de Martín Fierro* presenta de alguna manera la misma estructura que el alegato del hijo mayor. Fierro expía sus culpas ahora lo son en su estancia entre los indios, que tan apetecible se le había hecho en el cierre de la *Ida*, en un gesto que negaba la civilización, que la desjerarquizaba con respecto a su afuera, con respecto a las tolдерías. Ahora son un infierno que le hacen sentir al protagonista que su lugar está del otro lado, en la civilización⁽⁸²¹⁾, y que debe buscarlo y construirse mediante el trabajo⁽⁸²²⁾. Esa será la [499] enseñanza que transmitirá a sus hijos y a Picardía, en los celeberrimos consejos que concluyen el poema y que, como señala Josefina Ludmer, suponen la constitución del estado en el espacio del género⁽⁸²³⁾. Expiación, y difusión disuasoria de la propia experiencia son los dos movimientos de los relatos del padre y del hijo, que dan sentido al poema del regreso; dos movimientos que suponen todo un programa sobre una función posible de la literatura en las vísperas de la modernización de la Argentina, de la constitución del Estado. El texto penitenciario es aquel que hace posible la máxima, enunciada por Michel Foucault según la cual «la pena debe obtener sus efectos más intensos de aquellos que no han cometido la falta»⁽⁸²⁴⁾ mediante la escenificación de la vida recta y justa y de las consecuencias legales de abandonarla, aquel que da legitimidad a la institución penitenciaria mediante la ficcionalización narrativa de sus saludables efectos, y los prolonga convirtiéndolos en preventivos. Es, a un

tiempo ficción legitimadora, y parte de la propia institución, actuando desde sus orillas; da espesor imaginario a la Penitenciaría, y es, ella misma, penitenciaria o más exactamente, disciplinaria, su correlato y su reverso a un tiempo. No parece entonces excesiva la consideración que el *Martín Fierro* tiene de texto fundador. Las ficciones literarias fundan instituciones, desde el momento en que naturalizan, en que presentan como actual lo ideológico, en que otorgan verosimilitudes y estatutos de realidad.

Como es bien sabido, el 28 de noviembre del mismo año de 1879, comenzaba a publicarse en *La Patria argentina* el folletín *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez. Se iniciaba así la vida urbana de las ficciones gauchescas, que, retomando diferentes motivos del género, se iba a prolongar de manera masiva durante varias décadas, proporcionando correlatos míticos a la ciudad modernizada, tan pronto mitos de anterioridad áurea opuestos a las convulsiones del presente, como espacio simbólico en que tomaban cuerpo de manera oblicua los nuevos conflictos que esa modernización generaba.

En su fundamental estudio sobre Eduardo Gutiérrez, Jorge B. Rivera observa cómo «elige a través del folletín a esa masa urbana y aluvial, y con ello decide su estilo; comienza satisfaciendo, por ejemplo, la afición por lo maravilloso, pero termina ofreciendo como contrapartida [...] la imagen de un mundo conflictual, que se debate entre los polos *estabilidad- inestabilidad*»⁽⁸²⁵⁾. Esta afirmación es constatable en sus relatos gauchescos, en que la narración de las aventuras de un héroe arrastrado por la injusticia fuera de la ley acaba escribiendo, de manera ambigua y por tanto conflictiva en sí misma el flujo de violencia en diferentes direcciones que configura y de la que surge la violencia popular en las sociedades modernizadas. «El héroe popular del salto modernizador escribe Josefina Ludmer a propósito de *Juan Moreira* y de sus escándalos sería esa pura fuerza de confrontación, un dirigible, porque combina violencia con posiciones contrapuestas»⁽⁸²⁶⁾. [500] El paso de las ficciones del género gauchesco a la prosa moderna del folletín, su inserción en los nuevos modos de distribución, de circulación moderna de la cultura, su enunciación desde la inestable figura en sí misma del escritor profesional en trance de aparición, desde su precaria autoridad, y destinada a un público masivo que se va ir configurando como opinión pública, esto es, la ubicación de aquellas ficciones en un espacio problemático en sí mismo, atravesado por diferentes tensiones y conflictos de autoridad, origina la reapertura de los conflictos que la utopía penitenciaria de *La Vuelta de Martín Fierro* había cerrado, y la apertura también de un nuevo debate que ahora no versará sobre definición de la palabra gaucho y el uso de su cuerpo, sino sobre la definición de su imagen mítica e histórica si es que ambas cosas pueden deslindarse y su rentabilización discursiva e ideológica.

La literatura gauchesca, la primitiva y la moderna que el folletín de Gutiérrez inaugura, suponen todo un tratado sobre la ley y el delito, sobre la identidad del criminal y de aquellos que pueden legalmente establecer esa condición. ¿Contienen esos relatos imágenes de la institución penitenciaria que puedan dialogar con la que pondera el hijo mayor de Martín Fierro? ¿Pueden considerarse, de algún modo, los textos de Gutiérrez textos penitenciarios en el sentido en el que hemos podido afirmarlo de *La Vuelta de Martín Fierro*?

En 1880, Eduardo Gutiérrez publicaba *Juan Cuello*, un folletín a mitad de camino entre su serie gauchesca y su serie histórica centrada en los tiempos de la dictadura de Juan Manuel de Rosas. El protagonista, durante esa época, pasa a la ilegalidad por pretender y raptar la novia de uno de los capitanes mazorqueros. Se convierte en un pequeño caudillo, y, al mando de una pequeña «gavilla» de prófugos como él, pone en jaque durante bastante tiempo a los terribles mazorqueros, logra liberar a diferentes unitarios y como corresponde al género, sobre todo unitarios a punto de ser degollados por los esbirros de Rosas, e incluso diseña un plan para terminar con la vida del dictador que sólo el azar puede frustrar. Es decir, este relato no presenta ninguna ambigüedad, dado que la autoridad que se ejercita en él es la de Juan Manuel de Rosas, considerada ilegítima por Eduardo Gutiérrez y por la imagen canónica de la historia que surge de la batalla de Pavón. Bien al contrario, Cuello se alía con los fundadores de la autoridad presente al combatir contra los mismos enemigos, al ponerse, en diferentes momentos, a su servicio⁽⁸²⁷⁾.

Y sin embargo, cuando, al final del relato, Cuello es capturado por las autoridades federales y se produce su ajusticiamiento público, el narrador realiza las siguientes consideraciones sobre los diferentes modos de administrar justicia: «No pretenderíamos abogar por la supresión de la pena de muerte en un país donde existiesen los medios de garantizar a la sociedad contra tentativas o crímenes futuros por la completa seguridad de los reos, pero una vez que tenemos Penitenciaría, la pena de muerte es una monstruosidad»⁽⁸²⁸⁾. La función de la Penitenciaría parece ser, así, el confinamiento de los criminales para proteger a la sociedad de la posibilidad de su reincidencia. Y obsérvese que se sitúa [501] en plano de igualdad con la pena de muerte, que queda, desde ese momento, redefinida. Las dos sanciones tienen por objeto, según este narrador, no tanto expiar unos crímenes pasados, sino evitar los futuros. Siguiendo a Michel Foucault, nos encontramos en la crisis de la penalidad basada en el suplicio, una época, entonces, precisamente premoderna, como corresponde a unos momentos fundacionales.

Una vez definida la pena de muerte como una monstruosidad, no deja de ser interesante el modo en que justifica la superioridad de la Penitenciaría, después de establecer la identidad de su fin: en el espectáculo de la ejecución

«el criminal ha desaparecido en el banquillo en el orden de las impresiones humanas [...] para contemplar sólo el solemne y último episodio del hombre en lucha con la muerte», y eso es muy poco rentable porque pone en peligro la efectividad del castigo, porque lo fía al resultado de esa lucha, y «si [...] el valor indomable se muestra asombrando la imaginación de los espectadores, un sentimiento de compasión y tal vez de admiración se produce por los reos y el espectáculo de las ejecuciones viene a dar así un resultado contrario en su momento más solemne y decisivo»⁽⁸²⁹⁾, que es, por cierto, lo que sucede en el caso de Juan Cuello. Es decir, y de nuevo en palabras de Foucault, no se trata de que haya que «castigar menos, sino castigar mejor»⁽⁸³⁰⁾, o más exactamente aquí, evitar mejor la proliferación futura del crimen.

Llama la atención que esta «moral que debemos sacar» se extraiga de la ejecución de un enemigo acérrimo de la mazorca. Se separa el alineamiento histórico, que le hace al narrador fustigar implacablemente durante todo el relato a Rosas y a sus mazorqueros, de la discusión sobre el estado, lo que permite considerar a Cuello simultáneamente como un paladín popular filounitario y como un problema de orden público. Esto nos habla de la capacidad simbolizadora que, en 1880, tenía ya la ficción gauchesca para dilucidar problemas y conflictos del presente, pero también de la solidaridad que se establece en ocasiones entre la autoridad del discurso y otras autoridades contiguas, entre la instancia que detenta el poder en el interior del relato, que posee la voz y distribuye papeles, y la que detenta el poder en el Estado, concebida como lugar, como hueco, como función, más allá de su identidad concreta, a estos efectos contingente.

Sólo un año después, en 1881, otro folletín de Eduardo Gutiérrez, nos ofrece una imagen bien distinta de la Institución Penitenciaria, de su funcionamiento y de su finalidad: se trata de *Hormiga Negra*, «el alegre viviente del pabellón número cuatro de la Penitenciaría», como se nos presenta en el arranque mismo del relato.

En efecto, los lectores de este folletín conocen antes al «hombre bueno y humilde», que pasea fumando un cigarrillo negro por el jardín de la prisión, que trabaja en sus talleres y que se muestra además «profundamente agradecido» al director por sus atenciones y su comprensión⁽⁸³¹⁾ (le permite llevar el pelo algo más largo que al resto de los reclusos en atención a una profunda cicatriz que tiene en la cabeza), que al temido y sanguinario cuchillero que fue en el pasado, y las andanzas que le condujeron directamente hasta la prisión. El silencio y la reclusión perpetuas a que tuvo que enfrentarse el hijo de Martín Fierro han sido sustituidas por un horario reglado, una distribución racional del tiempo [502] de los reclusos, un programa de inserción laboral, y hasta una adecuada economía de premios y castigos que no pueden dejar de dar resultados espectaculares.

«El penado que se porta bien le había dicho el señor O'Gorman con su habitual dulzura pasea por los jardines de cuando en cuando y fuma también algunos Domingos. El que se porta mal, es en cambio castigado con una reclusión severa y si esto no basta, está para corregirlo, en último caso, la celda sin luz y sin más alimento que el pan y el agua»⁽⁸³²⁾. La ordenanza de la prisión es sencilla. El cumplimiento de las penas se hace flexible y se adapta al comportamiento y la evolución del preso, considerado casi como un enfermo. La finalidad no es sólo confinar a los criminales fuera de la sociedad para evitar que le inflijan nuevos daños, como había teorizado en *Juan Cuello*, sino que se va un paso más allá. Se trata de recuperar en la medida de lo posible a los penados para la sociedad, de reintegrarlos al sistema de producción (y «Hormiga Negra fue modelo de sumisión y de labor»)⁽⁸³³⁾, de corregir sus conductas desviadas y patológicas. Lo que ahora se enuncia es la utopía de la prisión moderna, su nuevo discurso legitimador, que, como en el caso del anterior, combina un cierto grado de «humanismo», con un propósito reformista que perfecciona los efectos del sistema Penitenciario.

Al final del relato, cuando el narrador retoma las alegres andanzas de Hormiga Negra en la prisión, queda patente la recuperación completa de un individuo que, si bien había dado muestras durante toda la acción de una conducta más que desviada, no había dejado de mostrar, por ejemplo, en sus fugaces tareas asalariadas, una buena predisposición para el trabajo⁽⁸³⁴⁾. La Penitenciaría, con el importante concurso de los consejos del señor O'Gorman, rescata esas cualidades antes esbozadas, y corrige las desviaciones. Pule el carácter y lo convierte en un sujeto ciertamente aprovechable para el sistema. Así, cuando abandona la prisión una vez cumplida su condena, lo edificante de su ejemplo no es que se dedique a proclamar las penalidades sufridas en su interior, sino que su conducta refleja lo saludable de sus efectos. No sólo aparta de su mente los deseos de venganza que le produce comprobar los destrozos que han sufrido sus propiedades durante su ausencia, sino que se apresta a comenzar de nuevo, trabajando con «un anhelo imponderable»⁽⁸³⁵⁾.

Muy pronto, sus convencinos, maravillados de la transformación producida, dejan de llamarle Hormiga Negra para denominarlo «el hombre hormiga», «a causa de sus desvelos por trabajar de todos modos», no sólo desplazándolo en el interior de la polisemia de su apodo los gauchos literarios siempre están al borde del desplazamiento significativo sino haciéndole perder las mayúsculas del nombre propio, como el precio que hay que pagar en el momento de su ingreso en la sociedad. Martín Fierro y sus hijos se perderán por los cuatro puntos cardinales. Aquí el relato cesa, en la confianza absoluta de un futuro próspero, en nada excepcional en el espacio social armónico en que parece cerrarse la novela. [503]

Esa es al menos la impresión que debe extraerse al leer desde el marco, esta feliz peripecia penitenciaria que logra lo que el protagonista había

intentado en vano por sí mismo en diferentes ocasiones: hacerle sentar la cabeza. No sólo entonces el caos deja paso al orden en el desenlace sino que el narrador ha sentido la necesidad de adelantar a sus lectores en el arranque que al final el orden va a triunfar. Rescata el recuerdo del caos desde el orden, y además lo escribe antes. La magnitud de las atrocidades que su relato incluya darán la medida del triunfo de la institución penitenciaria.

Otra cosa es, no cabe duda, que esa explicitación previa del triunfo del orden legitime y permita toda una absoluta carnavalización de la violencia de la que incluso el narrador observador distanciado pero divertido parece en ocasiones participar: «La vieja ya no gritaba dice por ejemplo al relatar los efectos que causa en doña Ramona la enorme tunda que está recibiendo. Parecía un lechón próximo a entregar el rosquete»⁽⁸³⁶⁾. La retórica del folletín de Eduardo Gutiérrez impide el cierre, y convierte este relato, como *Juan Cuello*, en la puesta en escena de unas tensiones que la propuesta de cierre, por mucho que lo pretenda, no consigue eliminar en toda su operatividad. Se trata de textos proteicos, ambiguos, contradictorios, que dejan leer las tensiones, de manera «involuntaria», como afirma Rivera⁽⁸³⁷⁾, escenificándolas en el discurso mucho más que relatándolas, dejándolas leer en los intersticios que deja la precariedad de la armonía, o la reconducción al orden que se proponen en sus desenlaces, mucho más que en su exposición explícita. Hay que leer a menudo en contra de los excursos neutralizadores con que el narrador pretende conjurarlas.

La voz narradora, así, se erige en autoridad al tratar de cerrar esa proliferación de sentidos, muchas veces contrapuestos, y que hará posibles lecturas más o menos *subversivas* de estos folletines. Y lo hace, reproduciendo así en el interior de ese espacio el poder autoritario del Estado. Lo remeda, es el estado en el interior del discurso, y no es mucho entonces, que en ese gesto del cierre explicita una propuesta de estado y de su funcionamiento. La autoridad narrativa de estos relatos conflictivos y abiertos, es en sí misma una autoridad penitenciaria. Tiene la función que en los distintos textos atribuye a la prisión, confinar lo irreductible, reconducir lo heterodoxo. Ese gesto de cierre, al fracasar en el plano del discurso, no deja de socavar también la utopía penitenciaria, narrativamente precaria que formulaban (de hecho, y como afirma Nicolás Rosa, «no hay progresión psicológica ni moral» que justifique este desenlace)⁽⁸³⁸⁾.

Frente a las sólidas aseveraciones que concluyen el regreso de *Martín Fierro* en el cierre mismo del género gauchesco, estos folletines son textos penitenciarios frustrados. [504] El ingreso en el folletín, en la novela género polifónico, en una ciudad ausente para la que, sin embargo, se escriben estos textos, y a la que se alude una y otra vez de manera oblicua, reabre también aquí la polisemia de las ficciones gauchescas⁽⁸³⁹⁾. Paralelamente, y de manera simultánea, en el reverso de esta trama de utopías penitenciarias, de islas

donde deportar, como lo fue esta isla de Tabarca, de islas que hacen posible un provechoso y fructífero retiro, como lo es Tabarca en estos días, en el tránsito acelerado a través de los diferentes modelos que reparte Michel Foucault en varios siglos, en este trabajo con los desechos, en estas propuestas para incluir la Transgresión en la Ley, para reducirla, es posible leer no sólo el momento de la constitución definitiva del Estado que se estaba produciendo dentro y fuera de estos textos, sino también la violencia simbólica que la hace posible, la exorcización y la reducción trabajosa de la polisemia, su paso por la Penitenciaría, el gesto de clausurar discursivamente unos conflictos que no dejan sin embargo de leerse también en (o contra) el trazado de la paz y de la administración del orden del ochenta. [505]

△▽

El miedo de perder a Eurídice. La novela como isla del deseo en los mares de la intertextualidad

Paul Quinn

Universidad de Alcalá

*Estamos hechos, y esto se
comprende claramente en la
noche, para colmar los vacíos
que la muerte paulatina de las
cosas va abriendo en la masa
de la realidad.*

(Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*)

*Are cada Venus su nevada
cera.*

(Juan José
Arreola, *Palindroma*)

Preludio órfico

En el descenso de Orfeo hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre, se vuelve intimidad acogedora, unión y acuerdo de la primera noche. Para Orfeo, Eurídice es el extremo que la creación artística puede alcanzar. Es el punto profundo oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el

deseo, la muerte, la noche: el punto de la ausencia, del vacío original. Orfeo debe llevar este punto a la luz del día, debe darle forma, figura y realidad. Puede atraerlo pero sólo alejándose de él. Sin embargo, Orfeo olvida esta obra que debe cumplir y la olvida precisamente porque «[...] la exigencia de su movimiento no consiste en que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese *punto*, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón de la noche»⁽⁸⁴⁰⁾. [506]

Como Orfeo, la obra de Julieta Campos aparece marcada por Eros y Thanatos, por la relación entre el deseo y la muerte⁽⁸⁴¹⁾. Por una parte, esta relación tiene un carácter antagónico: el deseo intenta colmar los vacíos, las grietas que se abren en el seno de la realidad. De ahí que *El miedo de perder a Eurídice* sea una escritura y una lectura dentro de ella, prolongadas *ad infinitum* por el terror de enfrentarse a la muerte. Que Orfeo no tenga ningún miedo de perder a Eurídice, nos dice una y otra vez Julieta Campos, que siga aplazando su posesión de ella para que haya texto, para que haya novela⁽⁸⁴²⁾. Citando *El banquete* de Sócrates nos recuerda la autora que «es necesario, para que haya deseo, que al que desea le falte la cosa que desea»⁽⁸⁴³⁾ (pág. 135).

Pero, por otra parte, el deseo no deja de entrar en una especie de unión o cópula con la muerte. El éxtasis es, en cierto sentido y empleando un galicismo, *una pequeña muerte*. Como señala Severo Sarduy:

En toda la riqueza metafórica que posee el español para designar el acto sexual y sus momentos, nada evoca la idea de una «muertecita». Por supuesto, nuestra mitología erótica está llena de expresiones como «morir de placer», etc. Pero nada, me parece, relaciona eyaculación y muerte.⁽⁸⁴⁴⁾

De ahí que Bataille perciba, en el momento de la *crisis*, la continuidad que nos une a la muerte, continuidad que se desvanece después⁽⁸⁴⁵⁾. Este instante *crítico* no es sino:

[...] la congelación del presente, la anulación del tiempo, la plenitud eterna del gozo en ápice delicioso.⁽⁸⁴⁶⁾

Instante, que en el *clímax* de la novela de Julieta Campos aparece como el «deseo infinito» que «en el deleite extático del amor se aplaza, sin abolirse» (pág. 164):

El abrazo de los cuerpos consagra un rito arcaico, sabio y terrible. Es un gesto que ritualiza el olvido, que introduce a los oficiantes en otro tiempo, sagrado, donde todo queda abolido salvo la cosmogonía del más remoto principio (pág. 165).

De este modo, el éxtasis, la muerte y la mirada convergen en la «efímera eternidad de un instante» (pág. 165). [507]

El nacimiento del deseo engendra la palabra-isla

Junto con el mito de Orfeo, Julieta Campos invoca el de Venus, y el nacimiento de la diosa es el nacimiento del deseo:

Fue entonces cuando la isla empezó a brotar dulcemente del mar como una Venus, con los pies mojados por las ondas (pág. 13).

La isla nace de la espuma del mar, de los fragmentos germinativos lanzados por el aire al mar [...] surge la isla como la imagen de Afrodita en el sueño de Hesíodo, emergiendo de la espuma del mar, engendrada por el sexo emasculado del dios Urano, su padre (pág. 76).

Si el miedo engendra el deseo, éste a su vez, engendra la palabra-isla-pareja, de ahí el prólogo de la novela:

En el principio fue el deseo. El deseo engendró el Verbo, que engendró a la pareja, que engendró a la Isla [...]. Surgió del caos como un milagro, como la palabra emerge del silencio (pág. 7).

He aquí una de las claves de la poética de Julieta Campos. De acuerdo con la tradición hebrea, la palabra, el Verbo, cobra valor taumatúrgico: puede «[...] hacer la luz en medio del caos. A Orfeo le es dado introducir esa claridad en el reino de las tinieblas, pero la grandeza de su misión lo conduce a un trágico término»⁽⁸⁴⁷⁾.

La palabra, pues, aparece como una isla resplandeciente en el viaje al fin de la noche, al corazón de las tinieblas. Y es, precisamente, el símbolo de la isla el que impregnará esta navegación textual e intertextual por los archipiélagos del deseo, en gran medida, a través de las fantasías del personaje-autor-lector, Mr. N.

Mr. N. (¿Mr. Narrador? ¿Capitán Nemo? ¿Monsieur Nadie como Ulises ante el cíclope?) es un profesor de francés «exiliado» en México D.F. Todas las tardes acude a un café, «el palacio de Minos» donde, sentado a una mesa frente a dos amantes reales/imaginarios, lee a Julio Verne, garabatea una isla en una servilleta y compone su *Diario de Viaje o Islario*. Su lectura de Verne⁽⁸⁴⁸⁾, isleño de nacimiento y creador de un sinfín de islas⁽⁸⁴⁹⁾, no deja de ser una lectura intertextual. Hay que leer a Verne como si fuera un «palimpsesto» que esconde varias escrituras invisibles (pág. 106). Intertextualidad que, a su vez, del mismo modo que el deseo, se prolonga indefinidamente: [508]

[...] todo Verne es la historia de una historia de amor postergada al infinito, jamás contada, como si ese alargamiento de la expectativa, ese diferir en un estiramiento infinito la tensión del deseo generara el más incisivo de todos los disfrutes: el de anticipar

sin llegar a consumarlo, el máximo éxtasis (pág. 122).

Inevitablemente, ese «diferir» infinito nos remite al derrideano juego ilimitado de los significantes que están buscando un significado desesperadamente⁽⁸⁵⁰⁾. Lo que queda es la *huella*, o suma de todas las relaciones posibles, sean aisladas o no, que habitan en y constituyen el signo⁽⁸⁵¹⁾, el cual encuentra su expresión física en el *grafema*⁽⁸⁵²⁾.

En la novela de Julieta Campos, esta huella toma la forma de una isla dibujada por Mr. N. sobre una servilleta de papel, mientras que el grafema se manifiesta en el espacio tipográfico del texto. El dibujo de la isla provoca una proliferación de conjeturas y enumeraciones que el personaje va anotando en un borrador⁽⁸⁵³⁾, *Diario de Viaje o Islario*. Rescatando un oficio medieval, es un descubridor de islas pero de tierra firme (pág. 61), que navega sin sextante, astrolabio ni brújula (pág. 142) por libros y manuscritos. En este mar intertextual van apareciendo las islas reales, geográficas y las imaginarias las de Verne, Defoe, William Golding, Scheherezade, Poe, Cervantes, Homero y de ahí *ad infinitum* que simultáneamente van poblando la página en blanco, *desnudez perturbadora* (pág. 130), del vacío de la realidad, mediante la *tipografobia*.

La tipografobia, elemento clave en la poetización de la novela⁽⁸⁵⁴⁾, marca dos cambios decisivos en la evolución artística. De un lado, representa *gráficamente* un cambio técnico: los recursos de impresión y la organización de los blancos de la página son los equivalentes rítmico-oculares de la melodía acústica clásica «en una nueva edad presidida por la generalización y multiplicación impuesta en la comunicación escrita»⁽⁸⁵⁵⁾. De otro, este primer cambio corresponde a una segunda modificación de orden filosófico:

[...] la escritura, la inscripción sensible, siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia, exteriores al espíritu, al aliento, al verbo, al logos.⁽⁸⁵⁶⁾

Subvertir este orden jerárquico supone sustituir el significante «transparente» significante reducido a la condición secundaria de ser única y sencillamente una vía directa al significado por el *grafema textual*. Privilegiar la palabra impresa sobre su referente [509] conduce a la *opacidad*, opacidad que implica que debemos dirigir nuestra atención a la superficie del texto a los gráficos y variaciones tipográficas sin minarlo con «profundidades»⁽⁸⁵⁷⁾.

Parece evidente que el juego deconstructivo de diferencias entre presencia y ausencia cristalizado en la mirada de Orfeo corresponde a esta dialéctica entre palabra hablada y palabra escrita, concepto y signo, profundidad y superficie textual, texto como objeto intencional y libro como objeto real⁽⁸⁵⁸⁾.

En *El miedo de perder a Eurídice*, esa dialéctica se plasma en el espaciamiento que pone de manifiesto la materialidad del papel, en virtud del contraste entre el espacio vacío y el texto⁽⁸⁵⁹⁾. En otras palabras, la presencia tenue de los signos se encuentra amenazada por la ausencia aplastante, el silencio ensordecedor de la página que la rodea.

Por el lado izquierdo de la página aparecen citas, textos separados unos de otros por espacios en blanco aparentemente desvinculados como islas en una mar cuya costa está marcada, «atalayas, islas desde donde se mira esos textos que van puntuando la escritura toda»⁽⁸⁶⁰⁾. Paralelamente, por el lado derecho se configura un bloque de escritura «[...] (que a ratos avanza tormentosamente tapando las citas, como un mar que anega las islas), un continente donde un *texto* se desarrolla»⁽⁸⁶¹⁾.

Mr. N., al recorrer las islas, acaba volviendo al punto de partida, como podemos leer en sus apuntes:

Isla: imagen del deseo. *Archipiélago*: proliferación del deseo. Todas las islas formuladas por los hombres y todas las islas que se localizan en los mapas configuran un solo archipiélago: el archipiélago del deseo (pág. 142).

Este archipiélago está habitado, pues, por la pareja original, Adán y Eva que, de acuerdo con la técnica de enumeración empleada por Julieta Campos, se convierte en la pareja real/imaginaria que observa Mr. N. en el «Palacio de Minos» y en todas las parejas (págs. 11-12; 60). Geográficamente, los amantes aparecen en el Edén, en el lago del bosque de Chapultepec, en Manhattan, en Creta, en Rodas, en Venecia y en la «isla mecánica» o feria donde culmina la novela. Metafóricamente, la isla es el espacio de su amor (pág. 13), metalenguaje utópico del deseo (pág. 132-133): [510]

Todos se han ido. La isla se ha quedado vacía. Somos tú y yo la isla [...]. Esto es el amor: esa intimidad absoluta e infinita (pág. 163).

Pero, es un amor frágil, expuesto a los peligros que lo rodean:

La isla, como la pareja, es una realidad transitoria. La isla acaba por desaparecer, cuando un día se desploman sobre ella los muros de agua que le habían servido de protección. La pareja se extingue cuando uno de los dos empieza a soñar con otra isla (pág. 54).

Autor y lector en la isla del deseo

Escribir es un «a-isla-miento»⁽⁸⁶²⁾, «soledad temible» (pág. 40), es decir, un referir un mentar una isla desde una primera letra, que es una persona. Por otro lado, sólo se mienta se recuerda la isla. Se la escribe desde fuera de ella,

habiéndola perdido o nunca poseído el paraíso perdido «[...] en situación de *exilio*, situación incomprensible que permite examinarlo todo, avivarlo todo, hurgar en todo y no comprender nada [...] sólo porque hay algo que no se define, por miedo, y que está irreductiblemente en otra parte»⁽⁸⁶³⁾.

A lo largo de la obra de Julieta Campos la isla, y por ende los elementos que la rodean, aparecen como un símbolo ambiguo, movedizo. En *Muerte por agua* (1965)⁽⁸⁶⁴⁾ es refugio que se metamorfosea en la casa y en la memoria de los tres personajes que intentan rescatar el pasado del olvido... de la muerte. Del mismo modo, en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974)⁽⁸⁶⁵⁾ surge la imagen de la isla caribeña por excelencia, Cuba, vista desde otras islas⁽⁸⁶⁶⁾, y de la Habana, ciudad natal de Julieta Campos y recuerdo nostálgico. Refugio, protección, infancia y nostalgia del paraíso perdido, empero, la isla puede volverse un lugar hostil, emblema de aislamiento, soledad y muerte⁽⁸⁶⁷⁾. Como la visión de Eurídice, como el amor, como la vida misma, puede nacer y desvanecerse en un instante⁽⁸⁶⁸⁾. Esta ambivalencia, además, caracteriza la identidad del autor doblemente marcada por la presencia y la ausencia.

El escritor, Robinson Crusoe por excelencia, huérfano de Dios⁽⁸⁶⁹⁾, se encuentra ante la página en blanco que es espejo del vacío, página que debe colmar con la escritura engendrada por el deseo. Por ello, Julieta Campos se convierte explícitamente en la voz del autor implícito, náufrago entre los otros náufragos/personajes que pueblan el archipiélago novelístico. Este autor implícito, que inicia la novela a la manera de los narradores de los [511] cuentos folklóricos «Yo voy a contar una historia» (pág. 11), intenta controlar el relato, colocando un dique ante la marea textual. Irrumpe en la historia para recordarnos constantemente, casi desesperadamente, que se puede partir de cero y recomenzar el relato (pág. 60, 63 y 135), que la historia puede ser contada de otra manera (pág. 153).

¿Pero por qué ese afán de interrumpir, de obstaculizar, de volver a empezar? La respuesta parece hallarse precisamente en una de esas intervenciones:

Las alternativas de una historia de amor son infinitas: siempre se puede partir de cero y recomenzar y cada relato, en la improbabilidad, en la ebullición de su artificio, negará otra vez la blancura de la ausencia, el equilibrio de lo inane (pág. 60).

Efectivamente, todo el relato no es sino el aplazamiento del fin, del silencio, del vacío, de la muerte. Incluso, al final de la novela el «Post-Scriptum» ofrece tres desenlaces posibles, virtuales. Mr. N. al acudir como todos los días al «Palacio de Minos» «[...] sin saber que todo ha terminado, que la historia ha concluido, que la obra en la que actuaba ya no está en cartelera [...] (pág. 167)» encuentra (1) un anuncio que advierte que el café está cerrado por reformas, o (2) el local sellado y clausurado, o (3) «un terreno

baldío, sin huellas de demolición, derrumbe o incendio» (*ibidem*). Si (1) o (2), compra un boleto para visitar la Isla del Coral, feria instalada en medio del lago. Paradójicamente, si (3), entra, se sienta, dibuja una isla en una servilleta y se pone a soñar la historia de una isla, la historia de un amor. No obstante, el lector desea un final⁽⁸⁷⁰⁾ que dé sentido a la totalidad del texto, y ese cierre se articula en las enigmáticas últimas palabras:

Persiste un intenso fervor de rosas rojas (pág. 169).

Consciente de los deseos del lector, pues, el autor afirma su presencia *en* el texto, pero solamente a costa de convertirse en otro signo más. La identidad del escritor entra en tela de juicio:

Me temo que soy un accidente [...]. Porque mi voluntad apenas representa aquí el pobre papel de un relevo que recibe y entrega: traduzco y, al traducir, me escribo, y, fuera de la página que escribo, habito esa ninguna parte que se chupa como un embudo a las imágenes fílmicas [...] como todo el mundo estoy a cada rato en un tris de no ser nadie (pág. 46).

Mise en abyme de la autora de carne y hueso, este narrador se encuentra, a su vez, reflejado en la figura del autor/lector Mr. N., y en los múltiples narradores de sus lecturas que van desde Homero hasta Neruda.

En cuanto al lector, el autor intenta seducirle desnudando el cuerpo textual mediante la autorreferencia poética y tipográfica. A su vez, el lector desea acariciar el texto de goce⁽⁸⁷¹⁾, [512] pero si quiere actualizarlo, recuperarlo, entrar en el juego y emprender el viaje semiótico, también se verá obligado a convertirse en otro signo más, a encarnarse, de la misma forma que el autor, en ese profesor de francés que acumula obsesivamente escrituras y lecturas.

Y por fin, como la pareja original, autor y lector se encuentran en la novela, isla del deseo en los mares de la intertextualidad. [513]

△▽

Las otras ficciones fundacionales: Venezuela 1936-1941

Raquel Rivas Rojas

King's College London / Universidad Simón Bolívar

Si el concepto de isla tiene que ver con una concepción de límites, es sobre límites que vamos a construir esta aproximación al imaginario venezolano de los años treinta. Los límites que circunscriben el imaginario nacional en un momento de crisis y que tienden hacia dos objetivos encontrados. Por un lado, las tentativas de reconstruir el relato nacional sobre la recuperación de los vínculos con el pasado para elaborar proyectos nacionales viables en un futuro inmediato. Por otro, la construcción de relatos que hagan evidentes los límites de una representación que, en su búsqueda de legitimidad en el relato histórico, ha perdido el rumbo y ya no sabe cómo volver a ocupar un lugar central dentro de la narrativa de lo nacional.

Cuando en 1935 muere el dictador Juan Vicente Gómez, que había gobernado a Venezuela durante 27 años, un impulso de renovación se adueña de todas las mentalidades y el «salto modernizador» (Ludmer, 1994: 7), en su sentido político, comienza a generar las clausuras de temporalidades características de un fin de siglo que parecía estar llegando tarde. En el campo cultural el afán reconstructor se expresa en una urgencia por generar y poner a circular a través de las ficciones un reacomodo del imaginario nacional que sustituya al que había colapsado con el final de la dictadura. Este empeño produjo un efecto fundacional semejante al impulso que trajo consigo el final de la guerra de Independencia (Alonso, 1990: 54). En uno y otro momento, los intelectuales pretendieron recobrar el papel de ductores de una sociedad en situación de crisis y fragmentación. El sector letrado se dedicó, entonces, a reorganizar los relatos que definirían el carácter específico de los sujetos que podían transitar legítimamente por el espacio nacional y por contraste también los signos de los sujetos excluidos de ese territorio. Se trataba de establecer nuevos límites para la isla-nación.

No era, sin embargo, un impulso homogéneo. Por el contrario, como signo del desorden simbólico imperante, lo que caracterizó este momento percibido como fundacional fue la explosión de diversos modos de construir los límites de la isla-nación que se pretendía representar. [514] En el terreno específico de la novela esta pugna cobra un relieve particular, porque se trata de ficciones que se elaboran, en su mayoría, sobre el terreno común de lo que se ha llamado la novela criollista o regionalista. Un terreno que, sin embargo, está lejos de resultar homogéneo. La novela criollista debe lidiar, en primer término, con la historia misma del género dentro de la institución literaria. Una historia que se articula a la función letrada de generar sujetos e identidades acordes con el proyecto modernizador republicano. En segundo lugar, la novela criollista enfrenta las amenazas que pusieron en duda -en la primera mitad del siglo XX- la institución literaria misma, desde la emergencia de los medios masivos. La era de la reproductibilidad técnica, más allá de generar respuestas radicales dentro de la institución literario -como las respuestas organizadas desde las vanguardias históricas- colocó a la institución literaria en particular y al campo cultural «elitesco» en general en

un margen cada vez más evidente. Una situación de separación y desvinculación que hizo colapsar el discurso letrado tradicional frente a la emergencia de nuevas formas de codificación de los relatos identitarios que dejaron de pasar por la narrativa de la nacionalidad.

Frente a estas amenazas la novela criollista opta por elaborar el relato de su propio colapso institucional. Tal relato puede tomar la forma de un universo coherente tematizado en el enfrentamiento con las fuerzas amenazantes, como sucede en las novelas de Rómulo Gallegos, *Canaima* (1935) y *Pobre Negro* (1937). Pero puede también organizarse sobre la narrativa de la dispersión y el desarraigo como sucede en las novelas *Mene* (1936) de Ramón Díaz Sánchez y *Tierra talada* (1936) de Ada Pérez Guevara. Estas novelas de la dispersión parecen dialogar con los textos de Gallegos para poner en evidencia una tensión que abre fisuras en un imaginario de lo nacional que ya no confía en los relatos lineales ni en los dispositivos unificadores del discurso de la modernización.

I

Las novelas de Gallegos se elaboran sobre la tentativa de articular el inmenso territorio desmembrado de la patria a un proyecto nacional en el que tengan cabida las aspiraciones de algunos de los sectores en ascenso. Es así que *Canaima* puede ser leída como la novela en la que se tematiza la legitimidad del ascenso social de sectores medios no vinculados a las castas tradicionales. Pero más allá de la representación del ascenso, esta novela de Gallegos pasa revista a las amenazas que se agazapan en el territorio nacional no urbano y entre sus sujetos no sometidos a las normas letradas. La ficción se permite la representación de los elementos desatados de una naturaleza no domesticada y de la mentalidad de los grupos populares considerados como irracionales, para puntualizar los territorios de la fuga que deben someterse a estabilización dentro del mundo coherente del relato regionalista tradicional. Un macro-relato cuyo lugar de enunciación se construye sobre un uso particular del discurso histórico que puntualiza las catástrofes que la visión letrada percibe en la historia nacional (Jameson, 1993: 38). Una vez representadas las amenazas y tensiones de un territorio en el que impera la dispersión y el flujo -como lo es el territorio minero y cauchero de Guayana- el texto ofrece una solución ficcional en la que se reconfigura el mapa imaginario de la nación legitimando un tipo de desplazamiento: el del sujeto mestizo que se somete a las leyes de la familia patriarcal y de los valores letrados; al tiempo que se excluye a todos los sujetos errantes que la ficción ha [515] mostrado como producto de una riqueza ilegítima -los mineros, por

ejemplo- o de una relación no productiva con el medio, como los indígenas y las mujeres.

En el caso de *Pobre negro*, el proyecto fundacional se sostiene de manera más evidente sobre el discurso histórico y sus catástrofes. A través de una lectura de los sucesos de la Guerra Federal, la novela recupera los temas de la tradición letrada del siglo XIX al ubicar los males nacionales en el espacio de la violencia y cancelar esta salida por la vía de la reivindicación del lugar del intelectual y de la educación sistemática dentro del proyecto modernizador de la nación. En *Pobre negro* se organiza la unidad nacional -del mismo modo que en *Canaima*- sobre el dispositivo homogeneizador del mestizaje. Este dispositivo permite la exclusión sistemática de los sujetos amenazantes que no se integran al proyecto modernizador. En el camino de la elaboración de este relato de la nación que articula *Pobre negro* queda conjurada la amenaza del desorden por la vía de condenar a la exclusión la cultura del cimarronaje y la violencia, para imponer la solución ficcional del orden letrado y lograr la domesticación imaginaria del cimarrón.

II

Frente a estas novelas, que condensan el proyecto del regionalismo tradicional al recuperar la representación de la nación como un todo coherente y sin fisuras, se elaboran ficciones como *Mene* y *Tierra talada* en las que el territorio nacional aparece atravesado por líneas de fuga, cruzado por sujetos errantes, dividido en fragmentos en los que cada inflexión del habla es la evidencia de una discontinuidad que no ofrece la opción de los dispositivos unificadores del mestizaje. La modernidad como proceso de disolución es el tema que hila las historias fragmentarias que aparecen en *Mene*. Allí, Ramón Díaz Sánchez, más allá de construir el primer relato de la explotación petrolera, despliega, sobre algunas de las premisas de la vanguardia narrativa, un repertorio de personajes y relatos que se multiplican en el espacio roto que la modernidad ha habilitado.

En *Mene* el diálogo es el vehículo principal para contar la historia del movimiento migratorio de personajes de paso, errantes símbolos de una nación en proceso de cambio que ya no cabe en las representaciones fijas del regionalismo tradicional. El panorama que esta novela despliega a través del repertorio de sus múltiples voces, de sus personajes pasajeros y de sus historias fragmentarias pone en evidencia el carácter centralizador de una narrativa empecinada en elaborar el relato lineal del progreso homogeneizante. Los personajes de *Mene*, siempre fracasados o al borde del fracaso, se mueven en un espacio marcado en todo momento por signos de

jerarquización y esta insistencia en el carácter jerárquico del relato del progreso cuestiona la pretendida justeza de sus propósitos totalizantes.

De este modo, la ficción muestra la imagen del progreso como un lugar en el que no hay cabida posible para el sujeto nacional. La novedad en el uso de técnicas narrativas sirve, así, en *Mene* para construir una mirada crítica frente al relato del progreso. La elaboración fragmentaria de sujetos y espacios nacionales permitirá colocar en el imaginario nacional el signo trágico de la riqueza producida por el petróleo. La productividad, que parecía ser la vía del ascenso legítimo en el caso de *Canaima* no es aquí más que otra cara de la explotación. Pero el propósito de esta novela no es el de ofrecer las soluciones tranquilizadoras de la narrativa tradicional. Muy por el contrario, la ostentosa ausencia [516] de salidas que el texto presenta hace evidente la distancia que lo separa de una tradición positivista habituada al sermón del personaje o el narrador que ofrece la última palabra. No hay soluciones en *Mene* y esta es su propuesta más inquietante dentro de un sistema discursivo en el que la imaginación letrada ha preferido apostar por la estabilidad.

En el caso de *Tierra talada*, el problema del horizonte de lectura, de los límites de la representación, se vuelve un asunto central. Lejos de tratarse de una novela sobre una señorita que se aburre en el llano, *Tierra talada* es un texto que sistemáticamente pasa revista al repertorio de topos, de lugares comunes de la representación criollista, para mostrar puntillosamente sus límites y dejar al descubierto sus mecanismos.

Esta relectura de la tradición criollista se va construyendo a partir de una historia aparentemente insignificante -muy propia de las estrategias de enunciación subalternas- que se cuenta desde un lenguaje simple basado en la profusión de diálogos, a partir de escenas fragmentarias que revelan frecuentes saltos en tiempo y espacio. Todas estas características, lejos de permitir colocar esta novela en el cómodo compartimiento del criollismo tradicional, la colocan en ese borde híbrido en el que los procedimientos vanguardistas se usaron para representar sujetos y espacios nacionales. A esto se suma la perspectiva femenina, en un terreno donde la mirada masculina ha sido hegemónica desde los primeros textos criollistas del siglo XIX.

Tierra talada pone en escena, por un lado, los reducidos límites entre los que se ha confinado la representación de la nación; por otro, el abismal divorcio que existe entre los discursos altisonantes de los civilizadores de todo tipo y las discursividades cotidianas, menudas, de una serie interminable de figuras subalternas que pasan por la ficción en estado de permanente contradicción con el orden supuestamente impuesto desde los espacios hegemónicos. El lugar de la figura femenina en este texto es el de un subalterno más entre una galería de personajes subalternos y la permanente referencia al matrimonio como única salida para el personaje central es un

modo de tematizar los límites férreos del discurso hegemónico que fija la errancia de los sujetos en tránsito -potencialmente subversivos- para incorporarlos a la representación de la comunidad imaginada de la nación.

Junto a la reescritura de los personajes del criollismo, *Tierra talada* pasa revista también a las escenas clásicas de la novela regionalista: la doma del potro cerrero, las labores de vaquería, el trabajo de la pesca de río. La descripción de estas escenas de la vida del llano se hace siempre desde una perspectiva que resalta y fija los detalles pequeños, insignificantes para la visión tradicional, el dolor de las bestias, el miedo de las mujeres que esperan, la tristeza o alegría del peón revelada en canciones y cuentos de camino.

Pero no sólo los trabajos masculinos aparecen en escena, en gran medida el énfasis está puesto en los trabajos femeninos. Así, las labores cotidianas, repetitivas -casi nunca representadas en una narrativa que ha privilegiado el lado heroico de la hazaña masculina- se vuelven el centro de la enunciación para enfatizar una y otra vez la enorme distancia que separa los discursos tradicionales y totalizantes de los pequeños discursos que surgen alrededor de las labores cotidianas en las que se revela la miseria, la subordinación y la dispersión.

Esta elección discursiva no intenta anular los conflictos. Por el contrario, se trata de una mirada que al fijar los puntos de tensión en casos y personajes particulares, se agudiza [517] para mostrar las miserias, ignorancias y pobreza que sufren los cuerpos concretos que transitan por la patria. El final previsible de esta novela, resuelto por el matrimonio de la protagonista con el hombre de sus sueños, parece reforzar la proposición central de todo el texto que consiste en exponer sistemáticamente los límites de la representación, al tiempo que van mostrándose los espacios de tensión y discontinuidad. La solución misma del matrimonio como lugar de la conciliación y la captura (Sommer, 1991: 30-51) muestra aquí sus flagrantes contradicciones, su carácter de construcción imperativa y violenta. Al tiempo que la alternativa civilizadora de proponer soluciones urbanas para el espacio íntegro de una nación rural se muestra vacía de sentido.

III

La narrativa de la tierra, que se produjo en el período 1910-40 sobre la herencia del discurso unificador del XIX, se preocupó fundamentalmente por lograr la rearticulación del discurso nacional sobre nuevas bases. Los cuerpos de subalternos domesticados, de mestizos letrados, de errantes capturados fueron convertidos en el centro de la enunciación para funcionar como

dispositivos unificadores dentro de un relato que precisaba, ante todo, de coherencia. Un cuerpo capturado representaba una doble unidad: la singularidad y la fijeza frente a la amenaza de la proliferación y la errancia. De estos grandes relatos unificadores la nación surge de nuevo como un todo centralizado, después de superar los escollos de las nuevas amenazas. Pero frente a esta narrativa mayor aparece una literatura menor (Deleuze y Guattari, 1978: 31) que se propone leer a contrapelo el relato de la patria usando aparentemente los mismos temas, los mismos personajes y los mismos argumentos.

Así, al tiempo que la narrativa tradicional reelabora los relatos cohesionadores para articularlos a un proyecto modernizador letrado de mayor alcance; la literatura menor elabora el relato de la tensión y el contacto (Pratt, 1993: 88) en el que los retazos y pedazos con que se han armado esos grandes discursos quedan a la intemperie. Se expone el tejido fracturado del relato de la nación en un desarrollo argumental que se preocupa más por representar las particularidades de los cuerpos errantes que por elaborar los vínculos entre los fragmentos dispersos del cuerpo de la patria. En este relato de la fragmentación queda expuesto el carácter disperso y discontinuo de las distintas temporalidades que coliden -y que pocas veces coinciden- en un espacio heterogéneo.

Una duda parece plantearse, así, a partir de la puesta en escena del carácter fragmentario del relato de la nación, porque al final de estas historias desarticuladas queda claro que no hay tal cosa lineal, horizontal y homogénea que pueda llamarse apropiadamente nación. El relato único de la isla-nación se presenta entonces como una violencia discursiva ejercida sobre los fragmentos dispersos de culturas heretogéneas que no se sostienen sobre una lógica causal centralizada (Bhabha, 1990: 293). De este modo, a partir de los mismos temas del regionalismo tradicional condensado en las novelas de Gallegos, que cuidadosamente se encargaron de construir una narrativa que estabilizara los bordes de la nación fracturada, los textos menores como *Mene* y *Tierra talada* producen el relato de la tensión y la dispersión que expone los límites de lo representable no para dar cuenta de su unidad sino para poner en evidencia su estallido. [518]

Textos citados

ALONSO, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

BHABHA, Homi K. «DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation». En: Homi K. Bhabha (ed.) *Nation and Narration*. Londres, Routledge, 1990, págs. 291-322.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era, 1978.

DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón. *Mene*. Madrid, Mediterráneo, 1983. (Primera edición, 1936).

GALLEGOS, Rómulo. *Canaima*. Caracas, Monte Ávila, 1977. (Primera edición, 1935).

GALLEGOS, Rómulo. *Pobre negro*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1961. (Primera edición, 1937).

JAMESON, Fredric. «Americans Abroad: Exogamy and Letters in Late Capitalism». En: Bell, Steven et al. (eds.) *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Notre Dame/London, University of Notre Dame Press, 1993, págs. 35-60.

LUDMER, Josefina. «El Coloquio de Yale: máquinas de leer 'fin de siglo'». En: Josefina Ludmer (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

PÉREZ GUEVARA, Ada. *Tierra talada*. Caracas, Monte Ávila, 1997. (Primera edición, 1937).

PRATT, Mary Louise. «Criticism in the Contact Zone: Descentering Community and Nation». En: Bell, Steven et al. (eds.). *Op. cit.*, págs. 83-102.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, University of California Press, 1991. [519]

△▽

Una isla para la Ciudad de los Césares

José Luis Roca Martínez

Universidad de Oviedo

Pocas historias tan extraordinarias prendieron en muchas mentes exaltadas, bien por un exceso de candor o por malicia, como la persecución de la inalcanzable Ciudad de los Césares. Es el último gran mito de la conquista americana, tuvo larga vida, recorrió prácticamente todo el continente sur para acabar, a fines del siglo XVIII, en la mente del asturiano fray Francisco Menéndez en las cercanías del lago Nahuel Huapí, donde se sumergió para dejar paso a la ficción literaria.

Numerosas son las fuentes historiográficas sobre esta ciudad errante y encantada desde que Sebastián Caboto encuentra en 1526 a dos supervivientes de la expedición de Juan Díaz de Solís Enrique Montes y Melchor Ramírez que le hablan de una sierra con minas de oro y plata gobernadas por el rey Blanco. Desde ese momento las descripciones, crónicas, relaciones, sumarios, declaraciones, dictámenes y arbitrios, en un principio sumamente dispares y vagos, van tomando un decidido sesgo que llevó a los estudiosos como Pedro de Ángelis⁽⁸⁷²⁾, Ciro Bayo⁽⁸⁷³⁾, Ricardo Latcham⁽⁸⁷⁴⁾, Federico Fernández de Castillejo⁽⁸⁷⁵⁾, Enrique de Gandía⁽⁸⁷⁶⁾, Stelio Cro⁽⁸⁷⁷⁾, Juan [520] Gil⁽⁸⁷⁸⁾ y Fernando Ainsa⁽⁸⁷⁹⁾, a precisar unánimemente sus orígenes en dos factores: el reflejo de las leyendas áureas (el oro del Perú, el Dorado, las Amazonas, Lin Lin, Trapalanda, el Paititi)⁽⁸⁸⁰⁾, creíbles por los logros de Cortés y Pizarro, y las historias de naufragos y desertores (los indios blancos) que ya están como base en el relato del capitán Francisco César.

Ante tan amplio y complejo panorama y la ocasión de este Congreso me incliné a seleccionar unos textos del siglo XVIII en que el espacio mítico abandona la alta sierra o protegido valle hasta ir localizándose en una isla.

El *Derrotero*⁽⁸⁸¹⁾ de Silvestre Antonio de Roxas distingue entre los corpulentos indios Césares, «gente mansa y pacífica», de sus vecinos los Césares Españoles a los que sitúa en un lugar aislado y paradisíaco. Un caudaloso río, con sólo un paso vadeable en cuaresma, separa sus territorios:

A las partes del norte y poniente, tienen la Cordillera Nevada, donde trabajan muchos minerales de oro y plata, y también cobre: por el sud-oeste y poniente, hacia la Cordillera, sus campos, con estancias de muchos ganados mayores y menores, y muchas chacaras, donde recogen con abundancia granos y hortalizas; adornadas de cedros, álamos, naranjos, robles y palmas, con muchedumbre de frutas muy sabrosas. Carecen de vino y aceite porque no han tenido plantas para viñas y olivares. A la parte sur, como a dos leguas está el mar que los proveen de pescado y marisco. El temperamento es el mejor de todas las Indias; tan sano y fresco, que la gente muere de pura vejez. No se conocen allí las más de las enfermedades que hay en otras partes; solo faltan Españoles para poblar y desentrañar tanta riqueza. Nadie debe creer exageración lo que se refiere, por ser la pura verdad, como que lo anduve y toqué con mis manos.

La *Carta*⁽⁸⁸²⁾ del jesuita Cardiel informa sobre los pobladores magallánicos siguiendo al Padre Mariana y se interroga por qué no fueron descubiertos, a lo que responde con lo sucedido en las Batuecas de España y en la fabulosa Quiriza, de Nuevo México. Aporta otros testimonios como el del Padre

Nicolás Mascardi, y es donde por vez primera, según mi parecer, sitúa una gran ciudad en una isla en medio de una laguna: «Un corregidor del Perú, llamado Quirós o Quiroga, cuenta en suma en su relación, que siendo de diez años, estando en Amberes, se embarcó en un navío, y que caminando por las costas de [521] Magallanes, mucho antes del Estrecho, y metiéndose con la lancha por un riacho, saltando a tierra, dieron con él, el piloto y todos los de la lancha, unos hombres que los llevaron por tierra, y que llegaron a una gran laguna; que allí los metieron en una embarcación, y aportaron a una isla en medio de ella, en donde había una gran ciudad e iglesia, donde estuvieron tres días; que no entendían la lengua; y que al partir les dieron dos cajoncitos de perlas, que se cogían en aquella laguna». Cardiel narra otros testimonios, como la historia de una cautiva que, en muy distantes tierras, vio casas con gente blanca y rubia; «y que estando ella muy alegre, juzgando ser gente española, se le ahogó todo el contento, viendo que no les entendía palabra». Aporta también el testimonio repetido por los indios de una gran laguna con una isla, muy poblada, y que se oye el tañido de las campanas. El jesuita procura razonar algunas de estas noticias y, así ve factible no entender la lengua, pues opina que tanto el corregidor como la cautiva dieron con gente holandesa o inglesa, o con españoles que perdieron su lengua por haber aprendido la de sus madres indias. Su conclusión no es diáfana: cree que estas noticias están «mezcladas con muchas fábulas, mas habiéndose perdido tantos navíos, no puede menos de haber algo de lo que se dice, y que por algo se dijo, pues no hay mentira que no sea hija de algo».

El Padre Lozano, en su *Capítulo*⁽⁸⁸³⁾, se inserta en la tradición jesuítica de Ruiz Montoya y Mascardi y lo que hace es transcribir un papel que le entregó el Padre Rillo en el que habla de tres ciudades (Hoyos, la más populosa, Muelle y Sauces) pobladas por los naufragos del Estrecho de Magallanes, «viniendo a poblar estas Indias en tiempo de Carlos V; que por eso los llaman Césares». Las circunda una laguna de muchas leguas, «que les sirve de fortificación y muro contra las invasiones de los Indios caribes», cambian a los Indios «mises, trigos, legumbres y ropas, por vacas que pasan embarcadas por la laguna. No tienen otro metal que el de la plata, de que gozan en abundancia, y de él fabrican rejas de arado, cuchillos, ollas, &a». Su intención catequética le hace albergar alguna esperanza sobre su existencia: «que no se hallan hallado en tanto tiempo los Césares, no es prueba de que no los hay, como no lo fuera de que no había Canarias, porque no se hubiesen descubierto hasta los años de 1200; ni que no había Indias, el no haberse descubierto hasta los tiempos de Fernando el Católico; ni que no había Batuecos, el no haberse descubierto hasta el reinado de Felipe II, y esto estando en el riñón de España». Al final Lozano plantea la dualidad entre lo imposible y lo posible, entre «su mentira», que ya advertía Cardiel, y la verdad, entre lo falso y lo verosímil: «Con todo eso yo no lo creo, y sólo envié dicho papel para que se entretuviese en el viage, para lo cual cualquier patraña sirve; pero esta no deja de tener su apariencia de verdad». El camino de la ficción está abierto.

El *Derrotero*⁽⁸⁸⁴⁾ de Tomás Falkner repite y amplifica el de Roxas. Enumera los ríos y tribus desde la sierra del Tandil hasta los indios Peguenches, que «corren hasta la Cordillera Nevada, por la parte del poniente y por la parte sur comercian con los Césares o Españoles». Treinta leguas adelante se encuentran los Pulches, indios «muy altos y corpulentos [522] y tienen los ojos muy pequeños: son tan pocos que no llegan a seiscientos, y son también muy parciales y amigos de los Españoles, con quienes desean tener siempre trato». A otras treinta leguas hay un «río grande, muy ancho y muy apacible en sus corrientes; y este río nace en la Cordillera de un valle grande y espacioso y muy alegre, en donde están y habitan los Indios Césares. Es una gente muy crecida y agigantada, tanto, que por el tamaño del cuerpo no pueden andar a caballo sino a pie⁽⁸⁸⁵⁾. Estos Indios son los verdaderos Césares; que los que vulgarmente llaman así, no son sino Españoles, que anduvieron perdidos en aquella costa y que habitan junto al río que sale del valle, en las inmediaciones de los Indios Césares; y por la cercanía que tienen a esta nación, les dan vulgarmente el mismo nombre». A seis leguas se halla «el paso, o portezuela por donde llegan los españoles que habitan en la otra parte del río... y como cosa de tres leguas más abajo, se halla el paso por donde vadean los de a caballo, por el tiempo de cuaresma». Este es el espacio natural e incontaminado que circunda y protege a la Ciudad *Encantada* que describe con hermosos «edificios de templos, y casas de piedra labrada, y bien tejadas al uso de nuestra España». «También tiene esta ciudad por la parte sur hasta el oriente, dilatadas campañas, donde tienen los vecinos y habitantes sus estancias de ganados mayores y menores, que son muchísimos; y heredades para su recreo, con mucha abundancia de todo género de granos y hortaliza: adornadas dichas heredades, con sus alamedas de diferentes árboles frutales, que cada uno de ellas es un paraíso. Sólo carecen de viñas y olivares, por no tener sarmiento para plantarlos. «Es el mejor temperamento y más benévolo que se halla en toda la América, porque parece un segundo paraíso terrenal, según la abundancia de sus arboledas, ya de cipreses, cedros, pinos de dos géneros; ya de naranjos, robles y palmas, y abundancia de diferentes frutas muy sabrosas: y es tierra tan sana que la gente muere de puro vieja, y no de enfermedades, porque el clima de aquella tierra no consiente achaque ninguno, por ser la tierra muy fresca, por la vecindad que tiene de las sierras nevadas. Solo falta gente Española para poblarla, y desentrañar tanta riqueza, que está oculta en aquel país; por lo que ninguno se admire de cuantos a sus manos llegase este manifiesto, porque todo lo que aquí va referido, no es ponderación, ni exageración alguna, sino la pura verdad de lo que hay y es, como que yo mismo lo he andado, lo he visto y tocado por mis manos».

Los elementos seleccionados por Falkner constituyen el cañamazo que irá ampliándose en textos posteriores, ganando terreno lo fantástico, lo literario. De todos ellos, comparto la opinión de Fernando Ainsa⁽⁸⁸⁶⁾, que considera la *Relación*⁽⁸⁸⁷⁾ de Ignacio Pinuer como el «documento fundamental de la época... donde no sólo se incorporan los elementos estructurantes de otros

mitos y de la utopía, sino que la prosa asume explícitamente la forma de ficción narrativa». Pinuer tiene clara intención de ficcionar desde el momento en que nos advierte desde el primer párrafo de su modo de adquirir y seleccionar las noticias, [523] «como sueños o imaginadas», que escuchaba entre sus mayores; «y haciéndome como que de cierto lo sabía, procuraba introducirme en todas, para lograr lo que deseaba. Tuve la suerte muchas ocasiones, que los sugetos de mayor suposición entre ellos, me revelasen un punto tan guardado y encargado de todos sus ascendientes; porque aseguraban que de él dependía la conservación de su libertad». Su objeto y dedicación es «una ciudad grande de Españoles: mas no satisfecho con sólo lo que estos me decían, seguía el empeño de indagar la verdad. Para ello cotejaba el dicho de los unos con los informes de los otros, y hallándolos iguales, se me aumentaba el deseo de saber a punto fijo el estado de aquella ciudad o reino». Cuenta cómo se entera de la existencia de los *Aucahuincas* por otros indios fingiendo, «no tener deseos de saber, sino sólo hablar como pasatiempo». Treinta años de servicio y un profundo conocimiento de la lengua nativa le proporcionaron las noticias que desea transmitir al Monarca. Pinuer se suma a las leyendas del reino de Chile y sostiene que el origen está en una de las siete ciudades desoladas (Angol, Valdivia, Infantes, Loyola, Imperial, Villarica y Osorno, que nunca fue rendida por los araucanos; los osornianos resistieron los asaltos). Se recrea en la descripción de extremas necesidades y hambrunas. Tras «seis o más meses» de asedio se ven obligados a «comerse unos a otros»; el hambre, como última necesidad humana, es el terror de los españoles en América y el estímulo para que los sitiadores renovaran sus esfuerzos. «Pero el valor de los Españoles, con el auxilio de Dios, logró vencerlos, matando cuantos osaron subir por los muros, donde pelearon las mugeres con igual nobleza de ánimo que los hombres; y aunque vencidos los Indios, siempre permanecieron a la vista de la ciudad, juzgando que precisamente los había de rendir el hambre, como tan cruel enemigo». Los españoles se abastecen de cadáveres indios, como último recurso, y se deciden a abandonar la ciudad con lo imprescindible e instalarse en una península cercana, «fuerte por naturaleza», en la que había haciendas, con ganados y granos, y empiezan a fortificarla. Frente a la vaguedad de descripciones anteriores, Pinuer trata de transmitirnos alguna precisión, si bien la descripción de la península la atribuye a los indios: treinta leguas de longitud y seis a ocho de latitud, delimitada por la Cordillera y dos volcanes y una hermosa y grande laguna; «en ella tienen los Españoles muchas canoas para ejercicio de la pesca, y para la comunicación de tres islas más pequeñas, que hay en medio de dicha laguna o mar... Esta no abraza el contorno de la isla, si sólo la mayor parte de ella, sirviéndole de total muro, un lodazal grande y profundo... Tampoco este lodazal hace total círculo a la isla». En la parte norte hay tierra firme y está fortificada con «un profundo foso de agua, y de un antemural rebellín; y últimamente de una muralla de piedra, pero baja. El foso tiene puente levadizo entre uno y otro muro: grandes y fuertes puertas; y un baluarte, en donde hacen centinela los soldados. Según los indios el puente se levanta todas las

noches». Se observa como Pinuer, sin aseveraciones tajantes, pretende seducir al lector y no comprometerse excesivamente; pero sabe que tiene que proporcionar datos, que todo el mundo apetece, y que no se reseñaban en relaciones anteriores, como vestuario, armas, costumbres, gobierno civil y eclesiástico. «Son blancos, barba cerrada, y por lo común estatura más que regular»; «usan sombreros, chupa larga, camisa, calzones, bombachos y zapatos muy grandes; los Indios no saben si usan capa, porque sólo los ven fuera del muro a caballo; se visten de varios colores». Las armas que usan son «lanzas, espadas y puñales, pero no he podido averiguar si son de fierro. Para defensa de la ciudad tienen artillería, lo que se sabe fijamente, porque a tiempos del año la disparan: no [524] tienen fusiles, para su personal defensa usan coletos. También usan otras armas que los Indios llaman laques». «La forma o construcción que tiene la ciudad no he podido indagarlo porque dicen los Indios, que nunca les permiten entrar, pero que las más de las casas son de pared y teja, las que se ven de afuera por su magnitud y grandeza». «Ignoro igualmente el comercio interior, y si usan de moneda o no». Pero no duda en afirmar que tienen gran abundancia de plata labrada y que en sus casas disponen de «asientos de oro y plata». Comercian con ganados, de los que tienen «grandísimas tropas fuera de la isla», y sal, que compran a sus amigos Peguenches. En cuanto a su número cree que es abundantísimo, porque «eran inmortales, pues en aquella tierra no morían los Españoles»; Pinuer ya no se conforma con la longevidad de la que hablaban Roxas y Falkner, sino que les otorga la inmortalidad, idea inherente al Paraíso, que le permite suponer un nuevo asentamiento: «no cabiendo ya en la isla el mucho gentío, se habían pasado muchas familias, de algunos años a esta parte, al otro lado de laguna, esto es, al este, donde han formado otra nueva ciudad. Está a las orillas de la misma laguna, frente de la capital; sírvele de muro por un lado la laguna, y por el otro está rodeada de un gran foso, ignoro si es de agua, con su rebellín, y puerta fuerte, y puente levadizo como la otra. La comunicación de las dos está por mar, por lo que tienen abundancia de embarcaciones. También tienen artillería, y el que en esta manda, está sugeto al Rey de la capital. Nada puedo decir con respecto al orden interior de gobierno de aquel Rey de la capital; pero sé por varias expresiones de los Indios, que es muy tirano». Para documentar tal forma de gobierno y el aislamiento incluye dos historias enlazadas: la de un chilote que, extraviado, llega una noche a la puerta de la ciudad; y el centinela, admirado de que lo hubieran dejado pasar los comarcanos, le dice «en lengua de Indio» que se retire prontamente porque su rey lo mataría, «pues era hombre muy tirano, y que con su gobierno ambicioso tenía a la plebe en la mayor consternación». Pinuer recibe la noticia de la muerte del chilote que relaciona con la aparición de señales en un cerro próximo a la ciudad:

los Españoles ponen una espada con zapatos; los Indios la quitan, y ponen un machete.
Los Españoles ponen una cruz; vienen los Indios, quitan la cruz, y ponen una lanza, toda de palo. Los Españoles ponen redondas piedras como balas, y después de estas amenazas

de unos y otros, están constantemente hallando los Indios en aquel propio sitio del cerro, varios papeles, o cartas puestas en una estaca, cosa que tienen a los Indios consternados, pues ni se atreven a quitarlas, ni se apartan de allí, manteniendo en continua vigilancia, temerosos que algún papel de estos salga entre ellos, y dé en manos de nosotros.

Estas dos historias le servirán para ligar tiranía y aislamiento, a la vez que dan mayor credibilidad al relato sobre el comportamiento del tirano y su trato con los caciques, con los que hace juntas. «El punto de que con mayor esfuerzo se trata con todos aquellos Indios, es sobre que no permitan llegar ninguno de afuera... y que si alguno lo intentase, que lo maten, sin la menor conmiseración. Lo que hace creer se hallan contentos en su retiro aquellos Españoles, supongo serán los superiores, y que aquellos signos de papeles, &a. serán de la plebe, que oprimida, desea sacudir el yugo». A pesar del cúmulo de noticias indirectas e inseguras, «que de aquella incógnita ciudad he adquirido, a costa de incesantes trabajos», no duda de su existencia, que fundamenta con otros muchos testimonios [525] afirmativos de indios y caciques, militares y colonos; pero incluye dos que prueban las dudas que comenzaban a albergar las autoridades españolas. Los gobernadores Tomás Carminate «respondió que nada creía de aquello», y Juan Gartán, «sin examinar las circunstancias, me dijo que todo lo tenía por fábula». En el mismo año de 1774, Agustín de Jauregui⁽⁸⁸⁸⁾ comunicaba al virrey Manuel Amat que «por ahora no hay mayor fundamento para asentir a dichas noticias».

Instalados en el terreno de la fábula, me parece que lo lógico hubiera sido el fin de la Gran Noticia y que sólo perdurara en la literatura. Al contrario, los documentos y peticiones proliferan, lo que lleva a la Corte de España, en 1781, a encargar al Gobierno de Chile considerar las propuestas del capitán Manuel Josef de Orejuela, que solicitaba auxilios de tropa y dinero para emprender la conquista de los Césares. Se reúne toda la documentación existente en nueve cuadernos de autos, más uno de 1763 sobre la apertura del camino de Osorno y río Bueno, que se le pasan al fiscal Pérez de Uriondo⁽⁸⁸⁹⁾, que emite un extenso, curioso y crédulo informe. Sólo me centraré en aquellos puntos que complementan lo hasta ahora expuesto. Uriondo parte de dos testimonios, el del coronel Joaquín de Espinosa y el del capitán Ignacio Pinuer, que le llevan a no dudar de la existencia de poblaciones de españoles y/o colonias extranjeras «desde los 40 grados hasta el Estrecho de Magallanes y Cabo de Hornos». Las declaraciones de otros testigos, aunque menos puntuales y, en algunos casos, contradictorias, reafirman su creencia. El indio Santiago Pagniqué y el cacique Artillanca sitúan a los españoles en la laguna de Puyequé, que son muchísimos, que tienen su rey y que no quieren sujetarse al rey de España, que tienen mucha plata y oro, «visten de muzgo y colorado, son muy guerreros, tienen ganados y siembran mucho». Francisco Agurto, uno de los testigos más contumaz que aparece en varias declaraciones, cree que los españoles estaban al otro lado de la cordillera; «pero que fuera de estos había al otro lado, a orillas del mar, otros *Huincas*, o Españoles muy

blancos, que eran muchos, y se hallaban allí poblados de navíos perdidos; que eran muy valientes, tenían murallas y no se darían por bien. Que eran muy ricos, y tenían comercio, porque entraban embarcaciones en su puerto. Que esta gente se comunicaba con otros llamados *Césares* por un camino de risquería, que sólo a pie se podía andar, en que tardaban dos días». Cuanto menos de pintoresco califico el testimonio de la india María que declara «que su madre tenía amistad con unos Españoles que se hallaban inmediatos a su tierra, y que con el motivo de haber caído enferma, la llevó a una isleta, en donde había un religioso y una señora de edad: que el religioso tenía los hábitos como los de San Francisco, y la quiso bautizar, y ponerle por nombre *Teresa*. Que dicho religioso estaba en la isla como misionero, y a ella ocurrían a rezar algunos Indios. Que inmediata a la isla hay una población, situada de la otra banda de la laguna de Puyequé, en la cual hay algunos Indios y muchos Españoles, los que habitan en unos altos, sin permitir entrar a los Indios. Y a distancia de un día de camino, hay otra población, cuyos dueños tienen muchas armas de fuego, y hablan distinta lengua que los primeros, los cuales tienen muy pocas armas de fuego, y sí muchas lanzas. Que mantienen continua guerra con los de la segunda población por causa de sus ganados». [526]

Pero no se crea que Uriondo es un crédulo ignorante. Conoce la historia, que maneja intencionadamente para dar verosimilitud a su informe, y tiene el interés de concentrar en un único documento la mayor parte de las versiones que circularon principalmente en el reino de Chile.

Sobre la fiabilidad de los informantes indígenas recuerda los casos de Cristóbal Colón, Blasco Núñez de Balboa, Francisco Pizarro y Diego de Almagro. El primero, «después que habiendo vencido inmensos trabajos, logró descubrir la isla nombrada Guanani, que últimamente se llamó de San Salvador, no tuvo otro comprobante de la existencia de las demás que halló, que el dicho y aserto de los Indios. Cuando Braco Núñez de Balboa descubrió la tierra, en que se fundó la villa de Santa María, la antigua del Daryen, no tuvo otro antecedente para saber de la situación del mar de sur, y de las tierras del Perú que el dicho de un hijo del cacique Careta, apuntándole con el dedo hacia el medio día». «Pizarro, habiendo navegado hasta la tierra de Tumbez, no tuvo otro fundamento para creer la existencia de Cuzco, su riqueza y poderoso imperio, que el dicho de los mismos Indios Tumbezes». «Almagro, para haber tomado a su cargo el descubrimiento y conquista de este reyno de Chile, no tuvo más fundamento que las noticias que le comunicaron en el Cuzco los Indios». Y lo contrario: las engañosas referencias de los amerindios; también intenta rebatir a cuantos consideraban a los Césares como un país imaginario, comparable al Gran Paitití, el Dorado o la Gran Quivira y reconoce que

el demasiado deseo de nuestros Españoles por las riquezas y metales preciosos, han llegado a

fabricar en sus ideas algunos países o poblaciones imaginarias en estas Américas, cuya fantasía se ha apoyado con el embuste de los Indios, que por apartar de sí a los nuestros, han procurado empeñarlos en el descubrimiento y conquista de algún país riquísimo, que fingían hacia tal o tal parte: como sucede en el Perú, donde corre la opinión de que entre aquel reyno, y el Brasil hay un dilatado y poderoso imperio, a quien llaman el Gran Paytití donde dicen se retiró con inmensas riquezas el resto de los Incas... sobre cuyo descubrimiento y hallazgo se han dedicado muchos con esmero, y gastado crecidas cantidades, sin otro fruto que el desengaño. En la provincia de la Guayana, que está al sur de Caracas, se dice así mismo que hay un pueblo, a quien llaman el Dorado, por ser tan rico, que las tejas de las casas son de oro; y al norte del nuevo Méjico, que hay un país denominado la Gran Quivira, reducido a un imperio floridísimo, que se formó de las ruinas del Mejicano, retirándose allí cierto príncipe de la sangre real de Montezuma. Y aunque sobre descubrir esta Gran Quivira, no se han impedido gastos algunos, pero si se han erogado muchos sobre el Dorado, sin que se haya conseguido otro favorable efecto, que el que han tenido las expediciones del Gran Paytití. Y teniendo presentes estos acontecimientos, algunos críticos han colocado las poblaciones de los Españoles, que llaman Césares, entre los países imaginarios, fundando su opinión en antedichos egeplares, y en que no han podido ser hallados.

Curiosamente Uriondo evita hablar de riquezas y acude al testimonio de los indios que «nada han dicho de ponderación que pueda mover la codicia». En cuanto a la variedad de versiones las justifica por la misma naturaleza de los Indios, «que siendo sumamente recelosos, muy tímidos y observantes de sus ritos como leyes inviolables... no es inverosímil persuadirse, que ya que descubren el secreto, para ellos misterioso, y de la [527] mayor gravedad, varíen en una u otra circunstancia»; «que los intérpretes o lenguaraces no hayan entendido bien lo que ellos han querido decir»; o «que los mismos Indios por su rudeza no hayan sabido explicar este punto».

Otros fundamentos, que Uriondo considera los más sólidos, están en la tradición osorniana y en la ciudad de las Infantas, desaparecida «sin que se pudiese saber el fin que tuvo, ni donde estuvo situada, no hay desde luego razón para que, inclinándonos a la opinión de los críticos, creamos que son fingidas e imaginarias tales poblaciones»; también los naufragios de naves españolas y extranjeras en el estrecho de Magallanes, entre los que recuerda la expedición del Obispo de Plasencia. Pero donde muestra mayor interés y erudición es en la presencia europea⁽⁸⁹⁰⁾, sobre todo inglesa:

Prueba de ello es el continuo desvelo con que esta potencia se ha dedicado a indagar la situación de los puertos, costas y ensenadas de nuestra América meridional, y los viages que practicaron al mar Pacífico los piratas Francisco Drake, el año 1579, entrando al puerto de Valparaíso; Tomás Candish, o Cavendish, el de 1587, dejándose ver en la isla de Santa María y Valparaíso; Ricardo Achines en el de 1593; Oliver de Goort el de 1599; Jorge Spilberg en el de 1615, con seis navíos; Jacobo Lemaire, Guillermo Schouten y Guillermo Fiten el de 1616; Henrique Beaut, que el de 1633 con una escuadra considerable salió de Pernabuco, y entró en el mar del sur, por el Estrecho de Lemaire... Enrique Norgan, el de 1669, Carlos Henrique Clarke, el de 1670; y el de 1680, Bartolomé Charps, Juan Guarlen y Eduardo Valmen saquearon los puertos y lugares abiertos de las costas del Perú y Chile. Y en el presente siglo, Tomás Colb, el año de 1708; Juan Chilperon el de 1720; Eduardo Wernon el de 1740; y el de 1741 el vice Almirante inglés, Jorge Anson; y en fin el viage del comandante Byron, hecho al rededor del mundo, y la descripción puntual que de orden del almirantazgo egecutó del Estrecho, mencionando sus bahías, puertos, ríos y ensenadas, el año de 1764.

Entre los testimonios que Uriondo transcribe, uno me atrae particularmente; es el del Prior del convento de San Juan de Dios del presido de Valdivia, que en 1750, en el navío Amable María, a la altura de los 50° de latitud, «descubrió en uno de los cerros de aquel Estrecho, que tenían a la vista, un hombre embozado en una capa azul, que se reconocía serlo por la ropa talar, acompañado de un perro blanco y negro; a quien habiendo llamado a la voz con señas, no respondió palabra».

El convencimiento de Pérez Uriondo, como el de fray Francisco Menéndez⁽⁸⁹¹⁾ diez años después, son excepcionales. Ya nadie cree en los Césares pero sí que la geografía patagónica seguirá atrayendo poderosamente. La literatura no ha hecho más que comenzar y, entre las muchas obras que generó, deseo concluir recordando dos nombres: Roberto Payró⁽⁸⁹²⁾ y [528] Hugo Silva⁽⁸⁹³⁾, representante el uno de las tradiciones rioplatenses y de las chilenas el otro. [529]

△▽

El Inca Garcilaso y las lecciones del naufragio (*Comentarios reales*, libro I, cap. VIII)

Joaquín Roses

Universidad de Córdoba

En los años inmediatamente anteriores a su trato voluntario con la Parca, Séneca escribió sus *Epístolas a Lucilio*. En una de ellas, retomando una máxima de Epicuro, condena a quienes ante la proximidad de la muerte se disponen a iniciar nuevas empresas: «¿Qué cosa hay más vergonzosa que un viejo que comienza a vivir?». Afortunadamente, quien había de morir en 1616 en la misma ciudad que vio nacer a Séneca despreció altivamente esta sentencia. En el siglo XVII, un hombre con más de cincuenta años era ya un viejo. A esa edad publicó el Inca Garcilaso de la Vega su primera obra, la *Traducción de los Diálogos de amor de León Hebreo* (1590). Luego vendría *La Florida* (1605), y con setenta años cumplidos aparece en Lisboa, en los talleres de Pedro Crasbeeck, la *Primera parte de los Comentarios reales* (1609). Con independencia saludable de la veracidad historiográfica fustigada con cierta razón por Menéndez Pelayo la obra más ambiciosa del Inca funciona como un discurso literario (hasta las obras pretendidamente históricas lo son); un texto complejo que ha venido otorgando a los lectores y a los críticos (personajes que a veces coinciden) innumerables sugerencias.

Sin detenernos en su peculiar concepción histórica que, por otra parte, hay que determinar en función de unos contextos coetáneos, y no mediante anacrónicas proyecciones de nuestra *episteme*, los *Comentarios reales* revelan, de entrada, una elegante calidad expresiva; algo que cualquier lector del Inca podía haber percibido ya veinte años antes, en su traducción de León Hebreo, como bien supo destacar Menéndez Pelayo, quien situó el estilo del texto en español por encima del original italiano. Pero, junto a su depurada índole estilística, la obra nos ofrece en coherencia con la fabulación del Renacimiento un despliegue de la ficción deleitosa que la aproxima notablemente a modalidades narrativas frecuentadas por el propio Inca y rastreables en su biblioteca: las llamadas [530] misceláneas. Como la literatura no exige la presencia simultánea de emisor y receptor, como nos permite hablar más allá de las fronteras inapelables, los *Comentarios reales* se leyeran como se leyeran en el siglo XVII son para nosotros una lección perenne sobre las transferencias de los universos culturales a los textos, una clave hermenéutica de primer orden para clarificar los procesos y conflictos históricos.

Desde que se iniciara y consolidara durante todo este siglo que ahora termina el moderno campo crítico sobre el Inca, la bibliografía ha crecido con la desmesura que lo hacían las hortalizas en América, y los *Comentarios reales* se asemejan a ese monstruoso rábano del Valle de Cuzapa de «tan extraña grandeza que a la sombra de sus hojas estaban atados cinco caballos»; un libro tan intrincado como grueso era el rábano, «que apenas lo ceñía un hombre con los brazos», pero igual que la raíz comestible «tan tierno» que «comieron muchos de él»⁽⁸⁹⁴⁾. Como me gustan los rábanos y la literatura, le daré un mordisco al capítulo VIII del libro I de los *Comentarios reales*, y confío en no tomar el rábano por las hojas. Si así fuera, esperaré pacientemente a que alguien, tras leer las páginas que siguen, exclame para sus adentros: «¡Y un rábano!».

En los capítulos inmediatamente anteriores al que nos ocupa, el Inca se ha demorado en el examen de algunos topónimos, lo que revela, junto a las «Advertencias acerca de la lengua general de los indios del Perú» que pone al frente de sus *Comentarios reales*, la obsesión del cuzqueño por la precisión filológica, no tanto por razones lexicográficas, sino por considerar a la palabra instrumento de interpretación de la realidad. El inca como demostró con rigor Alberto Escobar⁽⁸⁹⁵⁾ se constituye en intérprete no de un vocablo a otro, sino de un universo cultural a otro, y considera el lenguaje como la primera vía de acceso al mundo, origen, por tanto, de malentendidos y desencuentros si predomina la imprecisión. Coherente con esos principios, dedica tres capítulos (IV-VI) a la deducción, autoridades y matizaciones sobre el nombre «Perú», el nombre que los españoles han dado a su tierra. En el capítulo VII, el Inca sigue indagando sobre los nombres impuestos (es la expresión que utiliza) a otros lugares geográficos, y a propósito de una isla señala:

La isla Serrana, que está en el viaje de Cartagena a la Habana, se llamó así por un español llamado Pedro Serrano cuyo navío se perdió cerca de ella (y él solo escapó nadando que era grandísimo nadador y llegó a aquella isla, que es despoblada, inhabitable, sin agua ni leña, donde vivió siete años con industria y buena maña que tuvo para tener leña y agua y sacar fuego: es un caso historial de gran admiración, quizá lo diremos en otra parte), de cuyo nombre llamaron la Serrana aquella isla y Serranilla a otra que está cerca de ella, por diferenciar una de otra.

En su análisis de los relatos interpolados en los *Comentarios reales*, Pupo-Walker rastreó las diversas denominaciones empleadas por el autor para referirse a las distintas formas de la narrativa breve. El Inca distingue entre «fábulas» (en recuerdo de las del [531] mundo clásico), «antigüedades» o «fábulas historiales» (relativas al pasado incaico) y «cuentos» o «casos historiales» (referentes a episodios de la Conquista)⁽⁸⁹⁶⁾. En el párrafo anterior, estamos ante la última de las modalidades: Garcilaso anuncia el relato de un suceso pretendidamente histórico que en principio denomina «caso historial».

No tardará mucho en cumplir su promesa. El capítulo VIII del libro I de los *Comentarios reales* se titula «La descripción del Perú». Se divide en dos partes nítidamente diferenciadas: en los párrafos iniciales encontramos la descripción geográfica del Perú, mediante la exposición más o menos neutra de sus dimensiones, accidentes y límites en los cuatro puntos cardinales; pero la mayor parte del capítulo está reservada al relato sobre el naufragio de Pedro Serrano; es el fragmento que nos interesa y que resumiré brevemente.

Pedro Serrano, tras naufragar, llega a una minúscula isla desierta. En un primer momento, no encuentra nada en ella que le asegure la supervivencia; pero, al día siguiente, paseando por la isla, halla algo de marisco crudo que le sirve de alimento; luego, con un cuchillo que él siempre llevaba en la cintura, arremete contra varias tortugas, se bebe su sangre, y seca su carne al sol para comerla. En los caparazones vacíos recoge agua de lluvia para poder beber. Una vez cubiertas sus necesidades primarias, aplica su ingenio a sacar fuego frotando unas piedras con su cuchillo; cuando lo consigue, tiene que mantenerlo vivo con hilachas de su camisa, hierba, madera de navíos naufragados, y otros restos marinos, y con las conchas de las tortugas termina construyendo una choza que también defiende el fuego de las llovedizas. A los dos meses, queda completamente desnudo, y no encuentra modo de protegerse del sol. Así transcurren tres años, durante los cuales ve pasar algunos barcos que, pese a sus señales de humo, no lo recogen. El personaje está ya completamente transformado: por un proceso de adaptación al clima, el vello del cuerpo le ha crecido extraordinariamente y la barba y el cabello le pasan de la cintura.

Al cabo de esos tres años, otro naufragio aparece en la isla. Cuando ambos se ven quedan espantados: Serrano porque cree que ha visto al diablo en figura humana, el otro porque cree que lo ha visto en su verdadera apariencia.

Los dos huyen en direcciones opuestas, hasta que mediante la palabra se reconocen como cristianos, se abrazan, lloran y se cuentan su pasado. Comienza la vida en comunidad, para lo cual se reparten las tareas, pero pronto terminan riñendo. Poco después, conscientes de su estupidez, se reconcilian, y así viven durante otros cuatro años.

Tras este tiempo, un navío que pasaba cerca de allí los rescata. El narrador concluye su relato informándonos de la suerte que corre cada uno de los personajes. El naufrago innominado muere en el mar mientras regresa a España. Pedro Serrano, tras desembarcar en la península, visita al Emperador en Alemania, quien le hace la merced de cuatro mil pesos de renta. Pero, antes de llegar al Perú para disfrutar de la recompensa por sus fatigas, muere en Panamá.

En este «caso historial» se relata un supuesto episodio de la conquista que, hasta donde he podido comprobar, ningún otro cronista ha recopilado. El Inca, tras haberlo denominado «caso historial» en el capítulo anterior, se refiere a él como «suceso» y al [532] final del mismo como «cuento». El relato está gobernado por una voluntad expresiva inequívoca y un afán irrefrenable de fabulación. Para Pupo-Walker, se trata de «una narración compleja de obvia estirpe literaria y que el Inca elaboró con notable esmero»⁽⁸⁹⁷⁾. Esa complejidad y ese esmero constructivo y expresivo serán los componentes que reclamen especialmente nuestra atención. Lo de la estirpe literaria es más confuso. Aunque Pupo-Walker afirma más adelante que este relato emana de «convencionalismos literarios bien conocidos» y dedica dos páginas a su análisis, en ningún momento aclara en qué familia literaria pueden rastrearse las fuentes del episodio. Se limita, por un lado, a señalar concomitancias muy generales con la *novella* de aventuras, como el hecho de que el personaje sufra infortunios y tropiezos; y, por otro, consigna tan sólo que la alusión final de Garcilaso a un informante, quien ha oído la historia de los propios labios de Pedro Serrano, es un recurso similar a los empleados por los novelistas italianos del XVI, cuando al principio de sus relatos afirmaban: «Non sono favole ma vere istorie»⁽⁸⁹⁸⁾. Como comprenderán, el recurso es tan antiguo como el mundo. La tradición literaria de la que procede el esquema esencial del relato sigue, por tanto, sin conocerse, porque es muy posible que la fábula derive realmente de un incidente histórico⁽⁸⁹⁹⁾.

La secuencia narrativa expuesta linealmente, sin modificaciones temporales obedece a un esquema básico: un naufrago sobrevive en una isla desierta gracias a su habilidad; pasado un tiempo, un nuevo naufrago se encuentra con el primero y ambos viven juntos hasta que son rescatados. En la literatura universal, la manifestación literaria por antonomasia de esta secuencia narrativa es una novela del siglo XVIII, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. El primero en apuntar esa obvia similitud fue Aurelio Miró Quesada en su clásico estudio del año 1948⁽⁹⁰⁰⁾. José Juan Arrom aporta más

tarde algunos datos que avalan la posible influencia de este capítulo de los *Comentarios reales* en la novela: Defoe no sólo había estado en España, sino que la obra del Inca fue tempranamente traducida al inglés, concretamente en 1625. Además, la isla de Robinson Crusoe se sitúa en el Atlántico, como la Serrana⁽⁹⁰¹⁾. En cualquier caso, las estructuras y resultados ideológicos de ambos textos son, como veremos, radicalmente distintos: *Robinson Crusoe* representa el triunfo de un ideal utilitarista en condiciones extremas, lo que conlleva que el deseo de dominación y orden aplicado a lo inhóspito se proyecte también al acompañante del héroe, Friday. De ese modo, la jerarquización social propugnada por la ideología de la época [533] queda garantizada. El planteamiento del Inca es opuesto, pues ambos personajes son presentados en pie de igualdad. Volveremos sobre este asunto.

Ahora nos interesa más rastrear las posibles fuentes literarias utilizadas por el Inca. En la literatura medieval española, el origen del cuento puede fecharse en el siglo XII, en que aparece la *Disciplina clericalis*, primera adaptación, en este caso al latín, de la materia cuentística oriental. En el siglo XIII, se traducen ya al castellano los cuentos árabes más difundidos, y se recopilan en colecciones como el *Calila e Dimna* y el *Sendebär*. El *Libro del Conde Lucanor*, junto a los diversos *exemplarios* castellanos del XIV y del XV clausuran el *corpus* del relato breve en la Edad Media. En ninguno de los textos mencionados he podido encontrar un claro precedente de la historia de Pedro Serrano. Me he detenido, incluso, en el examen de algunos cuentos originales árabes que pudieron ser conocidos en la península, pero ninguno de ellos ofrece similitudes notables con el relato del Inca.

Los únicos textos medievales que presentan cierta afinidad con el «caso historial» del Inca son dos: la *Risāla* de Ibn Tufayl, obra arábigo-andaluza del siglo XII, más conocida por el nombre con el que pasó a Occidente desde su primera traducción del árabe al latín, *El filósofo autodidacto*; y un fragmento del *Poema de Santa María Egipcíaca*⁽⁹⁰²⁾. En ambas obras, un personaje alejado del mundo durante mucho tiempo, al encontrarse con otro ser, huye pensando que es el diablo, y ambos tienen que recurrir al rezo de oraciones para reconocerse⁽⁹⁰³⁾.

El filósofo autodidacto es la historia de un personaje que vive desde niño en una isla desierta; sobrevive gracias a su habilidad y mediante la experimentación y la inteligencia va descubriendo el mundo, hasta que termina creando su propio sistema filosófico y religioso. Ya desde el siglo XVII, se apuntaron las similitudes entre este texto y los primeros capítulos de *El Criticón* de Gracián. Como en el caso del Inca, el principal escollo era cronológico: la primera traducción del libro de Ibn Tufayl al latín fue realizada en 1671⁽⁹⁰⁴⁾, veinte años después de que apareciera la primera parte de *El Criticón*. El enigma fue resuelto por Emilio García Gómez, quien en un

magistral ensayo demostró que las coincidencias entre ambos textos procedían de una fuente común: un olvidado cuento popular titulado *Cuento del ídolo y del rey y su hija*, que había sido recogido en un manuscrito morisco del siglo XVI depositado en la Biblioteca del Escorial⁽⁹⁰⁵⁾. [534]

¿Pudo ese cuento influir en el cap. VIII del libro I de los *Comentarios Reales*? Pese a que en estos casos nada puede afirmarse rotundamente, existe esa posibilidad. La transmisión mediante lectura directa parece muy improbable: no tenemos constancia de que el Inca supiera árabe, y aunque pudiera haberse asesorado del influyente y erudito círculo de amigos jesuitas en Córdoba, el acceso al manuscrito o a una copia del mismo estaría muy restringido. La vía de transmisión debió de ser oral. Si Gracián pudo llegar a tener conocimiento del cuento árabe a través de su continuo trato con los moriscos aragoneses, ¿pudo el Inca, que participó mucho antes en las luchas contra los moriscos en las Alpujarras, oír el relato en alguna de esas campañas? Como afirmaba García Gómez, la fecha del manuscrito no es, ni mucho menos la de composición del cuento, el cual:

se trata, sin duda, de uno de los innúmeros relatos antiquísimos que por el hilo conductor del Islam, y acomodados y transformados al gusto árabe, llegaron a España desde el remoto Oriente.⁽⁹⁰⁶⁾

Nada nos impide pensar que el cuento se difundiera oralmente también en el siglo XVI. De ese modo pudo (es sólo una posibilidad) llegar a oídos de Garcilaso, como llegaría más tarde a oídos de Gracián.

Otra posible vía de transmisión de la fábula sería la *novella* italiana o los repertorios folklóricos españoles del XVI. Como demostró José Durand, el Inca era lector de los autores italianos, en su biblioteca existían numerosos libros italianos, algunos de ellos sin identificar, y colecciones de relatos breves como la *Primera parte de las Cien novelas* de Giambattista Giraldi. Entre las misceláneas, Garcilaso poseía el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada y la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía; y no es extraño que hubiera manejado tanto *El patrañuelo*, de Juan de Timoneda, como la *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz. En ninguno de estos textos he podido hallar precedentes claros de este episodio. Ante la débil e indemostrable hipótesis de que el relato de Pedro Serrano proceda de una fuente oral morisca, y a falta de pruebas más concluyentes, debemos sopesar la posibilidad de que el relato de Pedro Serrano tenga realmente un origen histórico y fuera oído por Garcilaso de la boca de su pariente Garci Sánchez de Figueroa, quien a su vez se lo había oído al mismísimo Pedro Serrano. Pero no nos engañemos. Fuera cual fuera el punto de partida, el cuentecillo posee, como afirmó José Juan Arrom, una «deliberada intención estética» y un «hondo sentido filosófico»⁽⁹⁰⁷⁾. Al análisis de esas implicaciones pretendo dedicar las páginas finales.

El capítulo VIII del libro I de los *Comentarios reales* se sostiene por sí mismo como pieza de incomparable calidad expresiva y narrativa. Entre los configurantes externos destaca a simple oído el ritmo de la prosa, una de las más sobresalientes cualidades de la escritura del Inca que traduce a la perfección los equilibrios, paralelismos e intensificaciones de la mejor prosa renacentista. La organización morfosintáctica no sólo [535] es armónica, sino que sirve a los propósitos de la narración: la adjetivación es precisa, y limitada a los estudiados remansos descriptivos para no entorpecer el desarrollo medular de la acción. El diseño temporal se apunala, como es obvio, en el empleo del pretérito perfecto simple, lo que no impide la utilización dosificada del imperfecto una vez que el lector es instalado en el presente de la fábula; huyendo de la confusión cronológica, el Inca demuestra en este fragmento un uso metódico de los conectores temporales, que marcan con claridad las transiciones de un motivo a otro, ya que son empleados en proyección casi geométrica en consonancia con la evolución del relato desde la escena al sumario: «primera noche», «amaneció», «los primeros días», «dos meses», «tres años», «cuatro años». En la distribución léxica, se subraya el dominio de campos semánticos concretos, que se despliegan en una variedad controlada. A este respecto, y enlazando ya con el examen de las estructuras retóricas, conviene acentuar el valor cohesivo de ciertos términos, los cuales dotan al pasaje de unidad conceptual: es el caso de la pareja de antónimos «consuelo/desconsuelo», que más allá de la función caracterizadora de los personajes mediante sus sentimientos, unifica párrafos distantes a través de repeticiones estratégicas: «donde se halló desconsoladísimo», «quedaba tan desconsolado», «quedó algún tanto consolado», «quedaban tan desconsolados». Dichas reiteraciones predominan en todo el capítulo, y amplían su campo de influencia desde la palabra a estructuras sintagmáticas más complejas: «como él decía», «casi lo mismo dice» (en un cotejo magistral por su toque humorístico entre la fuente de información oral y la corroboración científica); repetición del adjetivo «pequeñas»; «se halló», «no halló»; «muerte», «muerto»; repetición de «desventura». Este recurso, que pretende trasladar al nivel expresivo las dualidades semánticas del relato, adquiere categoría arquitectónica en la reiteración de dos secuencias en las que se repiten ordenadamente los mismos motivos mediante idénticos procedimientos sintácticos. Como clausura a las cuitas en solitario de Pedro Serrano, el Inca nos dice:

Con este trabajo y cuidado vivió tres años, y en este tiempo vio pasar algunos navíos; mas aunque él hacía su ahumada, que en la mar es señal de gente perdida, no echaban de ver en ella, o por el temor de los bajíos no osaban llegar donde él estaba y se pasaban de largo. De lo cual Pedro Serrano quedaba tan desconsolado, que tomara por partido el morir y acabar ya.

Esta secuencia ordenada (tiempo transcurrido, navíos, ahumadas, fracaso, desconsuelo y deseo de muerte), se reitera punto por punto en el siguiente fragmento:

y en ella vivieron otros cuatro años. En este tiempo vieron pasar algunos navíos, y hacían sus ahumadas; mas no les aprovechaba, de que ellos quedaban tan desconsolados, que no les faltaba sino morir.

Con dicha duplicación, no sólo se persigue una cohesión estructural del cuento, sino que en pie de igualdad y equilibrio se aplica al bloque textual que recoge la experiencia en comunidad de los dos naufragos el mismo tratamiento expresivo que definía la experiencia en solitario de Pedro Serrano. Esa correspondencia armónica tan del gusto neoplatónico en que había crecido el pensamiento del Inca aparece ratificado inmediatamente [536] después de los dos pasajes citados con otro paralelismo sintáctico al principio de sendos párrafos posteriores: «Al cabo de los tres años», «Al cabo de este largo tiempo».

Las consideraciones anteriores evidencian el funcionamiento inseparable de recursos expresivos y estrategias constructivas. En el ámbito de éstas últimas, sería preciso determinar el porqué de la inclusión de este relato y sus posibles funciones. Parece indudable que su primera utilidad es de tipo técnico, por cuanto como podemos comprobar en otras páginas de los *Comentarios reales* sirve de enlace entre varios capítulos de esta obra voluminosa y de compleja lectura. Si atendemos a la declaración del propio autor, el episodio cumple una función de relleno «para que este capítulo no sea tan corto». Pero hay que leer con ojos de Argos esta justificación, pues quien haya frecuentado los *Comentarios reales* podrá confirmar que otros muchos capítulos son incluso más breves que la descripción del Perú que antecede al naufragio de Pedro Serrano⁽⁹⁰⁸⁾. Por otra parte, El Inca, conocedor de todos los trucos narrativos de estirpe clásica ya estaban en Herodoto que la literatura italiana supo actualizar en el siglo XVI, es plenamente consciente de la necesidad de acudir a este tipo de recursos para diversificar los valores tonales de su texto: una obra excesivamente densa y prolija en la que sería plomizo mantener siempre una misma entonación. En cualquier caso, estas explicaciones técnicas no satisfacen el examen de las últimas causas: habrá que indagar en otros niveles para encontrar respuestas más rentables. Porque a lo largo de toda su obra, los silencios de Garcilaso pueden ser descifrados a través de estrategias irónicas muy precisas de las que el propio autor hace llamada gala: no sería el primer caso de los *Comentarios reales* en que se enuncia *sotto voce* una crítica a los procedimientos de conquista y organización en el Perú, una denuncia plenamente instalada ya en la edad barroca, matizada por tanto a estas alturas del proceso histórico por el desengaño y el pesimismo más acusados.

Tanto los recursos narrativos como las intenciones ideológicas se manifiestan también en el *status* del narrador. Pese a la transmisión oral del episodio histórico, nos hallamos ante un narrador omnisciente. Pero sería empobrecedor no ver más allá de esa categoría. Teóricamente, la voz en

tercera persona exigiría un distanciamiento de los hechos relatados; nada de eso ocurre en este relato, por cuanto la participación del narrador es interesada, calificativa y hasta interpretativa, algo que puede observarse desde las primeras líneas, pero que adquiere sublimidad en la exposición explícita de diversos comentarios sobre la actitud de los personajes. De otro modo no puede entenderse el arranque de la aventura:

A Pedro Serrano le cupo en suerte perderse en ellos, y llegar nadando a la isla donde se halló desconsoladísimo, porque no halló en ella agua ni leña, ni aun yerba que poder pacer, ni otra cosa alguna con que entretener la vida, mientras pasase algún navío que de allí lo sacase, para que no pereciese de hambre y de sed, que le parecía muerte más cruel que haber muerto ahogado, porque es más breve. [537]

Los comentarios del narrador aparecen menos encubiertos en otros pasajes, como cuando califica el desconsuelo de Pedro Serrano: «tan afligido como se puede imaginar que estaría un hombre puesto en tal extremo», o cuando se siente en la necesidad de explicar empíricamente las lluvias en la isla: «porque toda aquella región, como es notorio, es muy lluviosa». Del mismo modo, se ve en la obligación de justificar la habilidad y el ingenio del náufrago con la siguiente afirmación: «Con esta imaginación, como hombre que había andado por la mar, que cierto los tales en cualquiera trabajo hacen mucha ventaja a los demás, dio en buscar un par de guijarros que le sirviesen de pedernal, porque del cuchillo pensaba hacer eslabón». En ocasiones, esos comentarios inciden en la descripción minuciosa de algunos de los objetos empleados por Pedro Serrano: «hizo hilas de un pedazo de la camisa muy desmenuzadas que parecían algodón carmenado, que le sirvieron de yesca».

Pero, sin duda, es en la caracterización de los personajes donde el Inca revela toda su maestría. A los lectores de *La Florida* no les resultará nueva la preocupación de Garcilaso por la construcción del personaje. Pedro Serrano se configura ya desde el capítulo VII en que se anuncia el relato como un individuo de recursos («gran nadador») que justificarán su supervivencia. Para empezar por el principio, su nombre es el primer indicio de su personalidad y no lo perdamos de vista una de las claves hermenéuticas de este cuento. Yo no sé si el tal Pedro Serrano fue realmente un personaje histórico, pero su nombre posee resonancias simbólicas inequívocas: la piedra y la montaña o la piedra en la montaña. Su transformación física, su proceso de adaptación, nos recuerda parcialmente la sobrecogedora metamorfosis de Álvaro Núñez, tal y como él mismo lo relata en sus *Naufragios*. Pero este personaje halla su contrapunto necesario en otro náufrago; por esa vía, el Inca que ha reiterado su gusto renacentista por la dualidad en el nivel expresivo del relato eleva esa categoría a principio constructivo e ideológico, en consonancia con sus dos linajes, en coherencia con sus dos tradiciones. Otros capítulos de los *Comentarios reales* ratifican este modo de proceder; recordemos a este propósito otro de los cuentecillos más sabrosos: el relato de los melones que aparece en el libro IX. En el caso del naufragio de Pedro Serrano, la dualidad

no es ni un capricho constructivo ni una marca cultural, sino un instrumento absolutamente cardinal para el desarrollo de su programa ideológico.

En el relato de Pedro Serrano, la organización de los contenidos obedece a una secuencia lineal de motivos que, debido a su encadenamiento lógico, pasan a la tradición literaria del náufrago. El Inca estructura ordenadamente la tristeza del náufrago, la búsqueda de alimento y de agua, la obtención del fuego y la construcción de la choza. Con la desnudez del personaje penetramos en otro ámbito semántico, el de la transformación progresiva de su aspecto físico, motivo que Garcilaso va a saber rentabilizar ideológicamente⁽⁹⁰⁹⁾. Del mismo modo, es fundamental para los propósitos didácticos y críticos del [538] cuzqueño la aparición del segundo individuo, lo que le permite exponer tácitamente sus reflexiones acerca del encuentro con el otro y la vida en comunidad. En ese proceso, como en toda la obra del Inca y en su concepción de la historia y de la Conquista, la palabra adquiere un protagonismo decisivo. El desenlace, inesperado y sorprendente, debe ser interpretado a la luz de las restricciones de sentido anteriormente expuestas, sólo comprensibles desde los presupuestos irónicos que rigen la construcción del episodio.

Fuera cual fuera el punto de partida, el Inca ha sabido actualizar a unas condiciones históricas concretas un tema de raigambre universal, y armado de ironía ha sugerido cotejos con situaciones históricas inmediatas. El naufragio, como situación límite en que se ponen a prueba las facultades del individuo, es formalizado dualmente en este relato para mostrar el ejercicio del descubrimiento del otro y de la convivencia en una comunidad de intereses. Los ingeniosos recursos de Pedro Serrano para la supervivencia, que revelan un estado de individualismo económico, nos remiten con insistencia sibilina a la organización económica de subsistencia característica de la cultura inca. Asistimos, desde que Pedro Serrano pone el pie en la isla, a un planteamiento ecológico de la historia, que termina transformándose en una reflexión sobre las miserias y grandezas de la naturaleza humana en colectividad.

El espacio textual en que se inscribe el relato ratifica nuestra lectura. En la primera parte del capítulo se ha descrito el territorio peruano con especial hincapié en sus dimensiones. Frente al Perú, la isla Serrana sólo tiene «dos leguas en contorno». En ese microcosmos o microutopía, inhóspito por naturaleza, hay lugar para todo, desde la vida en soledad hasta la convivencia; también es zona de conflictos. La comprensión de sus minúsculas dimensiones y el establecimiento en ellas de una convivencia limitada a dos seres humanos no deja, en ningún momento, de resultar difícil y complicada. Ese pequeño lugar desierto nos obliga a reflexionar sobre las relaciones humanas en ámbitos más extensos y poblados, como el Perú, donde la búsqueda de una relación armónica (otra vez León Hebreo) no se da ya entre dos personalidades distintas, sino entre dos culturas. Nada puede improvisarse

entre unos límites tan extensos cuando en una isla que es un punto en el mapa hay que medir las palabras y los actos.

La lección es pesimista, y de ello nos habla el desenlace, pues en diverso grado ninguno de los dos personajes, tras el esfuerzo sostenido de una convivencia de cuatro años, puede seguir existiendo fuera de la isla. Igual que el Perú, como nos recuerda Garcilaso en el capítulo IV de este mismo libro I, Pedro Serrano ha dado nombre a una nueva realidad que antes de que él llegara no lo tenía, y ahí radica la intensidad del premio: en esa isla ha obtenido su verdadera recompensa: muere sin disfrutar de la merced que le hace el Emperador porque el lugar de la riqueza se hallaba en el diminuto paraíso de su corazón, allá donde los incas guardaban la memoria, por eso, tal vez, llegó a pensar en algún momento de su estancia solitaria que si pudiese sacar fuego «no le faltaría nada». [539]

△▽

Neruda: de la Isla Eros a la Isla Mito. Pasando por la Isla de la Memoria

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Uno: La Isla Eros

Toda la noche he dormido contigo
junto al mar, en la isla.
Salvaje y dulce eras entre el placer y el sueño,
entre el fuego y el agua...

Los versos que abren el poema «La noche en la isla» de *Los versos del capitán*⁽⁹¹⁰⁾ se corresponden en 1952 con un tiempo de expresión amorosa en el que Pablo Neruda vuelve a andar los caminos abiertos en 1924 con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Han pasado veintiocho años y un recorrido complejo de escritura fundamental y fundacional para la poética del autor, sucesivamente marcada por la prehistoria modernista de *Crepusculario*, por la fijación del núcleo amoroso posromántico en

los *Veinte poemas*, por el momento crucial del tiempo y el espacio inaprensible que provoca todos los derrumbes en la naturaleza hasta la angustia del sujeto poético en las *Residencias*, por la determinación de un encuentro histórico salvífico y abierto al futuro en la España de la guerra civil, la de *Tercera residencia*, o en la profecía americana establecida [540] en 1950 en el *Canto general*⁽⁹¹¹⁾. Neruda tiene 48 años cuando en las prensas de Paolo Ricci aparecen en Nápoles *Los versos del capitán*. El libro se publica anónimo y en una bellísima edición que no tuvo más de cincuenta ejemplares. Las razones de aquella anonimia han sido interpretadas a través de dos niveles personales: uno, correspondiente a la biografía privada, habla de lo mal que le habría sabido a la excompañera del poeta, Delia del Carril, sus andanzas amorosas con Matilde Urrutia en la Isla de Capri; otro, correspondiente a la biografía pública, tiene que ver con una restricción que el senador comunista Neruda se habría impuesto, exiliado de su país por persecución de González Videla, después de publicar en México su *Canto general* con llamadas a la construcción de la historia, para no incurrir en la frivolidad imperdonable de un nuevo libro de amor, cargado de un apasionado erotismo, de recorridos corporales, en una isla que es viento, es risa y es cuerpo.

La explicación última de la anonimia nos da lo mismo: el prólogo de 1952 era una carta firmada por Rosario, la destinataria de aquellos versos, en las que decía haber transcrito los originales de quien fuera su gran amor, un capitán de la guerra de España al que había encontrado tras la derrota, en la frontera franco-española:

Él venía de la guerra de España. No venía vencido. Era del partido de Pasionaria, estaba lleno de ilusiones y de esperanzas...

Las claves de aquel episodio de amor son narradas como proyección de la historia vivida, como afirmación de un tiempo pasado que transformó sus vidas, mientras la historia reciente confluye de manera rotunda en el héroe épico y lírico que ha llenado de amor a la protagonista y autora del prólogo:

Me hizo sentir que todo cambiaba en mi vida [...] No sabía de sentimientos pequeños, ni tampoco los aceptaba. Me dio su amor con toda la pasión que él era capaz de sentir y yo lo amé como nunca me creí capaz de amar. Todo se transformó en mi vida. Entré a un mundo que antes nunca soñé que existía. Primero tuve miedo, hubo momentos de duda, pero el amor no me dejó vacilar mucho tiempo. Este amor me traía todo. La ternura dulce y sencilla cuando buscaba una flor, un juguete, una piedra de río y me la entregaba con sus ojos húmedos de una ternura infinita.

Sólo en 1963, once años después de su aparición, el anónimo autor rescatará el libro y aparecerá en sucesivas ediciones ya con el nombre del

poeta chileno, aunque prácticamente desde 1952 todos los interesados en el escritor sabían que era suyo.

Los versos del capitán son en cualquier caso una primera restricción hacia un ámbito privado al que Neruda volverá otras veces. El amor se resuelve como salvación y algunas claves del libro recogen explícitamente esto: el poeta que se ahogaba en su tentativa [541] imposible de hombre infinito, aquel al que acosaba una naturaleza destruida y destructora que confluía en una angustia de tiempo y espacio imposible de abarcar, en la «tentativa de hombre infinito y su fracaso» que Alain Sicard⁽⁹¹²⁾ consideró síntesis de la primera poética, observa ahora que la amada es precisa y efectivamente «La infinita», como dice el título de uno de los poemas, cuerpo inabarcable pero posible:

En ese territorio
de tus pies a tu frente,
andando, andando, andando,
me pasaré la vida.

«En ti la tierra», el poema que abre el libro, es parte de esa infinitud descubierta, entre sensaciones, recorridos corporales, naturalezas que se van acumulando a una descripción del cuerpo de la amada, recuerdos literarios como la inevitable presencia, ya duradera, de San Juan de la Cruz y su *Cántico espiritual*:

Arañaré la tierra para hacerte una cueva
y allí tu capitán
te esperará con flores en el lecho.

dice Neruda en «la carta en el camino», como recuerdo explícito de San Juan. Pero lo más importante me parece ahora, por lo que estamos tratando aquí, el entorno insular que descubre este libro de amor. La imagen insular y marina que lo recorre. Una vez es «El viento en la isla»:

El viento es un caballo:
óyelo como corre
por el mar, por el cielo.

para llegar Neruda a refugiarse del viento, que quiere llevarlo lejos, en todos los espacios de protección que le ofrece la amada: los brazos inevitables, la boca, hasta los ojos omnipresentes:

Deja que el viento corra
coronado de espuma,

que me llame y me busque
galopando en la sombra,
mientras yo, sumergido
bajo tus grandes ojos,
por esta noche sola
descansaré, amor mío. [542]

«Epitalamio», casi al final del libro, redescubre un espacio de memoria reciente y compartida:

Recuerdas cuando
En invierno llegamos a la isla?
El mar hacia nosotros levantaba
una copa de frío.

El encuentro amoroso ha transformado al poeta, y a la mujer que ahora recupera sus identidades terrestres y marinas: la mujer es agua de las olas, agua marina, algas, luna nueva, germinaciones que trae el agua a la tierra seca. Todo ello como inversión rotunda del mar que era tiempo destructor en las *Residencias*, y allí concretamente en poemas como «El sur del océano». Ahora el sujeto poético se desacraliza, pierde la solemnidad del autor épico que había modulado el *Canto general*, para convertirse sucesivamente en un tigre, un cóndor o un insecto, que recorre el cuerpo de la amada, o para crear un autorretrato imprevisible para quien desde hacía años estaba jugando al retrato poético y profético de la solemnidad épica reciente o de la solemnidad metafísica del tiempo anterior residencial. Neruda, en la isla, se diseña de nuevo como el adolescente enamorado, «este torpe muchacho que te quiere», en versos que recuerdan la ingenuidad posromántica, tierna y al tiempo grandiosa de los *Veinte poemas*:

Ríete de la noche
del día, de la luna,
ríete de las calles
torcidas de la isla,
ríete de este torpe
muchacho que te quiere
[...]
Niégame el pan, el aire,
la luz, la primavera,
pero tu risa nunca
porque me moriría.

Inevitablemente, el mar y la isla, los escenarios habituales de un tiempo lejano de poesía amorosa, han hecho surgir con fuerza al poeta ingenuo que nos quiere contar otra vez, estremecidamente, sólo que está enamorado. En la isla.

Dos: La Isla Mito

Todas las islas del mar las hizo el viento.
Pero aquí, el coronado, el viento vivo, el primero,
fundó su casa, cerró las alas, vivió...

La isla como mito es el segundo recorrido que les propongo. Es fácil encontrarnos con él. En 1973, recién muerto el poeta, aparecieron ocho libros póstumos en la editorial [543] Losada. Entre ellos *La rosa separada*, dedicado a un viaje a la isla de Pascua, la Rapa Nui milenaria, con sus cien estatuas, cien enigmas de piedra. Un Neruda tardío, viajero, iniciador de una nueva vida según nos dice, se refugia en una naturaleza insular, en unas esculturas míticas y primitivas, y en grupos de acompañantes que hacen alternarse una nueva óptica que recorre el poemario: los epígrafes «La isla» se intercalan con los epígrafes «Los hombres» hasta veinticuatro presencias. Un escenario y un teatrillo humano reconstruyen la sensación de espacio mítico y vivencial. En la fusión de los dos emerge la isla como poderosa presencia, como pretexto para una nueva presencia. Cualquier lector de *La rosa separada* hará bien en leer al tiempo cualquier encuentro mítico anterior. Por ejemplo «Alturas de Macchu Picchu». Hay una sensación similar de descubrimiento originario, aunque no hay lugar aquí para el espacio épico que nutrió el encuentro con Macchu Picchu. Porque el encuentro es ahora vivencial. Aunque el poeta anuncia al comienzo, con su solemnidad habitual, que

...rodeado de presencias grises,
de blancura espacial, de movimiento
azul, agua marina, nubes, piedra,
recomienzo las vidas de mi vida.

El Neruda de tantos renacimientos, de tantas invitaciones a renaceres colectivos, emerge de nuevo en la contemplación de las estatuas de Rapa Nui, quizá sin la solemnidad metafórica de otras veces, pues éstas, las estatuas, son reducidas también a «cien narices de piedra». Luego están los turistas que le acompañan, «...pesados peregrinos / que en inglés amamantan y levantan las ruinas: / egregios comensales del turismo [...] / [...] sin más descubrimiento que la cuenta del bar».

Parcialmente, la actitud del enunciador poético recuerda la mirada de Martín Adán en su ascenso a Macchu Picchu narrado en su libro *La mano desasida*. Allí donde el poeta peruano quiso notar en un paraje mítico, más que una llamada de la historia, el sonido de las cámaras kodak de los turistas que le acompañaban. Pero Neruda en cualquier caso es incorregible, y aunque parece que va a deambular por la isla sin la trascendencia que confirió en el pasado a otros encuentros míticos, de nuevo va a interpretarnos el silencio (como hiciera ante Macchu Picchu por ejemplo):

Yo soy el peregrino
de Isla de Pascua, el caballero
extraño, vengo a golpear las puertas del silencio...

Para ello le pedirá perdón a la isla avasallada por «la profesora de Colombia, el rotario de Filadelfia, el comerciante de Paysandú», que juntaron plata para llegar hasta aquí, y por ello, precisamente, ante el silencio de la isla, ante el cráter de Ramu Raraku, ante el légamo inevitable de nuevo, se convierte en «aprendiz de volcanes», distanciándose de los que le acompañan conforme va escribiendo las páginas del libro. Emerge otra vez un Neruda mítico, aunque el mito no genere una épica histórica, aunque lo que esté narrando todo el libro es la distancia personal con los hombres epigrafeados, y la asunción vivencial de la isla, «rosa del océano», «ombligo de oro», «última pureza», «indiferencia [544] inmóvil en el centro del mar». A veces el sujeto poético inicia su tentativa tenaz «de cavar con mis propias manos sangrientas el destino», pero la retórica habitual no pasa de pocos versos.

El Neruda final que los escribe es el que está agotando el propio ciclo poético y vivencial. La isla, que es naturaleza y mito, se contrapone a la actitud turística de los que la recorren con él. Mientras tanto, textualmente, él queda aislado de éstos, se distancia, se intenta trascendentalizar para convertirse en interpretador del mito. Pero quizá no tenga fuerzas para convertir el mito en historia. Y desde luego no intenta convertirlo en un recurso épico otra vez. Afortunadamente, porque se hubiera reiterado del todo, porque sólo tiene fuerzas para contar que ha vuelto a Rapa Nui, que está rodeado de gente extraña, y que añorarán todos, cuando partan, aquella pureza. La de la isla.

Tres: La (falsa) isla de la memoria

La isla sostiene en su centro el alma como una moneda
que el tiempo y el viento limpiaron dejándola pura
como almendra intacta y agreste cortada en la piel del zafiro

y allí nuestro amor fue la torre invisible que tiembla en el humo...

Un texto importante aparece necesariamente en medio de los dos que he señalado. Se trata de *Memorial de isla negra*. La obra se publica en 1964. No hace falta que explique que el memorial no procede ni de una isla ni mucho menos de una isla negra. Una zona costera, y turística ahora, que intenta hacer su oferta basándose en Neruda y en la casa y la memoria del poeta son la última actualidad que conozco de la falsa isla de la memoria.

El memorial: Neruda ha cumplido sesenta años cuando lo publica. Es una forma de regalarse en su aniversario: reconstruir el pasado y la juventud ya distante a base de amores, historia, Rangoom, España, Chile, amigos, recuerdos precisos, en una poesía impetuosa, coloquializada, llena de referencias explícitas y de guiños hacia la obra anterior. Cualquier taxónomo de intertextualidades nerudianas hará bien en no perder de vista el *Memorial de Isla negra* cuando quiera repasar los momentos precedentes. Comprobará así que el hábitat memorial nerudiano es un recuento pormenorizado de los motivos centrales de la poética anterior, como autobiografismo aquí, como memoria personal, como contraseña que en prosa sustentó la escritura de *Confieso que he vivido*. Si en la obra identificamos más a las mujeres y la experiencia de los *Veinte poemas*, llamadas ahora Terusa y Rosaura, a Josie Bliss, la birmana con la que convivió en Rangoom, a Delia del Carril, en la experiencia española, es porque identificamos múltiples situaciones, naturalezas, historias, tiempos, que estos nombres contribuyen a densificar. Núcleos históricos de su poética se construyen alrededor de series llamadas «Amores» que identifican otro clima emocional que el de la historia.

La memoria de Neruda es aquí una construcción que se basa en todos los casos en centros de amor, en experiencias que acompañaron, por ejemplo, a la historia. Recuerdo, por ejemplo, la evocación de Delia del Carril en la guerra civil española, llamada una paloma en el viento iracundo, simbolizado por la entrada de Franco «en su carro de esqueletos». [545]

La falsa isla de la memoria nos conduce por eso al final a una isla real. La última serie enunciada de «Amores» nos lleva al nombre de Matilde, y a *Los versos del capitán*, en un poema que se titula así, o a «Los amantes de Capri», o a la «Descripción de Capri», o finalmente al regreso a Chile de los dos. La falsa isla de la memoria ha reconstruido otra vez un espacio vivencial que es un espacio de amor. Creo que es el del mejor Neruda. Quizá porque en ese espacio confluyen casi siempre todos los demás: naturalezas, historias, metafísicas y aniquilaciones del tiempo obtienen una última medida por el amor, construido aquí como memoria. De nuevo como memoria en la isla. [546] [547]

La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos

Iván Rubio Cuevas

Universidad de Oviedo

La difusión internacional de la narrativa cubana ha sufrido importantes altibajos a lo largo de las últimas cuatro décadas. 1959 supone un punto de inflexión también en el ámbito cultural. Las figuras más destacadas de la intelectualidad latinoamericana, embarcadas como estaban en la búsqueda de un discurso genuino, de una identidad propia con evidentes componentes utópicos, marxistas y calibanescos, ven en la Revolución Cubana la plasmación real de sus más arraigados proyectos de transformación total. Las relaciones entre el movimiento revolucionario, el marxismo, el «boom» y la modernidad ideológico-literaria ya han sido suficientemente estudiadas⁽⁹¹³⁾. Lo que cabe constatar es que Cuba ocupó un lugar determinante en el proceso de difusión internacional de la literatura latinoamericana, sobre todo a partir de los sesenta. Así, se recupera (y en gran medida se descubre para el gran público) la obra de Carpentier, de Lezama, de Cabrera Infante. A medida que avanza la década la oferta se amplía a voces provenientes de fuera de la isla como la de Sarduy o a la de autores que desde dentro, desde muy dentro, desarrollan literariamente el tema de la lucha revolucionaria y del nuevo papel del hombre en la sociedad, como es el caso de Jesús Díaz.

El idilio internacional con la Cuba revolucionaria duró algo más de una década. Durante los setenta se produjeron los ya famosos sucesos dogmáticos y autoritarios⁽⁹¹⁴⁾ que sumieron a la literatura cubana en un periodo que es denominado «quinquenio gris» o «mala hora»⁽⁹¹⁵⁾ y que se suele cuantificar entre cinco y diez años. El panorama cultural [548] cubano dejó de ser punto de referencia. Desde el exterior de la isla se advierte igualmente una creciente politización que tampoco consigue traspasar su utilitarismo.

Este cierto aislamiento cultural de Cuba durante los setenta trata de ser superado en los años siguientes. Los ochenta se suelen asociar a otro despegue literario cubano. El tema de la revolución aparece ya más matizado, mostrando sus contradicciones, sus dudas. Autores como Senel Paz, Arturo Arango o Rafael Soler comienzan, tímidamente, a ofrecer una imagen desencantada de la Cuba oficial. Pero esos narradores parecen muy preocupados por guardar las formas. Aunque emplean recursos procedentes

del movimiento continental del «postboom», como destaca Begoña Huertas⁽⁹¹⁶⁾, su actitud literaria aún se muestra muy apegada a las pretensiones transformadoras del «boom», de la modernidad, destacando su concepción mesiánica del intelectual dentro de la sociedad. Abel Prieto lo llevó un poco más lejos al convertirse en nuevo ministro de cultura. La llamada «cuentística del deslumbramiento»⁽⁹¹⁷⁾ no será entonces la que produzca el corte conceptual que supone la postmodernidad en cuanto al desmantelamiento de los discursos totalizantes. De hecho, la oficialidad (aunque ya no se trata de la autoridad dogmática de los setenta), promueve a esos autores y sus deseos de regeneración, de reconstrucción en un proyecto de apertura siempre controlada y calculada. Como ejemplo podemos citar el servicio prestado por Senel Paz⁽⁹¹⁸⁾ con respecto al tema de la homosexualidad, que sirvió fundamentalmente para ofrecer al exterior una imagen de la nueva actitud tolerante de la Revolución.

La propuesta de los llamados novísimos narradores cubanos resulta más rupturista. Su labor crítica ya no guarda tanto las formas como la de los anteriores. Sus deseos de deconstrucción, de descentramiento del discurso oficial (incluso del flexible y del antidogmático) no muestran deseos regeneradores o propuestas alternativas, sino que parecen consumirse en su discurso iconoclasta. Pronto veremos que no es así exactamente, pero esa fue la imagen que de ellos se extendió interesadamente. No es de sorprender que desde las autoridades culturales se siguiera entonces promoviendo a los narradores de la generación anterior. Sin embargo, la narrativa de los novísimos resultaba tan impactante y su calidad era tan sorprendente en unos autores tan jóvenes que no tardaron en llegar los primeros premios⁽⁹¹⁹⁾. Se comenzó entonces a hablar de ellos, la crítica se hizo eco de su capacidad renovadora, pero aún siguen sin ser muy conocidos ni leídos. La crisis editorial causada por la escasez de papel (producida a su vez por una combinación entre el bloqueo estadounidense y el propio colapso interno del sistema cubano) afecta doblemente a los novísimos. El número de publicaciones desciende considerablemente y a la hora de seleccionar el cupo anual, los autores más jóvenes llevan las de perder ante los ya consagrados (y adecuados).

De todas formas, durante esta última década, las producciones isleñas se sitúan en un segundo plano dentro de la difusión internacional de la literatura cubana. La moda de lo [549] hispano en Estados Unidos ha popularizado la obra de Óscar Hijuelos o de Cristina García, el nuevo realismo mágico exótico, folklórico y «for export» de Zoé Valdés o de Mayra Montero copan las listas de ventas en España. Habría que añadir, además, la curiosidad que supone leer la obra de Jesús Díaz o de Abilio Estévez una vez que se han establecido fuera de Cuba.

Dentro de este panorama es en el que sitúo una primera faceta del doble aislamiento de los novísimos al estar insertos dentro de la vertiente menos difundida de la literatura cubana y, además, en una posición de cierta marginación interna.

Pero desde la segunda mitad de la década de los noventa su situación está empezando a cambiar al menos por lo que respecta a su difusión exterior. Gracias a las coediciones extranjeras, a las donaciones de papel o incluso a la publicación de antologías en México, Venezuela, Italia o España, su obra comienza a ser conocida fuera de Cuba. No obstante, debo advertir un problema ante esto. Se observa una clara maniobra editorial de magnificar su carácter marginal. Se pretende su inclusión dentro de esa corriente literario-sociológica y comercial de la «generación X» (o como se le quiera llamar) que parece ser una de las pocas capaces de hacerle frente a la de las autoras «mágicas» latinoamericanas que sigue ocupando el primer puesto en el *ranking*. Así, se trata de llamar la atención ante esos rentables asuntos escabrosos del *underground*. Los autores, ante la posibilidad de una publicación se prestan al juego. El último ejemplo es muy reciente. En diciembre de 1997 aparece la primera edición española compuesta únicamente por novísimos⁽⁹²⁰⁾ y lo hace bajo una ruidosa presentación: su subtítulo es *Cuentos cubanos sobre el SIDA*. La contraportada, además, sitúa a los autores como miembros de un taller literario creado en un sanatorio de enfermos de SIDA. Tendríamos que leer el prólogo para comprobar cómo esto sólo puede aplicarse a cinco de los dieciocho narradores incluidos. Poco importa, el efecto está ya logrado. Las escasas referencias bibliográficas aparecidas en España sobre los novísimos evidencian un tono y estrategia similar. En las introducciones a otras antologías en las que aparecen junto a los autores de la «generación del cincuenta», López Sacha⁽⁹²¹⁾ destaca de ellos su espíritu iconoclasta, sus mundos marginales y su fragmentación postmoderna, mientras que Mauri Sierra los presenta como «atípicos», con un minimalismo narrativo visible en «sus ambientes sucios, sus interiores desvencijados y sus deshechos lingüísticos», pero, sobre todo, a través de sus personajes que enumera como «los hippies, los punk, los freak, los ancianos, los solitarios, los suicidas, homosexuales, desgarrados y dementes»⁽⁹²²⁾. Un artículo de Luis Manuel García publicado en el número inaugural de *Encuentro* describe así su mundo literario: «En ellos la drogadicción, la sexualidad como alucinógeno, la inadaptación, el heavy rock y la alienación, conforman una cultura friqui (neo hippies) que va a beber directamente de las fuentes de Henry Miller»⁽⁹²³⁾. [550]

Desde algún sector muy oficialista de la crítica cubana se aprecia una estrategia similar aunque con diferentes objetivos. En este caso se trata de situar a los novísimos dentro del ámbito social de la marginalidad para así relativizar la profundidad y el alcance de su discurso. Pronto esta estrategia se mostró demasiado simple para una narrativa que estaba sorprendiendo por su

variedad y calidad. Porque algo que debemos destacar es que las líneas temáticas de los novísimos son muy diversas. Ya desde el primer momento en que la crítica comenzó a referirse a ellos, Arturo Arango los dividía en «violentos y exquisitos»⁽⁹²⁴⁾. López Sacha y Senel Paz también ofrecieron una clasificación, eso sí realizada según sus propias palabras «medio en broma y medio en serio»⁽⁹²⁵⁾. En ella vemos cómo se habla de iconoclastas, rockeros, tradicionalistas y fabulistas. La primera antología de los novísimos publicada en Cuba es obra de Salvador Redonet⁽⁹²⁶⁾. En el estudio introductorio señala varias líneas temáticas observables en la cuentística de estos autores. A partir de ellas, con ciertas matizaciones y adicciones, y con la idea de no querer formar una clasificación estructuralista sino un inventario no excluyente, creo que se puede hablar (muy brevemente) de:

a) Una tendencia que aún debe mucho a los modos narrativos más tradicionales de Eduardo Heras León (maestro para muchos de ellos) pero que ya comienza tímidamente a manifestar otra actitud ante instituciones como la educación o el ejército. Incluiríamos aquí a Carlo Calcines o a Alfredo Galiano Rodríguez.

b) Un deseo de experimentar hasta el límite con la materia verbal tratando de llegar no ya a revelaciones lezamescas, sino a la constatación de su incapacidad para trascender su propia realidad (mostrándose así cerca del concepto de «derroche verbal» de Sarduy). Destaca especialmente la obra del grupo «Diáspora», con Rolando Sánchez Mejías a la cabeza.

c) Reapropiación de viejos temas, como el de la guerra, tratados ahora bajo nuevas perspectivas (influencia directa de la campaña de Angola). Se trata de una revisión, de una deconstrucción ya no sólo de esa literatura que exaltaba el valor en el combate, sino del propio sistema. Ángel Santiesteban es quien más trata este tema, aunque son muchos los que, en algún momento, lo transitan.

d) Reflexión ético-filosófica. Ya sea a través de la concisión del microrrelato (por ejemplo Ernesto Santana o Gustavo Fernández-Larrea) o de la fragmentación caótica de Daniel Díaz Mantilla, en cualquier caso se trata de una serie de preguntas que no esperan ninguna respuesta satisfactoria (sobre todo si ésta procede de un discurso teleológico o totalizante).

e) Referencia a realidades inmediatas a través de mitos o temas universales, procedentes de la literatura o de la mitología. Así encontramos imágenes como la tripulación de Ulises obligada a taparse los oídos mientras su capitán, atado al mástil, [551] trata de proseguir el camino sin escuchar las voces procedentes de la costa (imagen muy aplicable a la situación actual de la isla y de su líder). Citaremos aquí a Andrés Jorge González o a Rogelio Saunders.

f) Exploración de los intersticios entre la realidad y la fantasía sin caer en la codificación del realismo mágico. Recibe una influencia directa del mundo del absurdo de un Virgilio Piñera al que pretenden reivindicar. Destacan Marcial Gala y Patricia Semidey.

g) Aparición, ahora sí, de un mundo marginal, que a través de sus referencias al *underground* musical y cultural y de sus actitudes escandalosas pretenden desafiar a una oficialidad a la que consideran estancada. Mención especial merecen aquí los miembros del grupo llamado «El Establo»: Ronaldo Menéndez, Yoss, Raúl Aguiar o Ricardo Arrieta.

h) La revalorización de tabúes sociales como lo son en Cuba la homosexualidad, las jineteras, los balseros, el SIDA, la adquisición de dólares... Se trata de una línea muy frecuentada por estos autores. Entre los más asiduos podemos citar a Roberto Urías, Ena Lucía Portela o Miguel Ángel Fraga.

Ante esta variedad resulta demasiado simple y/o interesado caracterizar a los novísimos únicamente a través de estas dos últimas líneas, que como hemos visto es lo más habitual. Pero es que, además, y este es el segundo aspecto que quiero tratar, se está produciendo una evolución interna dentro de esta tendencia que es necesario constatar. Muchos de estos considerados autores *frikies* ya no muestran la actitud iconoclasta de los ochenta. Pronto se dieron cuenta de que estaban cayendo en una literatura demasiado testimonial en la que todo el peso recaía en los escandalosos mundos que reflejaban. La crítica también se lo recordaba. Arturo Arango advierte que «se veían agotados territorios que parecieron muy promisorios en los 80 [...] la intencionalidad testimonial creó un limitado espectro de situaciones y personajes que ya poco tiene que revelar. Su circunstancialidad, como era previsible, fue implacable»⁽⁹²⁷⁾. Además su actitud les estaba encasillando demasiado dentro de lo que la oficialidad pretendía, opacando así sus virtudes literarias. Así Amir Valle⁽⁹²⁸⁾ se queja en 1993 de que tras catorce años de producción, de premios y de reconocimientos sigan siendo considerados como promesas para la próxima década. Un claro ejemplo de esta nueva actitud lo representa la reflexión de Ronaldo Menéndez: «Ya deberíamos tener muy claro que fumar marihuana no es algo que literariamente asombre a nadie en el resto del mundo. El valor testimonial [...] quizás interese mucho a los historiadores y a los políticos, pero los escritores, por muy realistas o escandalosos que sean, saben que la literatura no cuenta con tan poca cosa»⁽⁹²⁹⁾.

Lo que se advierte en los novísimos, es un movimiento de superación de lo que podríamos considerar una postmodernidad primaria hacia posiciones más incluíbles dentro de una postmodernidad plena. Y es que la postmodernidad presenta diversos estadios, fases, grados (algunos sincrónicos, otros sucesivos)

y en literatura provocan diversas [552] consecuencias. Lo cierto es que alguna de las manifestaciones más reconocibles como propias del discurso postmoderno presentan importantes reminiscencias procedentes de la modernidad. Andreas Huyssen⁽⁹³⁰⁾, entre otros, separó desde un principio el discurso postmoderno norteamericano de los 60 (en el que se aprecia un cierto sentido de futuro, un ataque iconoclasta contra lo institucional, deseos de subversión, esperanza ante el progreso técnico) del que, procedente de Europa en los 70, evidencia una disolución de esta retórica optimista. Esta postmodernidad primaria resultó muy influyente para una serie de movimientos además del de los novísimos, como el feminismo, chicanismo, o las posiciones étnicas. Su discurso resultaba muy atractivo para las estrategias de dichos movimientos. Ideas como las de aceptar orgullosamente la condición de «marginal» frente a un centro que no les acepta, la reafirmación de la identidad como «el otro», el afán por subvertir el orden establecido a través de su presencia escandalosa y descentrada parecían justificar teóricamente sus acciones inmediatas. Sin embargo, en todo ello se aprecian matices e incluso fundamentos procedentes de una actitud moderna. Resulta evidente la vigencia y la aceptación del esquema binario. Estos grupos explotan su condición de marginalidad situándose dicotómicamente frente al centro. En su esfuerzo por subvertir la jerarquía, sus empeños parecen centrarse en muchas ocasiones en un asalto al poder con lo que el esquema en sí resulta indemne. Por otra parte, dentro de una concepción aún derridiana se cree en la deconstrucción como etapa previa a la reconstrucción de otro discurso sustitutivo. Es decir, está presente la posibilidad de alternativa, de progreso. Nos encontramos ante un ataque al poder por parte de la periferia. Un cambio en el foco de luz que ahora ilumina de forma destacada los márgenes del escenario pero que no influye en el esquema interno de la estructura. Es, en fin, un nuevo discurso que aspira a un cambio de centro.

La postmodernidad (ya conformada como tal) tendrá otro objetivo: ya no atacará al centro desde la periferia sino que tratará de derribar esa estructura jerárquica, dicotómica y binaria en su conjunto. Ya no se alienta entonces la propuesta de un nuevo centro, o de un discurso periférico alternativo porque perciben en estos esfuerzos los peligros de la vuelta a la idea de identidad, autoafirmación y modernidad esencialista. Podría parecer, sin embargo, que estamos ante otro proyecto desmesurado. La diferencia fundamental será el reconocimiento íntimo de que tras este ataque al sistema dominante en ellos no se presentan alternativas porque se asume que no existen. La pretensión es menor: se limitan a señalar las fallas, aporías y problemas que presentan los grandes discursos. Pero no se trata tampoco de un hedonismo iconoclasta ya que son conscientes del desarraigo que conlleva su acción negadora.

Podemos considerar la modernidad frente a la que reaccionan como un esquema de fuerzas excéntrico, centrífugo, en el que desde el centro se propaga un discurso expansivo. Frente a ella se situó lo que venimos llamando

postmodernidad primaria representable con un esquema concéntrico, centrípeto, en el que los márgenes acosan al centro en un evidente asalto al poder. Por último, se produce un repliegue más intimista, consciente de las problemáticas del sistema y de la ausencia de alternativas. El esquema de fuerzas ya no es excéntrico ni concéntrico, sino acéntrico, en una nebulosa de fuerzas a la que le viene muy bien la denominación de *fuzzy* (difuso) que se aplica a las ciencias postmodernas. [553]

No propongo con esto un desarrollo sucesivo y lineal a través de estas tres conformaciones. De hecho, en un momento como el actual, todas ellas son reconocibles compartiendo escena. No obstante, sí existe una cierta evolución natural hacia el estado acéntrico pero muchos autores parecen aferrarse a la modernidad trascendente y otros no parecen superar el esquema reivindicativo marginal.

Con respecto a los novísimos se aprecia una interesante situación en la que las posiciones iniciales pertenecientes a la postmodernidad primaria se van viendo superadas por una postmodernidad más acéntrica a nivel general, pero con unas curiosas peculiaridades que evidencian la situación ambigua de muchos autores que oscilan entre ambas propuestas. En el momento inicial, su aparición se asoció a un movimiento de contracultura juvenil, un esfuerzo iconoclasta, un afán de ruido trayendo a escena temas conflictivos como los de las drogas, el sexo no convencional, la música y cultura *rock* y *heavy*. Es decir, un planteamiento plenamente incluíble dentro del esquema concéntrico anteriormente señalado. Actualmente, a pesar de que se les siga presentando bajo esa imagen ya estereotipada, otra nueva actitud pretende abandonar el inicial deseo de cambiar el mundo, de aceptar el esquema binario y de situarse orgullosamente en el margen. Desde la disolución de «El Establo», creo apreciar otra actitud más reflexiva y desencantada hacia el propio movimiento. Ya no aparece el poder central represor sino que la atención se dirige a las motivaciones de los propios protagonistas. Ricardo Arrieta, por ejemplo, abandona un esquema narrativo muy popular entre ellos: concierto de *rock* -irrupción de la policía- detenciones (que encontramos en su relato *La horma*)⁽⁹³¹⁾ ante la reflexión de mayor alcance e intimismo en *La ficción más auténtica que la realidad Dulce Cannabis*⁽⁹³²⁾. Raúl Aguiar parece vacilar entre ambas actitudes. En su producción coinciden cuentos como *110*⁽⁹³³⁾ en el que se vuelve al codificado tema de la represión policial (esta vez ante una exposición callejera de arte alternativo) con otros como *La conflagración de la primavera*⁽⁹³⁴⁾ o *Elenaguerrilla*⁽⁹³⁵⁾ en los que se refleja el hastío ante las poses mecánicas del mundo *freakie* y la escasa capacidad de subversión de unos gestos ya muy repetitivos. Yoss (José Miguel Sánchez) ya no nos presenta a personajes como los de *Rufus el suicida*⁽⁹³⁶⁾, enfrentados a una sociedad que los oprime y anula, sino que en relatos como el inédito *Seis sesentaiséis*⁽⁹³⁷⁾ reflexiona sobre lo que significó «El Establo» y cómo se abandonaron los iniciales deseos de cambiar el mundo. Escribe Yoss:

«siempre terminan diciéndonos los novísimos narradores frikis, qué raro. Y ya no somos tan jóvenes, ni tan novísimos, ni, en general, tan frikis». Y más adelante nos ofrece una clara muestra del estado acéntrico hacia el que parecen evolucionar estos autores: [554]

Creo que no es cuento friki, ni le va a gustar a los frikis ni a los críticos. Creo que, no sé si simple o complicadamente, salió así. Y punto. De ninguna parte hacia ninguna parte pasando por ninguna parte, sin aclarar nada, sin moraleja ni pretensiones de figurar en antologías ni el copón divino.

Esta nueva actitud viene a sacar a la línea *freakie* de su más que posible estancamiento que se hubiera producido de seguir con su exaltación de lo marginal. Por ello resulta doblemente injusta la explotación editorial de estos temas ya superados en gran parte.

Esta generación de narradores cubanos es ya una realidad. Sin embargo, su valoración real se ve entorpecida por los estereotipos que le persiguen y que motivan esa doble insularidad de la que hablaba al inicio. En Cuba, superada parcialmente la hostilidad de la crítica, siguen siendo considerados unos jóvenes prometedores y revoltosos que ofrecen una nueva perspectiva de la situación nacional de los noventa. Alguno está incluso comenzando a ser utilizado por el poder institucional para realizar una labor parecida a la de Senel Paz con respecto a la homosexualidad: proporcionar una imagen de aperturismo ante el exterior, ahora ante temas como el de los balseros, eso sí, tratados «adecuadamente». En esta dinámica habría que incluir la concesión del Premio Casa de las Américas de 1997 a Ronaldo Menéndez por su aún inédito *El derecho al pataleo de los ahorcados*. Su función se acepta entonces como un impulso renovador y reconstructivo, lo que relativiza en gran medida su importante componente postmoderno desmantelador y cuestionador profundo de todo lo establecido. Por otra parte, en el exterior, empiezan a ser conocidos pero lo hacen a través de esos tópicos de la marginalidad *underground* que forman parte de una estrategia comercial que parece funcionar, obviando así la variedad temática y la evolución interna que presentan y que he tratado de destacar. Sirvan, pues, estas palabras como una llamada de atención para que los futuros lectores de los novísimos no se dejen llevar por este paratexto tan perjudicial. Ésta, al menos, ha sido mi intención. [555]

La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante

Carmen Ruiz Barrionuevo

Universidad de Salamanca

Las primeras colaboraciones de Guillermo Cabrera Infante aparecen publicadas en varias revistas de la época como *Bohemia* -cuya dilatada publicación se remonta a 1910-, y *Carteles* (1919-1960), pero también publica esporádicamente en la revista *Ciclón* (1955-57; 1959) que, disidente de *Orígenes* (1944-1956) y dirigida por José Rodríguez Feo, estaba sustentada por las ideas estéticas de uno de los más grandes narradores y dramaturgos del momento, Virgilio Piñera. Es en *Ciclón* donde Cabrera Infante encuentra una coincidencia con sus opiniones críticas acerca de la literatura cubana, actitud que venía representada por el provocador logotipo del *Ciclón* que barría el mundo en su cubierta, y sobre todo se encarnaba en la actitud beligerante de Virgilio Piñera quien en su conferencia «Cuba y la literatura» celebrada el 27 de febrero de 1955 en el Lyceum de La Habana negaba la existencia de una literatura en la isla, excepto en la opinión de los manuales al uso, donde se argumenta que tenemos «una literatura gigantesca, sobrehumana»⁽⁹³⁸⁾. Publicada en la revista, marcó claramente la pauta orientativa de la crítica, y así frente a los entusiasmos valorativos de los origenistas, *Ciclón* siempre juzgó que la crítica exigía una independencia total de juicio y no se contuvo ante los valores consagrados; además rechazaba, ejemplificándolo en la actitud de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1958), la práctica de una poesía y de un ensayo evasivistas, que implicaban el desconocimiento [556] de la realidad profunda de la isla al proyectarse hacia lo mítico y metafísico, con un peligroso deslizamiento hacia un pesimismo conservador en su visión de lo histórico. Es evidente que en *Ciclón* ya se percibía el cambio generacional que con la llegada de la Revolución, marcó al famoso suplemento *Lunes de Revolución* (1959-1961), del que Cabrera Infante fue fundador y una de las figuras más activas, y desde la que se atacó sin piedad a *Orígenes* porque representaba ese mundo burgués contrario al presente que marcaba la historia. Puede concluirse que *Lunes*, aunque irritara a los comunistas más militantes, fue derivación del espíritu de *Ciclón* y de las posiciones antagónicas frente a los origenistas lezamianos.

Pero la iconoclastia de estas últimas revistas es asumida en *Tres tristes tigres* (1967) de otra manera, por medio de la parodia y sobre todo mediante la reescritura. Ello es muy perceptible en uno de los apartados más curiosos y controvertidos que ocupa un lugar central en la obra: «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después -o antes»⁽⁹³⁹⁾, que ha merecido un interés desigual por parte de la crítica; son varios los autores que se limitan a dar constancia de su existencia, comentando a veces su

intencionalidad o describiendo brevemente su contenido⁽⁹⁴⁰⁾, incluso -y esto parece bastante sorprendente- se ha llegado a interpretar de manera accesoria en relación con la estructura de la novela⁽⁹⁴¹⁾. Sin embargo creemos que resulta muy claro que constituye un episodio altamente significativo para la comprensión total del texto y para entender ese mundo escritural que Cabrera Infante erige -y destruye- en *Tres tristes tigres*. Recordemos que tales intencionadas parodias han sido relatadas por Bustrófedon, y que en su origen no tuvieron una apoyatura escrita; grabación de grabación, llegaron a la posteridad mediante una doble reproducción realizada por Arsenio y posteriormente por Códac (págs. 223-224). El sentido de la inclusión de este contradictorio ejercicio literario de Bustrófedon -pues siempre se negó a la letra escrita- puede presentar varios propósitos: la crítica y desmitificación de los autores y de los temas solemnes y consagrados de la literatura cubana, así como del carácter intocable de los mismos, pero también, y ello puede ser menos perceptible, el establecimiento de un orden de valoración personal entre los autores parodiados, para cuyo propósito utiliza un tema históricamente conflictivo del comunismo soviético, el trágico asesinato de Trotski, -que de paso además, hace referencia [557] a su propia biografía personal, pues el propio autor ha desvelado el «trotskismo original» que mantuvo en los años previos a la Revolución⁽⁹⁴²⁾. Pero por otro lado se cumple en este apartado uno de los propósitos fundamentales de la obra, el juego intertextual sobre el lenguaje con fines paródicos como un ejercicio de traición que subyace en toda literatura⁽⁹⁴³⁾, valiéndose para ello de los autores parodiados, a los que se les atribuye un texto falso, con lo que se evidencia la retórica vacua de la literatura cubana: es así como Bustrófedon denuncia la falsedad traicionera de los autores más serios, traicionándolos al sustituirlos doblemente, mediante la escritura y contando un argumento ajeno a sus obras, la muerte real que también incluyó traición -en Coyoacán, México, el 20 de agosto de 1940-, de un traidor a la causa soviética, autor también de *La revolución traicionada* (1937), pero esta vez en la vida real: León Davidovich, Trotski, (1879-1940), cuyo verdadero apellido era Bronstein, asesinado por Ramón Mercader bajo el supuesto nombre de Jacques Mornard. Porque en «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después -o antes», como en el resto de la novela *Tres tristes tigres* la traición lo encubre todo: vida, literatura y lenguaje son traicionados. En consecuencia, duplicidades, datos escondidos, o espejeos múltiples asoman no sólo en la escritura sino en las referencias mismas que se utilizan. Y ello conforma precisamente la esencia de la obra neobarroca⁽⁹⁴⁴⁾ que define a este título de Cabrera Infante pues en ella se realiza un juego intertextual sobre el lenguaje con fines paródicos, se prodiga la sustitución en aras de la artificialización, y se ejercen sobre él los efectos de la proliferación y de la condensación de los términos.

Pero lo que fundamentalmente nos interesa al fijarnos en el apartado citado, es observar no sólo su funcionalidad en relación con toda la obra, y

con las opiniones del propio Cabrera Infante, -para lo cual nos es de inestimable ayuda la recopilación de sus ensayos biográficos, *Vidas para leerlas* (1998)⁽⁹⁴⁵⁾-, sino cómo se cumplen también los rasgos de la obra neobarroca, el uso de los procedimientos característicos de la parodia con la consecuencia de la «lectura en filigrana»⁽⁹⁴⁶⁾, de otro texto subyacente sobre el que se ejerce la «carnavalización» que implica toda parodia y el inmediato espejeo de las múltiples voces. [558] Ello incide en la lectura paródica de la literatura cubana pues los siete autores parodiados lo son en un orden y en distinta manera, desde la postura simplemente lúdica hasta las que entrañan referencias maliciosas a sus obras y pensamiento. Hay una intencionalidad en el orden de enumeración, -José Martí (1853-1895); José Lezama Lima (1910-1976); Virgilio Piñera (1912-1978); Lydia Cabrera (1900-1991); Lino Novás Calvo (1905-1983); Alejo Carpentier (1904-1980) y Nicolás Guillén (1902-1989)- que coincide con las valoraciones realizadas por los personajes de la novela y por el propio Cabrera Infante, por lo que se puede sospechar un orden descendente respecto a la importancia que a estos autores adjudica dentro del panorama literario del momento.

El lugar inicial del recorrido lo ocupa José Martí y el final Nicolás Guillén, y sin embargo la parodia del primero a pesar de la importancia indiscutible para la historia y la literatura cubana -es sabido que ha llegado a convertirse en principal referencia de la Revolución- no resulta menos desmitificadora. La cita y la reminiscencia, dos de los más importantes procedimientos paródicos neobarrocos, son los que Cabrera Infante emplea hasta la saciedad en sus parodias, de la que es buen ejemplo ésta que dedica a Martí. Por medio de la cita incluye textos directos del autor, por medio de la reminiscencia hace aflorar el característico estilo martiano, la sintaxis de periodo largo y ramificado, entreverado por alguna frase corta y condensada. «Los hachacitos de rosa» (págs. 227-228) es una cita reminiscente de otro título, conocido por todo cubano desde la niñez: «Los zapaticos de rosa», cuento en verso incluido en *La Edad de Oro* en el número de septiembre de 1889⁽⁹⁴⁷⁾. La cita presenta un propósito abiertamente negativo porque con ello se resalta la cursilería sentimental del poema al convertir los «zapaticos» de color rosa en «hachacitos», es decir «golpecitos de hacha» del mismo color; la maldad de la sinestesia se puede captar plenamente al superponer los dos elementos, el texto martiano que actúa como hipotexto, y el suceso real que más adelante se desarrolla al describir el arma homicida mediante una serie de alusiones a diferentes armas blancas: «pujavante alevoso», «azuela magnicida», «punza», «acerada alabarda». Pero el uso del procedimiento se afianza con el referente de otro texto de Martí muy conocido también por todos los cubanos, el comienzo de «Tres héroes», extraído de nuevo de *La Edad de Oro* (julio de 1889)⁽⁹⁴⁸⁾, donde se explica a los niños la vida de los tres libertadores de América: Bolívar, Hidalgo y San Martín. El texto de Cabrera Infante resulta irónicamente desmitificador porque rebaja con ostentación la solemnidad del comienzo del artículo martiano: «Cuentan que un viajero llegó un día a

Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó dónde se comía ni se dormía, sino cómo se iba adonde estaba la estatua de Bolívar»⁽⁹⁴⁹⁾. Es decir, que los sujetos de la historia, Bolívar y el ilustre viajero, se convierten en Trotski y su asesino Ramón Mercader: [559]

Cuentan que el desconocido no preguntó dónde se comía o se bebía, sino dónde estaba la casa amurallada y sin quitarse de arriba el polvo del camino, se dirigió a su destinación, que era el último refugio de León Hijo-de-David Bronstein.

Y desde luego la idea noble, aunque en exceso retórica, del comienzo del artículo martiano se reduce a polvo literario. El resto de la parodia desarrolla el estilo del libertador cubano haciendo uso de la reminiscencia en el estilo apositivo y en la característica adjetivación, todo al servicio de un argumento: enfatizar la traición de «este torcido Jacobo Mornard», pues dada la rectitud moral de la que siempre hizo gala Martí, el uso de este estilo retórico para resaltar ese acto repugnante, evidencia lo desajustado de esa literatura que usa los mismos procedimientos retóricos para cualquier argumento, uniformidad en la que es justo reconocer que cayó Martí. Pero lo que aquí se pone en solfa no es toda la obra de Martí, sino cierta ceguera admirativa; ni siquiera tal actitud paródica busca entorpecer la veneración que el autor le ha profesado desde niño, tal y como se demuestra en su prólogo a los *Diarios* martianos⁽⁹⁵⁰⁾, sino ese estilo literario, y esa irreflexiva adoración que hasta en sus vicios ha sido promovida por la Revolución cubana.

Sin embargo nadie puede negar a Martí el lugar primordial en la literatura insular, como para Cabrera Infante tampoco es discutible que el segundo lugar le corresponde a José Lezama Lima, al que dedica una breve parodia en la que hace un uso casi exclusivo de la reminiscencia. Se pretende reproducir el estilo del autor, respetado y admirado, aunque denostado por la disidente revista *Ciclón* y por los componentes de *Lunes de Revolución* -entre los que se encontraba Cabrera Infante-, pero al que tampoco se discute su importancia, aunque se deje traslucir un tono algo hiriente, humorístico, aunque real, al remedar el famoso descuido lezamesco a la hora de transcribir los nombres propios. El título de «Nuncupatoria de un cruzado» (página 229) es cita connotativa del poema «Nuncupatoria de entrecruzados» perteneciente a *Dador* (1960); y como una carta o escrito *nuncupatorio* es aquel en que se dedica una obra o en el que se nombra o instituye a alguien como heredero, por eso el breve texto de Cabrera Infante adopta la forma de carta o informe periodístico en la que se expone el suceso del asesinato de Trotski. El estilo de Lezama resulta parodiado en su característico *horror vacui*, en la utilización de determinados términos barroquizantes que incluyen sus sorprendentes derivaciones adjetivales, términos extranjeros imprecisos o frases en espiral o en el especial erotismo del lenguaje; no falta sin embargo alguna referencia más específica como la que se hace al poema de Lezama «San Juan de Patmos

ante la Puerta Latina» (*Enemigo rumor*, 1941) en el que los versos «el óleo hirviendo / penetraba en su cuerpo como una concha pintada» son degradados a una referencia claramente sexual que combina con referencias a *Cien años de soledad* y al capítulo VIII de *Paradiso*: [560]

como otro Juan de Panonia que advirtiera la intrusión violenta de los argumentos de otro Aureliano en su intimidad teológica, espetó: «Me siento como un poseso penetrado por un hacha suave».

Es evidente también que, según su opinión, el tercer lugar entre los grandes le corresponde a Virgilio Piñera al que Cabrera Infante admiró y con el que mantuvo intensa relación, de ello es prueba su ensayo «Vidas para leerlas»⁽⁹⁵¹⁾ en el que traza las biografías paralelas y entrelazadas de este autor y de Lezama Lima. Algunas referencias de este ensayo son indispensables para entender el sentido de la parodia pues en ella se alude con algún sarcasmo a la represión literaria practicada por la Revolución. Además la vida siempre traicionada de Piñera se trasluce en un texto lleno de alusiones y de reminiscencias a su época de origenista, a sus amigos Antón Arrufat y José Triana, y a la posterior persecución política por su homosexualidad. Por ello no extraña la connotación del título de la parodia, «Tarde de los asesinos», a una obra dramática de José Triana, *La noche de los asesinos*, premiada por la Casa de las Américas en 1965 y que en el fondo representa el comienzo de esa cadena persecutoria que luego incidirá en Antón Arrufat y en los problemas surgidos con *Los siete contra Tebas* (1968), punto de partida del famoso Caso Padilla⁽⁹⁵²⁾. Algunas alusiones del texto, aunque algo crípticas, pueden entenderse si revisamos «Antón se va a la guerra» aparecido en la revista *Verde Olivo* bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila, por lo que el texto cumple una doble función, la paródica, en la reproducción reminiscente de su estilo descuidado pero vivo y directo, y la denuncia de una situación política y social⁽⁹⁵³⁾. Es decir que con la parodia de Piñera observamos cuánto tienen estos textos de provocación y traición pero también de valoración justiciera y admirativa. Por eso hay que leer el texto que viene a continuación, el dedicado a Lydia Cabrera, inserto dentro de la misma pauta y dentro de la valoración que Cabrera Infante emite en otro lugar acerca de la autora: «Lydia se hizo la más grande escritora cubana del siglo. Ella inventó por sí sola lo que yo he llamado antropoesía, mezcla de antropología y poesía con que ella recobró las leyendas hechas religión traídas con la esclavitud a Cuba»⁽⁹⁵⁴⁾. No obstante esta excelente opinión, en el texto incluido en la novela se hace uso de la cita, nuevamente como procedimiento de traición, en la parodia de su estilo. El título, «El indisime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua» (págs. 235-237), es otra vez una invención paródica en la que reúne referencias al neófito (*indisime*) a Cuba, a Moscú, y [561] a los bolcheviques utilizando otro de los procedimientos neobarrocos: la condensación semántica y fónica. También en el desarrollo de la parodia se introducen con algunas variaciones carnalescas, términos afrocubanos más o menos fieles y algunos párrafos de

la presentación de *El Monte* (1954)⁽⁹⁵⁵⁾ para desarrollar la anécdota contada de forma grotesca y deformadora. La escritura de nuevo queda en entredicho en su función comunicativa ya que incluso el canto litúrgico y el glosario final no consisten más que en un espejo de los términos de lo que puede considerarse un caligrama fonético. Pero al mismo tiempo no puede discutirse el homenaje que se rinde a la autora tan sólo por el hecho de convertirla en objeto de la misma parodia.

Menores citas, pero mayores reminiscencias presentan las tres parodias restantes de Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier, y Nicolás Guillén. El primero aparece mediante el título de «¡Trínquenme ahí a Mornard!» (págs. 238-240) que es una cita caricaturesca de un cuento del autor, «¡Trínquenme ahí a ese hombre!»⁽⁹⁵⁶⁾, del que se aprovecha no sólo el título sino algunas de las exclamaciones iniciales; pero lo que viene a continuación resulta ser la reminiscencia paródica del estilo de Novás Calvo para la que usa tanto sus colecciones de relatos como la referencia a sus traducciones de Faulkner, autor que tradujo y difundió, y de cuyo estilo y técnicas se deja influenciar. Por eso el texto paródico usa una primera persona monologante que hace referencia al Faulkner de *Mientras agonizo* (1930), autor y título que se citan expresamente al final. Son reminiscencias de su estilo los largos paréntesis que reproducen el pensamiento y la sintaxis, a menudo de frase corta, que reproduce diálogos y pensamientos rápidos. Pero en lo que afecta a la parodia de la literatura cubana hay que leer este texto en relación con dos páginas posteriores de la misma novela (págs. 340-341), en las que se dice que «Toda la demás gente de tu generación no son más que malos lectores de Faulkner y Hemingway y Dos Passos y entre los más adelantaditos del Pobre Scott y Salinger» para continuar la discusión con nombres concretos del panorama cubano entre los cuales apunta enseguida el de Lino Novás Calvo:

-¿Lino? ¡Por favor! Tú no has leído su versión de *El viejo y el Mar*. Hay por lo menos tres errores graves ya en la primera página. Me dio lástima seguir buscándolos. No me gustan las decepciones. Por curiosidad miré la última página. Allí llega a convertir los leones africanos del recuerdo de Santiago, ¡en «leones marinos»! Es decir, en morsas. Del carajo.

Y sin embargo en la misma conversación se reconoce en medio de la ironía un valor literario de importancia: «pero no olvides que es un precursor en el uso del lenguaje popular», para añadir como aclaración que «Cuando dije traductor lo dije irónicamente, queriendo decir que adaptó muy bien a Faulkner y a Hemingway al español». A pesar de todo ello, la lectura de su ensayo «*La luna nona* de Lino Novás» publicado en 1983 [562] coincidiendo con la muerte del escritor, confirma el aprecio y la buena opinión literaria que Cabrera Infante tiene de él; es aquí donde califica a este último título como «una obra maestra del género» y le concede la primacía en la adaptación de

«las técnicas narrativas americanas a una escritura verdaderamente cubana», aparte de considerarlo en esa época su escritor cubano favorito⁽⁹⁵⁷⁾. Esta afirmación y alguna valoración posterior que comenta el gesto resentido de Novás ante la parodia de Cabrera («Lo que Lino creía ver no era siquiera burla: era encomio»)⁽⁹⁵⁸⁾ nos reafirma en la opinión de que estas parodias también incluyeron gestos valorativos y de homenaje desmitificador a escritores que habían conseguido de una u otra manera la aceptación mayoritaria entre el público y la crítica.

Con todo, resulta más que evidente que la figura de Novás Calvo está presentada con mayor simpatía que la que aparece inmediatamente después, la de Alejo Carpentier, del que se emite una opinión radical y francamente burlona y desmitificadora siguiendo ese análisis decreciente de los autores del panorama literario cubano. Su juicio, «Es el último novelista francés, que escribe en español devolviendo la visita de Heredia -dijo Heredia» (pág. 341), se apoya tanto en factores que se presumen políticos como en su estilo literario. Según Rodríguez Monegal «la crítica al estilo nominalista que convierte *El acoso* en una apoteosis del estuco y el cartón piedra, está realizada en forma no sólo brillante sino salvaje»⁽⁹⁵⁹⁾. Es quizá la parodia más trabajada y la más larga (págs. 241-251) en la que no sólo se incide en la técnica de la reminiscencia al plasmar abundantes enumeraciones y el exceso de decorativismo, sino que con cierta malignidad se juega con el efecto paronomástico del título de la obra *El acoso* (1956), para destacar su decadencia literaria: «El ocaso», texto que, según las indicaciones de Cabrera Infante, debe leerse en el tiempo que «dura la audición de la *Pavane pour une infante défunte* a treinta y tres revoluciones por minuto»; además otra nota a pie de página sugiere que para Carpentier el idioma español en que escribe, no importa tanto como la traducción francesa en la que piensa previamente: «Avis au traducteur: Monsieur, vous pouvez traduire le titre 'Chasse au Vieil Homme', S.V.P.-L'Auteur», aclara en nota. Aún más, continuando la acerba sátira se incide en éste y en otro destacado rasgo del estilo carpenteriano: la ausencia de diálogos adjudicando al pensamiento del autor una frase como ésta: «'Tengo un santo horror a los diálogos' y lo traducía mentalmente al francés para ver qué tal sonaba»⁽⁹⁶⁰⁾. Parece claro que se busca derruir el pedestal literario que Carpentier ocupaba desde el triunfo de la Revolución. Esta animosidad la confirma la lectura de «Carpentier, cubano a la cañona» - también incluido en *Vidas para leerlas*-, en el que denuncia cómo el autor de *El reino de este mundo* falseó su biografía para pasar por originario de Cuba, aunque su cultura, gustos y acento revelaran el descubrimiento final: su nacimiento en Lausana. Sin embargo Cabrera Infante reconoce que *El siglo de las luces* es «un novelón» (aunque confiese no haberla leído), que *Los pasos perdidos* es una «obra maestra», y que *El acoso* es «una de las más perfectas [563] *novellas* en español»⁽⁹⁶¹⁾. En definitiva lo que más le irrita es lo que considera su impostura vital e ideológica.

Pero si Carpentier parece un objeto digno de homenaje paródico, da la impresión de que el último nombre, Nicolás Guillén, aparte de significar el final del recorrido por la literatura cubana, ya pudiera dejar paso, a una especie de disolución humorística, pues se limita a utilizar la burla ideológica y a ejercer el poder sobre los textos haciendo un uso extremo de lo fónico. Con esta actitud coincide el tono general del retrato trazado en «Un poeta de vuelo popular» -también incluido en *Vidas para leerlas*- donde expresa que Nicolás Guillén «nunca llegó a ser el gran poeta a que aspiraba. Pero cuando comenzó, equipado como pocos, parecía que iba a llegar lejos» y que si se lee un poema «de después de su conversión se ve cómo su arte se vuelve artesanía y su poesía deviene propaganda de partido»; aunque casi al final conceda que era «capaz de fundir los metros medievales con un asunto moderno y coloquial, [y] sabía de poesía clásica española como nadie en América, excepto tal vez Rubén Darío»⁽⁹⁶²⁾. Aunque este último elogio pueda tomarse como cortés concesión en el momento de su muerte lo cierto es que se aprovechan para la parodia las referencias a los más famosos poemas y elegías de Nicolás Guillén, «Velorio de Papá Montero», «Elegía a Jacques Roumain» y «Elegía a Jesús Menéndez»⁽⁹⁶³⁾ y su texto paródico «Elegía por Jacques Mornard (En el cielo de Lecumberri)» alcanza a constituirse en una suerte de grotesca y deformadora composición dramática. Pero la tensión paródica va diluyéndose: «¿No habrá otra manera de librarse de ese canalla, traidor, infame, etc., sin disfrazarse ni tener que recitar tales sandeces?» (pág. 255), y más adelante Arsenio Cué grita: «Mierda eso no es Guillén ni un carajo» (pág. 256).

Este juego literario contiene en sí mismo una doble tensión contradictoria, juego, puesta a prueba de un arte verbal que encierra una lúdica seriedad sobre la propia historia literaria cubana; todo acaba convirtiéndose en un espejeo de traiciones en la propia autorreferencia sobre el texto, y lo que empezó siendo una traición al propósito de Bustrófedon, y luego un juego espejeante de traiciones, finaliza en el desvanecimiento del propio procedimiento paródico. De este modo el panorama literario cubano ha ido avanzando de forma inexorable, mediante la crítica, hacia la disolución. Es evidente que tanto en *Tres tristes tigres* como en la obra de Cabrera Infante se ha ido planteando la necesidad de un nuevo comienzo, una especie de ruptura que no puede dejar de aceptar sin embargo los logros más decisivos de la tradición sobre la que se inserta.

△

Las islas de Neruda

Luis Sáinz de Medrano

Universidad Complutense

Un poeta tan obsesionado por la aproximación a la naturaleza como Pablo Neruda había forzosamente de encontrarse con las islas, espacios cuya carga mítica no es necesario ponderar. Por el momento estamos refiriéndonos a las islas en su condición literal, haya o no una adición explícita de componentes culturales, socio-culturales o metafísicos, pero es notorio que en la obra del poeta chileno hay que contar también con la presencia de elementos que adquieren la categoría de islas por el adensamiento de su configuración simbólica.

Podríamos considerar así la presencia de «el hombre-isla», tan perceptible en el mundo residenciario, donde el yo lírico se manifiesta asediado por el caos circundante, impotente en su soledad acechada: «Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso / ... / Estoy solo entre materias desvincijadas». Y obsérvese que en este poema («Débil del alba», *1.ª Residencia*) se presenta el lado negativo de la lluvia -«con su desvarío, solitaria en un mundo muerto»-, ese nerudiano símbolo ambivalente, en contraposición a lo que más adelante señalaremos. El poeta-isla reaparece en «Unidad» («central, rodeado de geografía silenciosa»), en «Entierro en el este» («Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad»), en «Caballero solo» («seguramente, eternamente me rodea / este gran bosque respiratorio y enredado»), en «Cantares», donde la referencia al elemento que da materialidad física a las islas adensa la fuerza del tropo («Sobrevivo en medio del mar / solo...»), en «Trabajo frío» («Alrededor, de infinito modo / ... / el espacio hierve y se puebla») o, ya en la *2.ª Residencia*, en «Estatuto del vino» («Estoy en medio de ese canto, en medio / del invierno que rueda por las calles»).

Habría que considerar también los objetos-isla. Entre ellos, ninguno más representativo que el buque del poema «El fantasma del buque de carga» (*1.ª Residencia*), aquella especie de *bateau ivre*⁽⁹⁶⁴⁾ en que Neruda regresó a Chile desde el Extremo Oriente en 1932. [566] La embarcación (y nos apresuramos a advertir de las divergencias que a este propósito se percibirán más adelante, cuando Neruda haya salido del oscuro mundo de las *Residencias*) es en sí misma, congoja circundada de aguas mortuorias («eficaces y frías»)⁽⁹⁶⁵⁾, pero se funde, además, con la del navegante.

Están, además, incluso cuando no existe la menor relación con el mar, los lugares-islas. Entre ellos destacan sin duda alguna dos: el Madrid sitiado de la guerra civil, isla de heroísmo en «el océano de cuero» de Castilla (*España en el corazón*, «Explico algunas cosas»), y el Machu Picchu del *Canto general*, al que en el poema IX se le llama, entre muchas otras cosas, «novia del mar», bastiones singulares para la revelación, para el encuentro con la otredad, con el morir-renacer⁽⁹⁶⁶⁾. También, en una situación híbrida, encontramos «El Partenón» de *Memorial de Isla Negra (Sonata crítica)*, visto en cierto momento como «la nave de la luz de proa pura» y luego como nave varada, isla orgullosa donde moran el canon, el rigor, la «luz edificada».

Y las islas reales. A la hora de evocar los inquietantes y largos días del oriente que vio al poeta ejercer la función consular, aparecerán Java, la Ceylán de «extrañas cosas y mitologías» y las innumerables Maldivas, «de hermoso nombre» ('Viaje por las costas del mundo'). No es raro que a la hora de reflexionar con ironía y cansancio sobre sus fatigosas andanzas evoque esos reductos -incluida la privilegiada Capri- como elementos representativos de sus personales geografías. Ahora bien, puede entenderse que se pregunte en *Estravagario* acerca de su incomprensible boda en Batavia y por los excesivamente fragantes días de Colombo, pero no ha de dejar de sorprendernos otra interrogación inesperada: «También estuve en Capri, amando / como los sultanes caídos. / Mi corazón reconstruyó / sus camas y sus carreteras. ¿Pero, la verdad, por qué allí? / ¿Qué tengo que ver con las islas?» («Itinerarios»).

Y es que, sin duda, el poeta, más allá de lo que fue para él, desde su materialidad, lectura -y escritura- determinada por las alas del símbolo, o experiencia real de las islas que le hastiaron o le asfixiaron, conoció la Isla Feliz en su plenitud, la isla feliz en su grado cero, temperatura que él inmediatamente avivó. Esa isla tenía ese nombre ya mencionado, Capri, y una fecha, 1952. El venturoso cronotopo se hizo palabra lírica ese mismo año en *Los versos del capitán*. Curiosamente surge otra vez en este caso el tema del barco. Volodia Teitelboim, gran biógrafo del poeta, ha visto esa isla como «un gran navío [567] inmóvil, adonde llegó con su amada [Matilde Urrutia, naturalmente] de noche y en invierno»⁽⁹⁶⁷⁾.

Aquí la mujer venció a la isla. Capri es en estos poemas una nueva realidad en la que Matilde absorbe cuanto es naturaleza en virtud de la probada capacidad nerudiana para estos menesteres. De hecho, al reunir en sí todos los semas -arena, agua, olas, viento, trigo, algas, frutas, paloma, espesura...- de la isla, quedan escasas oportunidades para la visión de ésta en su individualidad. Se percibe la isla-refugio como un todo cuyos componentes se asocian inmediatamente a las infinitas facetas de la experiencia amorosa: «porque la tierra, / el tiempo, el mar, la isla, / la vida, la marea, / el germen que entreabre / sus labios en la tierra, / la flor devoradora, / el movimiento de la primavera, / todo nos reconoce» («Epitalamio»).

Curiosamente, en *Las uvas y el viento* (1954), libro cargado de tensiones políticas, reaparece la gran roca napolitana en un poema de título muy preciso: «Cabellera de Capri». La isla tiene aquí una menor función ancilar. Escenario de «la dicha y el dolor», soporte de una luminosa experiencia erótica, sus propios atributos logran emerger esta vez con independiente rotundidad: «su traje de zafiro / la isla en sus pies guardaba, / y desnuda surgía en su vapor / de catedral marina. / Era de piedra su hermosura / ...».

También reaparecerá Capri en *La barcarola* (1967), y aquí la distancia temporal ha eliminado cualquier elemento negativo para situarnos en una posición como la definida por Cesare Pavese en *El hermoso verano*: «En aquellos tiempos era siempre fiesta»⁽⁹⁶⁸⁾. Capri es en esta evocación «la isla [que] sostiene en su centro el alma como una moneda / que el tiempo y el viento limpiaron dejándola pura», inmune a ese dolor antes recordado -el del Neruda denunciado y perseguido, el causado por la pérdida del hijo nonato⁽⁹⁶⁹⁾-, definido ahora como «el miedo», «el pez espantoso», huidos y derrotados.

Las islas surgen, como es de esperar, en *El Gran océano*, uno de los definidos por Saúl Yurkievich como «tres cantos cosmogónicos» (los otros dos serían *La lámpara en la tierra* y el *Canto general de Chile*)⁽⁹⁷⁰⁾, que se insertan en el *Canto General*. Se trata de los poemas IV a VIII. Aquí el poeta ha ido indagando en la propia sustancia del inmenso Pacífico visto desde su condición de paradigma esencial del mar genesíaco, fundamento de «la copa de la vida». Se trata de una visión que no rechaza sino que asume plenamente la dimensión científica del referente en el proceso lírico, con la previsible utilización del sistema metafórico, intermitentemente encadenado, cuyo modelo esencial es el poema IX de *Alturas de Machu Picchu*.

De súbito aparecen los infinitos archipiélagos -diminutas estrellas- vertiginosamente enlazados y rebasados por los hombres en canoas proyectadas hacia América, donde se produce el encuentro entre los «hombres arcilla», los americanos, y «los ágiles hijos atmosféricos [568] / de la remota soledad marina». Con todo, en ese dinámico fluir de los territorios cuya condición fragmentaria los sublima hasta la desrealización, el poeta focaliza un espacio privilegiado, la Isla de Rapa-Nui⁽⁹⁷¹⁾.

Frente al nombre español de Isla de Pascua, Neruda recupera en el poema el más conocido nombre indígena para el título, pero inmediatamente, el primer verso nos ofrece otra de sus denominaciones autóctonas, Tepito-Te-Henúa. Las exóticas palabras imponen su magia sobre Isla de Pascua, nombre derivado de haberse producido su descubrimiento por el holandés Roggeveen el día de la Pascua de Resurrección de 1772. Eliminada la presión semántica de rango occidental, la isla de los moais aparece así en su dimensión de enigmática tierra fundamental anterior al que occidente reconoce como tiempo de la historia, o, por decirlo nerudianamente, al tiempo de «la peluca y la casaca», más aún, si cabe, que la América inicial vista en «La lámpara en la tierra».

Más aún porque a esta isla asentada en las inmensas aguas («ombligo del mar grande») y las grandes soledades, en proceso de despoblación desde su descubrimiento, la singularidad de las colosales estatuas misteriosas, funerarias, imprime un carácter muy especial. Los moais no son dioses a

quienes adorar, no encierran otros secreto que su vinculación con el hombre que las hizo para pervivir en ellas. En el poema VI el poeta, como en *La tierra se llama Juan*, cede a ese hombre del ayer la palabra para que declare su oscura identidad: «Yo soy el constructor de estatuas. No tengo nombre. / No tengo rostro. El mío se desvió hasta correr / sobre la zarza y subir impregnando las piedras. / Ellas tienen mi rostro petrificado, la grave / soledad de mi patria, la piel de oceanía». Nada sino eso quieren decir estas estatuas, inútil buscar en ellas otros signos o el plural conflicto de los dioses. Concordamos con Alain Sicard cuando dice que en estos poemas «no se niega el fenómeno religioso, pero se entiende como un instante del conocimiento humano que refleja de manera mixtificada los procesos del mundo objetivo»⁽⁹⁷²⁾. El extinguido hacedor de los moais no quiere allí sino la presencia de otro hacedor, ése a quien llama «pequeñito, mortal picapedrero».

Realmente parece ser que la materia de la que están construidas las estatuas, es una traquita, piedra volcánica, más bien blanda, pero para Neruda se trata simplemente de «piedra», materia que como ya bien señaló Amado Alonso y cualquier lector atento de este poeta puede observar por sí mismo, constituye en la obra nerudiana un uno de los símbolos de «lo elemental y puro»⁽⁹⁷³⁾, y aún, añadiríamos, de lo que da una idea de eternidad. El hombre que prolonga su existencia por la virtud demiúrgica de la piedra, exige la solidaridad del que al llegar debe colaborar en la prolongación desde ella de la vida: «Tus manos tocarán la piedra hasta labrarla, dándole la energía solitaria que pueda / subsistir, sin gastarse los nombres que no existen, / y así desde una vida a una muerte, amarrados / en el tiempo como una sola mano que ondula / elevamos la torre calcinada que duerme».

Isla instalada en lo inmarcesible, Rapa Nui o Tepito-Te-Henúa se constituye de este modo en uno de los núcleos de esencialidad en la obra de Pablo Neruda. Evidente es, [569] desde luego, su conexión con el prodigioso Machu Picchu, la montaña sagrada donde el poeta no halla, restituye, la voz del hombre. En Rapa-Nui el encuentro exige también el acto material de tocar que impide que la imagen del hombre quede envuelta en lo abstracto. Las expresiones «Arañarás la tierra hasta que nazca / la firmeza...»; «tus manos tocarán la piedra hasta labrarla»; «...tocad esta materia...», tienen evidente correspondencia con el «déjame, arquitectura, / roer con un palito los estambres de piedra /.../ rascar la entraña hasta tocar al hombre» del canto andino.

Además en «Rapa-Nui» comparece otro importante elemento en los semas que constituyen el espacio nerudiano: la lluvia, que cumple aquí una función envolvente, protectora sobre el hombre que habla, el desconocido hijo de Rapa-Nui, y la mujer cuya complicidad invoca para sumirse con ella en la naturaleza esencial de la isla -flores del árbol de Manguereva, raíces, tallos de

piedra, perfume mojado, semillas, volcán...-, en un proceso que repetirá en «Disposiciones» del mismo *Canto General*⁽⁹⁷⁴⁾.

Es difícil no ver en el varón una hipóstasis del yo del poeta en su vertiente indagadora de las virtualidades de lo erótico, alguien que verbaliza sus sensaciones en el palimpsesto que deja ver al fondo la imborrable escritura de los lejanos *Veinte poemas de amor*. La Marisol/Marisombra de otros tiempos se perfila también en esta pasiva compañera que, por último, es asociada a la propia isla, mientras su amor «es como el movimiento del mar que nos rodea».

Por encima de «el motivo de la destrucción de la vida pacífica», al que se refiere Juan Villegas⁽⁹⁷⁵⁾, Rapa-Nui en esta primera aparición cumple el destino de ser caja de resonancia de algunos de los anhelos fundamentales del poeta. Anhelos que son siempre búsquedas: la huida de la historia hacia la naturaleza, la superación de este escape, como otras veces, en un colosal acto de voluntarismo, para encontrar al hombre, y, por último el encuentro con la mujer, en un ambiguo intercambio de personalidad con el innominado constructor de estatuas, para fundir el proceso erótico otra vez en la madre naturaleza.

Neruda ha escrito estos poemas desde la pura intuición de la isla. Su sabiduría de hombre asomado al Pacífico, su sensibilidad ante lo que es circundado, su anhelo de naturaleza esencial le han llevado, diríamos que inexorablemente, a vivir el significado de la singular isla que las circunstancias hicieron chilena. Los muchos avatares de su vida no pudieron, sin duda, acallar en su ánimo la llamada de esa exigua superficie que los mapas apenas registran en el inmenso señorío del mar. Así en 1970, tras haber renunciado a ser candidato a la presidencia chilena, dejando el terreno expedito a Salvador Allende, ya en antevísperas de la obtención del premio Nobel, vuela a Rapa-Nui, en un viaje que acertadamente Osvaldo Rodríguez ha calificado de «iniciático»⁽⁹⁷⁶⁾, para palpar y oler *La [570] rosa separada*. Éste es el nombre del libro que aparecerá en París en 1972 y en 1973 en Buenos Aires, y ésta la entrañable denominación personal de la lejana isla.

Pero advirtamos también que el poeta, a quien las muchas peripecias vitales, han enseñado la *poiesis* de lo pragmático, ya no elimina de sus poemas la denominación que Rapa-Nui adquirió cuando entró en la inexorable historia: Isla de Pascua. ¿Por qué ignorarla? ¿Por qué desconocer estas hermosas palabras que son hijas de otras estimables metafísicas, que sugieren resurrección, nueva vida para los hombres de un gran sector del mundo, América incluida? Esta inserción occidentalista no impedirá que la siempre mágica toponimia original resurja tres veces: Rapa-Nui, Ranu Raraku, Melanesia. También el nombre sonoro de Ataroa la bella añadirá a los poemas el aroma de lo legendario.

La aproximación ahora es la del que parte de la irritante ciudad («saciado de puertas y calles», -«Introducción en mi tema», poema incluido también en *Geografía infructuosa*, 1972-), con avidez del decoro de lo natural: en el fondo, el transeúnte de «Walking around» va a encontrarse con un nuevo Machu Picchu. Sólo que ahora, el periplo hacia «el reino lejano» -recuérdese a Propp- está desvirtuado por dos cosas. Una es el degradado medio de transporte, el avión, uno de esos «inmensos gansos de aluminio» (I), que viene a sustituir impudicamente a los legendarios navíos de la aventura, «los veleros de cinco palos y carne agusanada» (III)⁽⁹⁷⁷⁾; otra, la inevitable compañía de «los otros pesados peregrinos / que en inglés amamantan y levantan las ruinas» (I), el vulgo municipal y espeso que Darío vio vulnerando la fascinación de Versalles. El libro está articulado en torno a la oposición «Los hombres»/«La Isla». El poeta no puede dejar de disculparse ante la isla totémica y silenciosa por la irrupción de quienes vienen a mancillarla con sus penosos dones, que incluyen a veces lo escatológico. La *captatio benevolentiae* dirigida al lugar de destino incluye el *mea culpa* del propio emisor nostálgico de arriesgadas embarcaciones, o, al menos, queremos suponer, de pegasos o clavileños para situaciones más urgentes. Grave perturbación la de llegar al mito cumpliendo en forma tan improcedente las fórmulas rituales de «el cruce del umbral», «la experiencia de la noche», «la iniciación», y las mil variantes de «el morir renacer». Borges ironizó al referirse al desafiante último viaje de Facundo Quiroga: «Ir en coche a la muerte, / qué cosa más oronda («El general Quiroga va en coche al muere», *Cuaderno de San Martín*). En Neruda, por el contrario, se trasluce un sarcasmo no matizado por el humor en esta inadecuada forma de ir a la Isla de Pascua.

Tras las excusas, el primer reconocimiento del lugar. Aquí aparece el prestigioso nombre, Ranu Raraku (III), que corresponde a un volcán, el mismo que había sido considerado en el *Canto General* como puerta para alcanzar, con la merced de la lluvia, la grata oscuridad de lo terrestre, un volcán que ahora, visto, resulta aterrador, inhóspito. Y de [571] nuevo la atropellada grey de los intrusos, miembros de la lamentable humanidad de rasgos residenciarios⁽⁹⁷⁸⁾.

Por fortuna, la isla va imponiendo su seducción: sede primigenia del viento, tierra germinal, tierra donde los moais repiten las experiencias de la creación del hombre -fallidas materializaciones en arena, en sal; definitiva en granito-, sólo que aquí no hay otro dios creador que «el Señor Viento», y las estatuas, vistas de cerca, ya no representan al hombre sino a las grandes categorías del universo: «el Silencio desnudo», «la mirada secreta de la piedra», el rostro de la soledad, el espacio, la distancia (VI). Y bien, ¿quién interrogará a las estatuas que son «la interrogación diseminada?» (VII). En la Isla la vida cotidiana de los humanos parece extraña, las faenas de los pescadores, las viejas que zurcen tienen para los toscos visitantes algo, sin

duda, de irreales en este territorio de lo primordial, tal vez de lo absoluto, donde «todo es altar». Pero, en fin, únicamente ellos pueden resistir la inconmensurable experiencia de pisar «las mismas gradas que pisaron sus dioses» (IX), porque los foráneos están presos en los artificios que los separan «de la madre, de la tierra, de la vida» (XI).

El poeta se esforzará, no obstante, por ser reconocido como apto para insertarse en el misterioso paraíso: «He venido tal vez a relucir, / quiero el espacio ígneo / sin pasado, el destello, / la oceanía, la piedra y el viento / para tocar y ver, para construir de nuevo» (XII). Pero la evidencia de la imposibilidad se impone, es preciso pensar en la vuelta sin respuestas válidas, «dejar atrás aquella soledad transparente». «Too much, for me!» (XV) exclama, ocultando su angustia en la ironía, el resignado viajero, el desconcertado, «el vacilante, el híbrido, el enredado en sí mismo», para quien sólo queda el regreso «a sus natales agonías, / a las indecisiones del frío y el verano» (XVI).

A la hora de la partida surgirá el himno, la exaltación que otra vez nos remite a los fervores gongorinos del poema IX de *Alturas de Machu-Picchu*:

Oh torre de la luz, triste hermosura...
ojo calcáreo, insignia de agua extensa, grito
de petrel enlutado, diente del mar, esposa
del viento de oceanía...

En esta enumeración sabremos que la separación de la rosa no hace referencia al continente, a Chile, sino al «tronco del rosas despedazado / que la profundidad convirtió en archipiélago» (XVII).

Todavía el poeta defenderá su condición de hombre distinto al espeso grupo de los visitantes. «Me voy / envuelto en luz» afirmará. Miembro de los «rebaños» humanos, deja patente su «tenaz adherencia al terreno / solicitado por la aurora de Oceanía» (XVIII), [572] aunque no pudo superar la cobardía de afrontar para siempre «la limpia claridad de la mitología, / las estatuas rodeadas por el silencio azul» (XIX). Lo que sigue son reflexiones acerca del valor lustral de la experiencia, porque, como dice Bellini, «aun declarándose 'poeta oscuro', Neruda se considera alcanzado por la gracia»⁽⁹⁷⁹⁾, de la consiguiente gratitud, y la más consoladora de que es mejor que la isla permanezca pura y libre de los embates humanos que la aniquilarían. Luego el adiós, y las nuevas excusas por «la invasión inútil» a la tierra de las «cien miradas de piedra» que escrutan «la eternidad del horizonte» (XXIV). No tan inútil para él, desde luego, porque «aunque no desvela misterio alguno -son palabras de Osvaldo Rodríguez que suscribo- el poeta se ha reencontrado en el silencio y la soledad luminosa de 'La Isla'»⁽⁹⁸⁰⁾ y cuanto esto significa. De cómo le acompañó en adelante la obsesión por Rapa-Nui/Pascua da fe la

conversación que, tras recibir el premio Nobel, mantuvo con el rey de Suecia, a quien invitó a visitarla⁽⁹⁸¹⁾.

Junto a muchas otras islas evocadas en otros momentos por Neruda, no podemos finalizar sin evocar a Isla Negra. «¡Si este mar rugiera!», cuenta Matilde Urrutia que exclamó Pablo en cierta ocasión en Capri, «añorando tal vez Isla Negra»⁽⁹⁸²⁾. Teitelboim, recordando el momento en que Neruda decidió establecerse en la costa de la provincia de Valparaíso en 1938, alude a su caprichosa designación de Isla Negra a lo que no es isla⁽⁹⁸³⁾. No lo era, pero Neruda la convirtió en una especie de isla-península. Según los casos, en una dinámica de abrir y cerrar la muralla, para sentirse en un refugio -como nos cuenta en *Una casa en la arena* (1966), cuando se rumoreó que podría recibir el premio Nobel en 1963-. Desde allí soñó con otras islas, los archipiélagos del sur, los de «la bruma huaiteca» («Corona del archipiélago para Rubén Azócar», *La barcarola*), que ya cantó Gabriela, donde Chiloé destaca como un territorio mágico -otro gran capítulo en el tema de las islas chilenas, que Neruda sólo apuntó y José Donoso introdujo como subyugante contrapunto en su novela *La desesperanza* (1988)-, revisó su intensa vida en un inmenso memorial, contempló el universo y pudo decir con verdad: «En estas soledades he sido poderoso» (*Una casa en la arena*, «Amor para este libro»). Allí supo que «el hombre es más ancho que el mar y que sus islas» (*Alturas de Machu Picchu*, XI). Allí este ser tildado de materialista fundió como en ningún otro lado lo que Mircea Eliade llamó «tiempo [573] histórico y tiempo litúrgico»⁽⁹⁸⁴⁾. Allí, por último, como él escribió, imaginando a Víctor Hugo enterrado en ese dominio, Neruda, de acuerdo con su vocación oceánica -«pertenezco a la arena: volveré al mar redondo» («Adiós a los productos del mar», *Maremoto*)⁽⁹⁸⁵⁾-, junto a Matilde, descansa, «entró en la turbulenta claridad, / besado por la sal y la tormenta, / y, padre de su propia eternidad, / duerme por fin, extenso, / recostado en el trueno intermitente, / en el final del mar y sus cascadas, / en la panoplia de su poderío» («La tumba de Víctor Hugo en Isla Negra», *Las piedras de Chile*). [574] [575]

△▽

La ciudad como isla: el espacio urbano en la obra de José Asunción Silva

Álvaro Salvador

Universidad de Granada

José Asunción Silva y las ciudades

La ciudad fue, al parecer, un tema central tanto en la obra como en la vida de José Asunción Silva. Incluso la leyenda que le sobrevivió tras su prematura muerte tuvo mucho que ver con el ingrato desamor de las ciudades, en este caso, la atmósfera de incompreensión y desafecto que el poeta se vería obligado a soportar por parte de la sociedad bogotana de la época. En este sentido, Carlos García Prada describe la capital colombiana con las siguientes palabras:

Para 1880, Bogotá era en realidad una gran aldea de unos setenta mil habitantes, de calles rectas y estrechas, cubiertas casi todas de un polvo insufrible en los meses de sequía y de lodo mal oliente en los de lluvias. Era una villa castiza, gris, íntima, cautiva de sí misma, situada en las alturas, a gran distancia del mar y de las rutas de comercio. Una villa húmeda y fría, azotada de cuando en cuando por aguaceros y granizadas horripilantes, y a menudo herida por los gélidos vientos que soplan de los páramos vecinos, o por las lloviznas, o cubierta de nieblas... compleja, fina, espiritual, locuaz y discreta, en apariencia alegre a veces en realidad triste, agónica, saudosa y enamorada del Recuerdo y de la Muerte... En esa Bogotá... las masas ignaras vivían en sucias casuchas destartaladas, y las mejores familias en casonas coloniales de patios soleados de amplias arquerías, con alegre surtidor al centro rodeado de helechos y alelíos, de margaritas y geranios, de doncenones y rosas de Castilla. Eran casonas sencillas, austeras, majestuosas, en cuyas alcobas se estremecían las penumbras con los rezos vespertinos, y en cuyos salones chispeaban los ingenios y se bailaban cuadrillas y vales vieneses, de noche y muy de cuando en cuando... La ciudad tenía mucho de Ávila y de [576] Sevilla, un poquito de París, y luchaba ya por modernizarse, sin perder la vieja y castiza tradición...⁽⁹⁸⁶⁾

Por su parte, Emilio Cuervo Márquez, amigo y contemporáneo de Silva, se refería a ella en estos términos:

Al finalizar el siglo XIX poca diferencia existía entre el Bogotá de esa época y el Santafé del siglo XVII: la misma distancia abrumadora de todo centro civilizado, propicia para el establecimiento de una rancia dictadura sobre las conciencias y obstáculo a la difusión de la cultura general; las mismas escalas sociales: arriba, una sociedad refinada, abajo, la gran masa ignara que se movía como una marea a la voz de los caudillos; el mismo ambiente de convento y de salón de baile, de cuartel y de academia, de insustancialidad y de aticismo; la misma censura en las ideas; la misma pobreza mental en la enseñanza, y para repetir la frase de Arguedas «el mismo cansancio de vida de ciudad pequeña donde ningún hombre es de veras libre».⁽⁹⁸⁷⁾

Y la opinión del propio Silva no difiere demasiado de la de sus contemporáneos:

En Bogotá todo el mundo conoce a todo el mundo. Las preocupaciones principales son la religión, las flaquezas del prójimo y la llegada del correo de Europa... cada uno de nosotros cree estar en posesión de la verdad. Hablamos en voz alta, con cierta precipitación, golpeando los adjetivos y gesticulando copiosamente. La contradicción nos mortifica. Hemos querido hacer el mundo a nuestra imagen y semejanza, y cuando sorprendemos entre él y nosotros pequeñas diferencias, reaccionamos violentamente...⁽⁹⁸⁸⁾

En definitiva, tanto estas opiniones como otras muchas que podríamos traer a colación, nos dibujan la imagen de una ciudad provincial, afincada en sus tradiciones, aislada, de pequeñas dimensiones y pequeñas miras, que lucha por modernizarse, como señala García-Prada, pero muy lejos todavía de los esfuerzos futuristas de las grandes metrópolis, incluidas las principales ciudades portuarias hispanoamericanas que en esos años están comenzando a experimentar su transformación modernizadora y acogiendo una estética modernista. Efectivamente, la vida de José Asunción Silva transcurre, a juicio de Jaramillo Uribe, «a lo largo de uno de los períodos más dinámicos, conflictivos y ricos en cambios políticos, sociales y culturales como fue la segunda mitad de nuestro siglo XIX. Políticamente corresponde a lo que en nuestra historiografía convencional es denominada la era de los gobiernos liberales que se enmarca entre el gobierno de José Hilario López y el régimen de los gobiernos de Rafael Núñez llamado la Regeneración»⁽⁹⁸⁹⁾. Precisamente, [577] Núñez será el presidente que introduzca unas reformas más radicales, sobre todo a raíz de la Constitución de 1886, eliminando el monopolio del tabaco y estimulando los productos agrícolas exportables, lo que produjo una etapa de gran crecimiento de las exportaciones y la inserción de la economía colombiana en el comercio internacional. Como ocurre en otros países hispanoamericanos, esta economía basada todavía en la extracción y exportación de materias primas no tarda en desembocar en un sistema económico «dependiente», sometido a los vaivenes del mercado exterior y a los desequilibrios del interior. La primera crisis de inflación provoca que el peso pierda valor frente a la libra esterlina y esto hace que los comerciantes importadores, como era el caso de la propia familia de Silva, tengan que pagar más por sus productos de lo que les proporciona el escaso y muy saturado mercado interior y, en consecuencia, se vean abocados a la quiebra. El Almacén de Ricardo Silva, ubicado en la acera izquierda de la Carrera 1.^a al Oriente o Calle Real, era uno de los ciento noventa de que disfrutaba la ciudad. Como señala Enrique Santos Molano, «ciento noventa almacenes en una ciudad de 150.000 habitantes, el 80% de ellos sin capacidad adquisitiva, no parecían ofrecer facilidades de lucro»⁽⁹⁹⁰⁾. En el seno de este negocio familiar se produce la formación vital e intelectual de José Asunción Silva, como «habitante» de un almacén, es decir, de uno de los lugares más significativos en la transformación que las ciudades -y las hispanoamericanas también- experimentan en las últimas décadas del siglo XIX. Antes de sentir

la necesidad de «flanear», Silva habita el «último refugio del flâneur», tal y como lo definió Benjamin: «al comienzo la calle se le hizo interior y ahora se le hace ese interior calle. Por el laberinto de las mercancías vaga como antes por el urbano...»⁽⁹⁹¹⁾. Sólo que Silva vaga por su almacén antes de haber vagado por las calles con conciencia de lo que esa actitud significa. Silva «comparte la situación de las mercancías», antes de ser «un abandonado en la multitud», aunque llegara a serlo de manera ejemplar. Lo cierto es que Silva se familiariza desde niño con los «objetos de arte» que bajaban de los barcos, con los «paisajes de cultura» que configuraban todas aquellas mercancías finiseculares no desprovistas aún de su «aura». Lo señala muy lúcidamente también Santos Molano: «Detrás del mostrador aprendió José Asunción Silva a distinguir el aroma de los perfumes, marca por marca, desde el *Ilang Ilan* hasta el *Atkinson*; conoció los colores caprichosos de las telas, desde los cheviotes hasta los de cachemire y de damasco floreado, y capturó el secreto para diferenciar sus texturas; penetró los misterios indescriptibles que se ocultan bajo el brillo de las joyas, y descubrió el encanto de las mantillas bordadas que habrán de moldearse sobre unos hombros mayestáticos. Y de estos ingredientes vertió porciones precisas en sus versos y su prosa»⁽⁹⁹²⁾.

Las relaciones de Silva con el movimiento modernista han sido estudiadas profundamente por críticos tan competentes como B. Gicovate, Iván A. Schulman, A. Roggiano, [578] Héctor Orjuela, Camacho Guizado⁽⁹⁹³⁾, etc., proponiendo soluciones en muchos casos contradictorias. Si admitimos la importancia de la modernización urbana, de los modos de vivir la ciudad que hemos experimentado en sus contrastes más álgidos durante todo el siglo XX como hechos determinantes en la construcción de un discurso literario radicalmente nuevo, que se autodenominó «moderno» o «modernista» y que en realidad ha resultado ser nuestro «contemporáneo», si admitimos, igualmente, ese momento de la aparición de las «nuevas ciudades» -y de las nuevas relaciones que ellas inauguran- como el espacio de tensión entre las formas de la tradición y la necesidad de investigación que esas mismas formas experimentan al intentar adaptarse a un nuevo espacio y a unas nuevas normas, quizá el caso Silva, con sus oscilaciones entre lo «pastoral» y lo «contrapastoral», entre lo bogotano y lo parisiense, entre el posromanticismo becqueriano y el decadentismo europeo, etc., etc., podría resultar clarificador no sólo para el análisis de su propia trayectoria literaria sino, incluso, para alguno de aquellos problemas enquistados en el debate tradicional sobre el movimiento modernista. Porque si la ciudad ocupa un lugar central en la trayectoria vital y literaria de José Asunción Silva, no menos central es el lugar que ocupa otro de los grandes protagonistas de la modernización finisecular: *el dinero*.

Parece evidente que la caracterización sociológica de José Asunción Silva no se corresponde con el modelo de escritor o intelectual modernista. Como señalaba Yerko Moretic en un artículo ya canónico, la mayor cantidad de

intelectuales que la época aporta proviene de un grupo social emergente en la Hispanoamérica del periodo, gracias a la expansión económica que provoca el imperialismo financiero y a cuyas consecuencias políticas no es ajena, precisamente, la historia colombiana de aquellos años. Ese grupo emergente no es otro que el de la llamada pequeña burguesía o clase media, integrada por pequeños comerciantes, obreros cualificados, profesionales liberales, etc., etc. Del análisis de esa extracción han podido obtenerse algunos datos clarificadores que ayuden al estudio de ciertos aspectos confusos o contradictorios de la ideología estética modernista⁽⁹⁹⁴⁾. Silva, en cambio, pertenece, como hemos visto, a la clase alta colombiana, a aquella aristocracia terrateniente o comerciante que pugna por transformarse en burguesía industrial modernizadora, en un afán de reciclaje económico que le permita conservar sus antiguos privilegios. Es decir, pertenece, a aquella *monarquía burguesa* de la que hablara Rubén Darío en su famoso cuento y no a los nuevos ricos, *rastacueros*, a los *burgueses áureos*[579] de que hablara Ramos Mejía, esos que fomentaban el «estatismo» de la multitud y facilitaban las tiranías de las «mediocridades conservadoras»⁽⁹⁹⁵⁾. La vida de Silva transcurrió, como sabemos, escindida angustiosamente entre sus obligaciones económicas para con el patrimonio familiar y su vocación artística antiutilitarista, decididamente identificada con la ideología estética finisecular de la que el modernismo hispanoamericano es una manifestación notable⁽⁹⁹⁶⁾.

En la *Carta abierta* a la señora de Portocarrero, que se ha fechado tradicionalmente en 1892, Silva expone algunas argumentaciones estéticas que nos señalan, muy a las claras, su posición en el conflicto entre el artista y la sociedad burguesa:

Es que usted y yo, más felices que los otros que pusieron sus esperanzas en el ferrocarril inconcluso, en el ministro incapaz, en la sementera malograda o en el papel moneda que pierde su valor, en todo eso que interesa a los espíritus prácticos, tenemos la llave de oro con la que se abren las puertas de un mundo que muchos no sospechan y que desprecian otros; de un mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo; es que usted y yo preferimos al atravesar el desierto, los mirajes del cielo a las movedizas arenas, donde no se puede construir nada perdurable; en una palabra, es que usted y yo tenemos la chifladura del arte, como dicen los profanos, y con esa chifladura moriremos.⁽⁹⁹⁷⁾

La *Carta* reúne los rasgos característicos de estos epistolarios metapoéticos que se suceden en la literatura finisecular desde las estribaciones del romanticismo: el destinatario femenino, la protesta pastoral contra el utilitarismo, la exaltación del espíritu artístico como instrumento para ennoblecer la existencia humana, la alusión a la «anormalidad» (la «chifladura»), el precio que la sensibilidad exacerbada tiene que pagar ante la sociedad utilitarista y que el artista no sólo asume sino que adopta como señal de identidad, como bandera de su «gloriosa marginación». Recordemos

algunos de los modelos que Silva utilizará para la elaboración de su novela *De sobremesa*: las obras de Huysmans, de Mauricio Barrés, de Oscar Wilde, D'Annunzio, el diario de María Bashkirtseff, e incluso, desde otra tradición, las *Cartas literarias a una mujer* de G.A. Bécquer. En este sentido, el párrafo que citamos es una muestra característica de la defensa de unos principios morales basados en los valores del arte, frente a una sociedad burguesa que condena estos valores a la marginalidad de lo no productivo, pero también a la «resacralización» que los propios artistas efectúan a partir de su propia conciencia de marginalidad.

No obstante, Silva además de por sus «creencias» estéticas, estuvo preocupado casi toda su vida por la «pérdida de valor del papel moneda». Hasta el punto de que el letraherido autor de *Intimidades*, *El libro de versos* o *Gotas amargas*, pone en boca del protagonista de su novela póstuma, José Fernández, *le richissime américain*, las siguientes reflexiones: [580]

El plan que reclamaba el fin único a que consagrar la vida me ha aparecido, claro y preciso como una fórmula matemática. Para realizarlo necesito un esfuerzo de cada minuto por años enteros, una voluntad de hierro que no ceda un instante. Más o menos será éste. Tengo que aumentar al doble o al triple de lo que vale hoy mi fortuna para comenzar. Si la comisión de ingenieros, mandada de Londres por Morrel and Blundell, da un dictamen favorable, sobre las minas de oro que tengo negociadas con ellos y que en la mortuoria de mi padre se evaluaron en una suma insignificante, las minas me darán al vendérselas varios millones de francos. Deben los ingleses cablegrafiar a París, de un momento a otro y los Mirandas me avisarán por telégrafo a Ginebra, donde iré a pasar el mes de agosto. Hecha esa operación trasladaré a Nueva York todo mi capital y fundaré con Carrillo la casa para llevar a cabo los negocios que tiene él pensados.⁽⁹⁹⁸⁾

Es cierto que ese plan ideado por Fernández no acababa con el simple proceso de enriquecimiento de su protagonista, sino que aspiraba a cumplir unos más altos ideales: la redención de todo el país por obra y gracia de una muy particular «dictadura política», ideada también por nuestro héroe. Dejando a un lado, por esta vez, esos «delirios salvadores» tan sintomáticos de una cierta cultura política finisecular que nos ofrecerá sus «frutos más logrados» en el primer tercio del siglo XX, nos parece oportuno llamar la atención sobre el papel que Fernández otorga al dinero, así como sobre la descripción de sus proyectadas actividades económicas, que irían desde la fundación del capital sobre los restos de un patrimonio oligarca, a la fácil adecuación al ritmo económico financiero de una burguesía en creciente internacionalización. Y en este sentido, la novela de Silva es extraordinariamente significativa, porque en ella podemos apreciar claramente, al igual que en algunas obras de Darío, Casal y la literatura modernista en general, cómo en Hispanoamérica el proceso de

internacionalización de la economía, del *dinero*, es paralelo al proceso de internacionalización del arte, a la construcción de un concepto cosmopolita de la estética.

Para Simmel, «en la medida en que el dinero equilibra uniformemente todas las diversidades de las cosas y expresa todas las diferencias cualitativas entre ellas por medio de diferencias acerca del cuánto, en la medida en que el dinero, con su falta de color e indiferencia, se erige en denominador común de todo valor, en esta medida, se convierte en el nivelador más pavoroso, socava irremediablemente el núcleo de las cosas, su peculiaridad, su valor específico, su incomparabilidad»⁽⁹⁹⁹⁾. Las grandes ciudades, sedes principales del tráfico monetario, serían, por tanto, los verdaderos centros de la *indiferencia*, entendida ésta como el fenómeno anímico más importante que la vida de la gran ciudad produce en sus habitantes al impedir, a través de la intensificación de la vida de los nervios y la fugacidad e imprecisión de las relaciones interpersonales, la percepción del «significado y el valor de las diferencias de las cosas y, con ello, se acaba por no percibir a las cosas mismas». La dificultad de imponer la propia personalidad por encima de las dimensiones de la gran ciudad es, por tanto, una tarea compleja y contradictoria que, en [581] general, conlleva comportamientos un tanto pintorescos y que, sin embargo, han caracterizado la mayoría de las actitudes artísticas del pasado fin de siglo. Simmel lo explica igualmente:

...Se acude a la selección cualitativa para así, por la estimulación de la sensibilidad de la diferencia, ganar para sí, de algún modo, la conciencia del círculo social: lo que entonces conduce finalmente a las rarezas más tendenciosas, a las extravagancias específicamente del ser-especial, del capricho, del preciosismo, cuyo sentido ya no reside en modo alguno en los contenidos de tales conductas, sino sólo en su forma de ser diferente, del destacarse y, de este modo, hacerse notar; para muchas naturalezas, al fin y al cabo, el único medio, por el rodeo sobre la conciencia del otro, de salvar para sí alguna autoestimación y la conciencia de ocupar un sitio.⁽¹⁰⁰⁰⁾

La bohemia, el malditismo, el dandysmo serían pues fenómenos específicamente urbanos, además de actitudes estéticas pastorales, enfrentadas con el materialismo y el utilitarismo de la modernización y de los modos de vida burgueses.

¿Cómo vivir inmerso en la «cosificación» del dinero, protagonizándola incluso, y simultáneamente consagrado a la defensa de los sagrados principios del arte, de una «moral estética»? Éste es el drama de José Fernández, el protagonista de *De sobremesa*, neurasténico buscador de sensaciones inéditas, idealista enamorado de un ideal estético, coleccionista exacerbado de paisajes artísticos y simultáneamente *richissime américain*, financiero cosmopolita, lleno de sueños prácticos y regeneracionistas, un personaje que, glosando a

Gutiérrez Girardot, no sólo acaba integrándose, «mal de su grado», en el mundo del «rey burgués», al que despreciaba, sino que siempre perteneció, «mal de su grado», a ese mundo contra el que sostiene una titánica lucha abocada al fracaso, al fracaso de la muerte de Helena, de la muerte del ideal, al fracaso y la condena del *interieur* burgués, del gabinete provincial construido como escenografía de un paraíso artístico imposible⁽¹⁰⁰¹⁾. Ese José Fernández que suspende la lectura del libro empastado en marroquí negro y le ajusta la cerradura de oro, dando por terminada la lectura de *De sobremesa*, se parece demasiado al José Asunción Silva de los últimos años, encerrado en sus gabinetes de Caracas o Bogotá, evocando los paraísos interiores parisinos, pero entregado a una frenética actividad de «hombre práctico» a través de su proyecto fabril de baldosines. Quizá porque, como ha señalado Cano Gaviria apoyándose en uno de los autores favoritos de Silva, Maurice Barrés, el único modo de dejar de ser un «hombre práctico», era para Silva triunfar como tal, obtener el dinero que podría transformarle en un hombre verdaderamente libre⁽¹⁰⁰²⁾. El triunfo imaginado para José Fernández no fue suficiente, no bastó a su autor, a quien la sociedad bogotana no perdonó su traición parisiense; el esteta, el dandy encarnado en ultramar que intentó afirmar su «diferencia» por encima de la cosificación del dinero, no estuvo a la altura de las circunstancias cuando se vio obligado a admitir su [582] pertenencia a ese universo económico, íntimamente odiado, pero nunca verdaderamente desterrado de la realidad de sus condiciones de vida. Como señalara Hernando Villa, «si José Asunción hubiese sabido ser pobre, no se habría matado»⁽¹⁰⁰³⁾.

De cualquier modo, y dejando al margen cuestiones relativas a la leyenda vital o literaria de José Asunción Silva, lo que nos interesa señalar es cómo una serie de significantes -en este caso: el *dinero*- íntimamente ligados al desarrollo de la vida urbana, se articulan en la lógica interna de la obra del escritor colombiano como una suerte de dialéctica, que va desde la relación con el espacio urbano «exterior», significativamente bogotano, hasta la representación escenográfica de una serie de «interiores» con indudable color parisién.

La tradición y el exterior monumental

La relación con el espacio urbano exterior se plantea, pues, como una relación con los orígenes, con la geografía de la ciudad provincial, casi gran aldea, llena de reminiscencias coloniales contrastadas por infructuosos esfuerzos en el camino hacia la modernización. Desde el interior del discurso, esta relación también es elaborada por Silva como un encuentro con los orígenes, es decir, con la «tradición», con la tradición colombiana más próxima, la del romanticismo⁽¹⁰⁰⁴⁾, y con el corpus más amplio de la tradición

hispánica en general. Y esa relación, significativamente se materializa casi siempre, se encarna, en un *género*, el poético, género por otra parte tópicamente encasillado por el idealismo romántico como la forma perfecta para la materialización de la esencia, de lo original, de lo natural, de lo espiritualmente correcto. Tomemos como ejemplo el poema titulado «Al pie de la estatua» que Silva incluiría en su *El libro de versos* y que no es precisamente un poema de juventud, ya que está fechado en 1895, un año antes de su muerte. Poema bastante extenso que comienza:

Con majestad de semidiós, cansado
Por un combate rudo,
Y expresión de mortal melancolía
Álzase el bronce mudo
Que el embate del tiempo desafía,
Sobre marmóreo pedestal que ostenta
De las libres naciones el escudo
Y las batallas formidables cuenta...

El poema es indudablemente una composición de circunstancias, leído en la embajada Venezolana el día consagrado a la celebración de la fiesta nacional de ese país y dedicado a la memoria del libertador, Simón Bolívar. Tiene, por tanto, un tono de exaltación patriótica, [583] es más, de exaltación *americanista*, que lo sitúa dentro de esa gran tradición que inaugurara Andrés Bello con sus *Silvas* y que el poeta colombiano debió tener muy presente, incluso en la elección del metro utilizado. Es un poema, por tanto, en el que la intertextualidad, el diálogo con la tradición está muy presente. Mas, a pesar de todo, es también un poema muy moderno. Silva nos presenta desde el primer momento la figura legendaria del libertador como una realidad «cosificada», esto es, como la estatua que preside un monumento situado como mobiliario urbano en el centro de un parque:

Amplio jardín florido lo circunda
Y se extiende a sus pies, donde la brisa
Que entre las flores pasa
Con los cálices frescos se perfuma,
Y la luz matinal brilla y se irisa
De claros surtidores en la espuma;
Y, do bajo lo verde
De las tupidas frondas,
Sobre la grama de la tierra negra,
Loca turba infantil juega y se pierde
Y del lugar la soledad alegre
Al agitarse en cadenciosas rondas...

Silva, respetando el indudable «valor histórico» del monumento:

Y su perfil severo,
Que del sol baña la naciente gloria,
Parece dominar desde la altura
el horizonte inmenso de la historia...

le añade lo que Alois Riegl ha denominado «valor de antigüedad», por el que «el monumento es solamente el sustrato inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina en lo general»⁽¹⁰⁰⁵⁾. Quien contempla el monumento es, en este caso, un poeta, y el poeta «moderno» es quien sufre la impresión anímica del ciclo natural de nacimiento y muerte, y la transcribe en el poema. Ése es, sin duda, el argumento, el desarrollo que persigue el texto:

...Fija
En ella sus miradas el poeta,
Con quien conversa el alma de las cosas,...
Y al ver el bronce austero
Que sobre el alto pedestal evoca [584]
Al héroe invicto de la magna lucha,
Una voz misteriosa que lo toca
En lo más hondo de su ser escucha...
Dice la voz de la ignorada boca
Que en el fondo del alma le habla paso:
«Oh, mira el bronce, mira...
Y que solemne majestad respira
La estatua del coloso
Vencedora del tiempo y de la muerte.
Que resuene tu lira...».

A partir de este momento, esa voz que surge del poeta, se dedicará a cantar las grandezas legendarias del héroe, sus valores históricos. Sin embargo, esos valores históricos no son tratados por el poeta como valores absolutos, sino a través de una mirada moderna, como valores relativos, como valores de antigüedad, que son los que le otorgan al monumento su cualidad evocadora, conmemorativa. El monumento, pues, la estatua de bronce que representa al Libertador, se «cosifica», pasa a formar parte del acervo artístico cultural del pueblo hispanoamericano, no tanto como un valor absoluto de su historia:

Di su sueño más grande hecho pedazos

Di el horror suicida
De la primer contienda fratricida...
Hasta el fin de los tiempos, y adivina
El porvenir de luchas y de horrores
Que le aguarda a la América Latina...

Ya que el valor histórico es cuestionado, incluso en su proyección hacia el futuro. Lo importante es el valor de antigüedad, aquél que convierte al monumento en la crónica de un mundo acabado, cuyo signo histórico -la figura del Libertador- es precisamente el símbolo del origen de esa tradición cultural:

¡Una sola, una sola
Generación se engrandeció en la lucha
Que redimió a la América Española!
Y legó a los poetas del futuro,
Más nombres que cantar, más heroísmos
Que narrar a las gentes venideras...

La actitud moderna del poeta es aquí evidente al trasladar la significación oficial del objeto monumental hacia otro espacio, el espacio de lo estético, en el que la configuración urbana que rodea al monumento, los jardines, los paseantes, los niños que juegan alegres e ignorantes a su alrededor, nos hablan de una nueva utilidad situada más allá de la rememoración histórica, mucho más cercana a la nueva disposición de *confort* urbano que ofrece la ciudad modernizada. El monumento dialoga con la ciudad y la ciudad con el monumento en una conversación fluida, sin solemnidades ni aspavientos patrióticos. El [585] poeta será el encargado de devolver la trascendencia a ese diálogo, afirmando en el canto a la belleza de la antigüedad la única posibilidad creadora del artista moderno:

Tú que sabes la magia soberana
Que tienen las ruinas
Y al placer huyes y su pompa vana,
Y en la tristeza complacerte sueles;
Di en tus versos, con frases peregrinas
La corona de espinas
Que colocó la ingratitude humana
En su frente, ceñida de laureles.
Y haz el poema sabio
Lleno de misteriosas armonías,...
Y al levantarse al cielo un humo denso
Trueque en sonrisa blanda

El ceño grave de su augusta sombra!

La historia no importa, a pesar de que la historia, en este caso, sea la de la grandeza del fracaso -es decir, una historia muy querida por el artista moderno-, la historia puede ser transformada, relativizada, reescrita, por la capacidad regeneradora del arte⁽¹⁰⁰⁶⁾. Silva se enfrenta con su propia tradición cultural e histórica para apropiársela como objeto cultural susceptible de ser manipulado por el arte, pero esa apropiación se ejecuta desde la posición del *flâneur*, del paseante, que deambulando por el nuevo espacio de relaciones estéticas configurado por la ciudad se tropieza literalmente con el motivo poético, apropiándose como objeto artístico que le pertenece -pues forma parte del mobiliario de la ciudad- y utilizando arbitrariamente sus contenidos, los valores históricos, como ingredientes de la elaboración poética que ejecutará a partir del encuentro.

El interior de lo moderno

La transformación del espacio exterior urbano se complementa en el fin de siglo con la creación de los nuevos «interiores» domésticos. Como señala Gutiérrez Girardot, «la sala es un *interieur*, es decir, el sustituto de la sala ascética tradicional»⁽¹⁰⁰⁷⁾. Benjamin, por su parte, ya indicó que «el ámbito en que vive se contrapone por primera vez para el hombre privado al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior... El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Reprime (sus reflexiones mercantiles y sociales) al configurar su entorno privado. Y así resultan las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo»⁽¹⁰⁰⁸⁾. Silva, [586] que exterioriza, como hemos visto, en su poesía la apropiación del espacio urbano exterior, construye la escenografía de su «interiorización» estética en el espacio fantasmático de su prosa más notable, la novela *De sobremesa*:

Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa.⁽¹⁰⁰⁹⁾

Este arranque de la narración que en párrafos posteriores se enriquece con «pantallas de gasa», «bujías», «el piano con su teclado de marfil y ébano», «tapices de lana» «panoplia con espadas», «cuadros con marco florentino

dorado», «humo de cigarrillos egipcios», «muebles forrados con cuero de Rusia», etc., etc., alcanza su clímax cuando una mano irrumpe sobre este escenario objetual y lo arranca de la penumbra encendiendo un poderoso candelabro. Sólo en ese momento percibimos que en el «interior» descrito hay también personajes, José Fernández y sus amigos. Gabriel García Márquez en el prólogo a la última edición de la novela describe este comienzo como un inicio con intuición cinematográfica, empleo de técnicas cinematográficas antes del cine, observación ingeniosa, pero a todas luces inútil⁽¹⁰¹⁰⁾. Lo interesante sería descubrir por qué Silva enmarca el desarrollo de toda su narración en este espacio interior, cerrado y estático:

Adormecíase en él la semioscuridad carmesí del aposento. El humo tenue de los cigarrillos de Oriente ondeaba en sutiles espirales en el círculo de luz de la lámpara atenuada por la pantalla de encajes antiguos. Blanqueaban las frágiles tazas de china sobre el terciopelo color de sangre de la carpeta, y en el fondo del frasco de cristal tallado, entre la transparencia del aguardiente de Dantzing, los átomos de oro se agitaban luminosos, bailando una ronda, fantástica como un cuento de hadas.⁽¹⁰¹¹⁾

Si no con movimiento, el imaginario del artista moderno, o modernista, está lleno efectivamente de imágenes, las imágenes estáticas de la pintura, los interiores impresionistas, ciertos cuadros de Wistler e incluso de Moreau, abigarrados por objetos de cultura que dibujan los rasgos precisos de distintos paisajes interiores. La sinestesia plástica es uno de los rasgos fundamentales, como sabemos, de la literatura modernista. Benjamin en el trabajo antes citado, decía que «el interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. [587] Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles»⁽¹⁰¹²⁾. José Fernández, el trasunto de Silva, es de una parte el «hombre privado», el burgués, que se construye su «interior» como complemento de la oficina y para que le mantenga vivas sus ilusiones, sus sueños. Pero sus sueños son sueños de arte, en los que el ideal estético, la «moral estética», impera sobre cualquier otra consideración práctica. José Fernández es un «coleccionista», pero también es un artista; en su persona, trasunto del propio Silva como hemos dicho, se encarnan las contradicciones centrales del modernismo, del arte moderno: la fascinación irreprimible ante la modernidad y el rechazo visceral de la modernización con sus secuelas ya conocidas: la nostalgia del pasado, la interpretación esteticista de la realidad, el vitalismo extremado, etc., etc. José Fernández, aunque lo niegue -actitud de falsa modestia típica de los escritores finiseculares, ya que consideran a la poesía como la más sublime de

las artes- es un poeta, un poeta modernista, o al menos moderno. Tal y como señala Girardot en el texto ya citado, «la percepción de la ciudad por los poetas modernistas no podía manifestarse como la expresaron los novelistas, no sólo porque el género lo impedía, sino sobre todo porque esa percepción se hallaba estrechamente ligada a un proceso de «interiorización», es decir, de sensibilización de la experiencia interior del hombre»⁽¹⁰¹³⁾.

La «novela de artista» que, sin duda, es *De sobremesa*, y cuya genealogía ha trazado Gutiérrez Girardot en dos trabajos memorables⁽¹⁰¹⁴⁾, se estructura ella misma -y de ahí todas las polémicas sobre si es novela o no es novela- como un espacio interior, cerrado, en donde se desarrollan las aventuras y desventuras de un «yo», el de José Fernández, poeta modernista, en un proceso de interiorización constante de la percepción de la ciudad moderna, sea esta París, Londres o la misma Bogotá. Y esa interiorización se materializa en las contradicciones que el protagonista, artista finisecular, pero también «coleccionista», padece como episodios de la pretendida acción y que en realidad son «episodios de conciencia». De lo pastoral a lo contrapastoral, por usar una vez más la terminología de Bermann, de la imagen iconográfica de Helena al intento de asesinato de la prostituta -como núcleos centrales de la acción de la conciencia-, desde las anchas y cuidadas avenidas, flanqueadas por mansiones lujosas y confortables, a los suburbios miserables y mezquinos, de Max Nordau al doctor Rivington, del esquema interiorizado de «lo parisino» al malestar que produce en el protagonista su estancia en el París real, se debate la conciencia de José Fernández, atrapada entre la «intensificación de la vida de los nervios» y la nostalgia de un universo estético idealizado e inalcanzable:

Tú hueles a fábrica y a humo, mi Londres fuliginoso y negro, la trabazón aérea de telegráficas redes cruza tu cielo opaco; tiene tu ferrocarril subterráneo aspecto de pesadilla [588] grotesca; el pueblo que te habita ignora la sonrisa; tú París, acaricias al viajero con la amplitud de tus elegantes avenidas, con la gracia latina de tus moradores, con la belleza armoniosa de tus edificios, ¡pero en el aire que en ti se respira se confunden olores de mujer y de polvos de arroz, de guiso y de peluquería! Eres una cortesana. Te amo despreciándote como se adora a ciertas mujeres que nos seducen con el sortilegio de su belleza sensual y sé bien que los pies de Helena no huellan tu suelo, ¡oh pérfida y voluptuosa Babilonia!⁽¹⁰¹⁵⁾

José Fernández es un trasunto de José Asunción Silva, pero no parece acertado afirmar que sea el «otro Yo» del poeta colombiano, sino más bien, como señaló Girardot, el arquetipo del artista absoluto hispanoamericano en una sociedad que se debatía entre la tradición y la modernización, entre los rezos bogotanos y los excesos parisinos. Lo que en José Fernández funciona como salvación, la construcción de ese «interior» estetizante que lo protege de la oficina bogotana, preservando su nostalgia de un pasado «moderno», es

decir, el de sus sueños, no tuvo el mismo efecto para su creador. El silencio como única salida futura para el arte que la novela propone en su final se quebró en la vida verdadera del artista con el estruendo de un disparo apuntado por él mismo al centro de su corazón. José Asunción Silva, el burgués bogotano que vivió como un *dandy* europeo, no supo ser pobre, ni en la vida ni en la literatura. [589]

△▽

El cuerpo, isla de amor. Presencia de la poesía de Pedro Salinas en tres cuentos de Julio Cortázar

Rosa Serra Salvat

IES «Pau Vila» (Sabadell)

Aunque ya los formalistas rusos, al disolver la dicotomía que establecía la crítica entre fondo y forma, (Eikhenbaum, 1970) pusieron en evidencia la inutilidad de la búsqueda de plagios, fuentes o influencias (Sklovski, 1973; Todorov, 1968: 49-52) por considerar que el lenguaje de determinados autores era un conocimiento común manipulable como cualquier otro, el uso que hace Julio Cortázar de estas lexicalizaciones ha llamado poderosamente la atención y escandalizado incluso a algunos (Imo, 1984: 12; Pope, 1986: 121).

Cortázar lo reconoce e ironiza sobre ello en distintos artículos (Cortázar, 1953: 58; 1967, I: 9 y 11; 1967, II: 169; Alazraki, 1980: 278), poemas (1985: 339) y entrevistas (Cortázar/Prego, 1985: 43 y sigs.; Cortázar/Castro-Klaren, 1980; Cortázar/Carrera, 1978: 20-21).

Este procedimiento se explicita en la configuración de *Salvo el Crepúsculo* (Cortázar, 1985, comentado por Serra, 1996: 454) y cuando se ha podido leer *Imagen de John Keats* (Cortázar, 1996) se ha observado hasta qué punto es intensa la incorporación de lexicalizaciones poéticas a la forma de pensar y de escribir de J. Cortázar, su alcance y su futuro retrospectivo, presente ya, en la etapa de formación del escritor.

Cortázar es consciente de que el lenguaje de su narrativa no es lineal: «rompía la horizontalidad de la escritura que es espacialización de desarrollo temporal...» ya en *Diario de Andrés Fava* (Cortázar, 1995: 53), o sea que es poético y de la proximidad del cuento a la poesía. La utilización de imágenes poéticas en los cuentos crea ambigüedad y profundidad, en un juego de

anticipación y síntesis que incide directamente en su economía y les proporcionan un gran impacto visual.

Las imágenes poéticas propias de la tradición española como lexicalizaciones asimiladas e incorporadas culturalmente se deslizan con naturalidad en su lenguaje donde se integran y pueden a la vez transmitir mundos poéticos predilectos y vividos por el autor. [590] Entre éstas, destacan las de la poesía de Pedro Salinas observadas en su poesía (Benítez, 1988-89: 54).

Las referencias que hace Cortázar a la poesía de Salinas, de la cual hizo una antología (Salinas, 1971) son constantes a través de su obra (Alazraki, 1980: 277 y 284); Cortázar/Prego, 1985: 158; Cortázar/Castro-Klaren, 1980), en el prólogo de *Pameos y Meopas* (Cortázar, 1971: 10-11), en *Imagen de John Keats* (Cortázar, 1996: 193, 326, 557) y en *Salvo el Crepúsculo* (Cortázar, 1985: 227-235).

La poesía de Salinas se caracteriza por la búsqueda incesante de una realidad que no es la aparental. A través de la selección que hace Cortázar en su antología, que será el punto de referencia de este artículo, esta búsqueda alcanza las cosas, las personas, las relaciones, los signos, el lenguaje, la tradición poética... y especialmente la persona amada y la relación amorosa. La visión del mundo se tiene a partir de la amada que es quien lo posee.

Para llegar a esta realidad, inaccesible siempre (y de aquí la búsqueda eterna), el poeta recurre a procedimientos tales como la negación de lo aparente para llegar a lo oculto, la contradicción entre lo valorado comúnmente y lo que realmente importa, los desdoblamientos del objeto para buscar su cara oculta, la multiplicación de las facetas de la realidad en un juego de espejo (Spitzer, 1941).

Orientación de los gatos

Orientación de los gatos, de *Queremos tanto a Glenda* (Cortázar, 1980) es un cuento breve (cinco páginas) en el que un narrador en primera persona quiere conocer el secreto que comparten su mujer, Alana, y su gato, Osiris, que a él le resulta inaccesible.

El protagonista se propone estudiar a la mujer a través de sus reacciones en contacto con el arte: la música primero y la pintura después. Ella se transforma ante las pinturas, él la observa y comparte sus descubrimientos en una relación triangular entre las pinturas, ella y él, que las comprende a través de ella.

En una exposición ambos se encuentran ante un cuadro que muestra una ventana y un gato que mira por esta ventana algo que ellos no pueden ver desde su situación.

Vi que el gato era idéntico a Osiris y que miraba a lo lejos algo que el muro de la ventana no nos dejaba ver (pág. 17).

La mujer se sitúa en el punto de vista del gato -el gato amigo de la poesía y vecino de la muerte es un elemento simbólico muchas veces presente en los textos de Cortázar (Morell, 1981)-, consigue ver lo que él ve pero la relación refleja, por medio de la cual el narrador participaba de la visión de ella en los otros cuadros se rompe, la mujer se queda al lado del gato compartiendo el secreto del más allá de la ventana del cual queda excluido el narrador que la pierde para siempre.

En este cuento dedicado a un pintor mediante un epígrafe, se ha visto (Mora, 1986) la formulación de una poética, y de las dificultades que entraña el acceso a la creatividad a través de las artes.

La ventana, como límite, marco, es una de las metáforas más utilizadas por el autor para designar la posibilidad de creación, una apertura en un muro. Se relaciona con el [591] centro del mandala. (Cortázar/González, 1978: 85 y 88; Serra, 1996: 455-56). El tema aparece repetidas veces en los textos de Cortázar y de Salinas -cuyos estudios teóricos admira Cortázar «Hace años, Pedro Salinas mostró en un fino estudio...» (Alazraki, 1980: 284) que habla de la ventana como tema poético en Carrera Andrade (Salinas, 1967)-.

También en este cuento se relaciona a Alana con el camaleón -«Alana se había dado a las pinturas con una atroz inocencia de camaleón» (15), animal que representa la permeabilidad poética en «Casilla del camaleón» (Cortázar, 1967, comentado por Hernández, 1986).

Pero aquí quisiéramos destacar fundamentalmente que la idea de que la amada posee la visión, el control del mundo, y de que el poeta sólo puede compartirlo a través del amor es propia de la poesía de Salinas, como también la de que la amada, igual que cualquier objeto, es inaprensible bajo su apariencia exacta y que cuando parece más cercana, paradójicamente, está más lejana, lo que desencadena el deseo y la búsqueda poética que no termina nunca.

El narrador se plantea que cuando su mujer le mira de frente es cuando más percibe la distancia que los separa como en *Pregunta más allá* de Salinas.

¿Por qué pregunto dónde estás
si yo no estoy ciego,

si tú no estás ausente?

(P. Salinas. FAB: 209)

«Detrás de esos ojos azules [...] respira otra Alana» (pág. 14), «Se te está viendo la otra» (P. Salinas. VOZ: 60). El narrador no se lo ha dicho nunca, pero tiene miedo, «Nunca se lo he dicho, la quiero demasiado para trizar esta superficie de felicidad...» (pág. 14). En «No preguntarte me salva» (P. Salinas. VOZ: 64) Salinas teme cambiar la duda por la verdad de una falta de amor.

El narrador la observa para descubrir a la otra: «la observo pero sin espiarla» (pág. 14) «Perdóname por ir así buscándote» (P. Salinas. VOZ: 52). La somete a las transformaciones que el arte ejerce sobre ella para ver si así consigue captar lo que se le escapa. Primero la somete a la acción de la música, proceso sinestésico que aparece también en «Para escuchar con audífonos» (J. Cortázar, 1985: 34), después a la de la pintura. Se da cuenta de que la manera de mirar de ella no es la de él: «...mi manera de mirar nada tenía que ver con la suya» (pág. 15). Por tanto tiene que apropiarse de su visión.

En «Lo que eres»:

Yo no miro donde miras
yo te estoy viendo mirar

(P. Salinas. VOZ: 45)

...espectador agazapado acechaba en su actitud, en la inclinación de su cabeza, en el movimiento de sus manos o sus labios el cromatismo interior que la recorría... (pág. 16).

y le parece que cada vez la conoce mejor, [592]

...mi amor abarcaría desde ahora lo visible y lo invisible (pág. 16).

¿Qué sería de mí si tú no fueras
invisibilidad, toda imposible?

(P. Salinas. TODO: 174)

como en *El cuerpo fabuloso*.

De pronto ante un cuadro, ella inicia un movimiento «Nadadora de noche, nadadora» (P. Salinas. RAZ: 170) «...un imperceptible ondular de las manos la hacía como nadar en el aire...» (16) que ya avanza su marcha sin retorno en el cuadro que cierra el cuento. Ella se lleva la visión poética definitivamente,

«mientras yo me quedo en la otra orilla, sólo («¿Regalo, don, entrega?» P. Salinas. VOZ: 42).

En este cuento la creatividad se asocia al amor y a la poesía.

Cambio de luces

Cambio de luces de *Alguien que anda por ahí* (Cortázar, 1977) narra la relación entre un locutor de seriales radiofónicos, Tito Valcárcel y una radioescucha, Luciana, que se enamora de él por su voz y le escribe una carta.

El planteamiento es cursi y provocador, al girar en torno a un género infravalorado literariamente, el guión radiofónico, por el que Cortázar se interesó (Cortázar/Prego, 1985: 46-47) e incluso escribió uno, *Adiós Robinsón* (Cortázar, 1991).

Él se la imagina de un modo y ella también. Cuando se conocen, las imágenes formadas en sus mentes no concuerdan. Ellos se habían soñado, «mis miradas te soñaban / y me soñaban las tuyas.» como en «¿Cómo me vas a explicar» (P. Salinas. RAZ: 172).

Él emprende el camino de cambiarla hasta que coincida con la imagen de su sueño. Cuando al final lo consigue, ella, en las últimas seis líneas, sale de un hotel cogida cariñosamente del brazo de otro que responde a la imagen que ella se había hecho de él.

El lector, engañado por la transformación lenta, demorada, que él ejerce sobre el cuerpo de ella, ha perdido de vista lo que ella puede estar haciendo durante este tiempo, la sustitución de él por otro.

Luciana (Lucía, la que ve) es la que inicia la relación cuando por carta le dice que no necesita verle, que puede prescindir de las apariencias, porque posee lo más importante de él, su voz:

No necesito ver una foto de usted, decía Luciana, no me importa que *Sintonía* y *Antena* publiquen fotos de Mínguez y de Jorge Fuentes pero nunca de usted, no me importa porque tengo su voz... (pág. 14).

En «¿Qué probable eres tú!», se impone la voz de una amada invisible e increíble:

Si tampoco lo creo,
algo más denso ya,

más palpable, la voz [593]
con que dices: «Te quiero»,
lucha para afirmarte...

(P. Salinas. VOZ: 50)

Por el amor se puede tener la visión del mundo de la persona amada y también su voz, que es «la voz a ti debida» de Garcilaso y de Salinas «Que hay otra voz con la que digo cosas / no sospechadas por mi gran silencio; («Qué alegría, vivir», P. Salinas. VOZ: 36-37).

Ella desea todavía ir más allá de su voz en su descubrimiento ya que él se esconde a través de sus diversos papeles «...transformando las frases más simples en un juego de espejos que multiplica lo peligroso y fascinante del personaje» (pág. 16). Pero ella ha conseguido atravesar su máscara «...y usted es siempre el mismo para mí cuando ya no tiene el antifaz de su papel» (pág. 19). Ha conseguido cumplir el deseo formulado en «Para vivir no quiero»:

Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra...

(P. Salinas. VOZ: 34)

y vive a través de él, «...pero yo hace tres años que vivo su vida...» (pág. 19), como en «Qué alegría vivir / sintiéndose vivido» (P. Salinas. VOZ: 37).

En la primera entrevista surgen las sorpresas. Ella lo imaginaba más alto en su sueño:

...los personajes los había visto tal como Lemos los pintaba pero al mismo tiempo era capaz de ignorarlos, de hermosamente quedarse sólo conmigo, con mi voz y vaya a saber por qué con una imagen de alguien más alto, de alguien con pelo crespo (pág. 21).

como la idea personificada que aparece en *Muerte del sueño* de Salinas:

Por ti he sabido cómo andan los sueños.
Llevan los pies desnudos
Y parecen más altos todavía.

(P. Salinas. LAR: 128)

Tito intuye la primera imagen de Luciana y luego la completa, «...pasó que de nuevo la vi, siempre he sido visual, y fabrico fácil cualquier cosa...» (pág. 17) -como Cortázar (Cortázar/Prego, 1985: 123)-. La imagina chiquita, con

ojos claros y tristes y pelo castaño y recogido. El encuentro es traumático pues ella es alta, con ojos marrones y alegres y el pelo negro y suelto.

Él, curioso impertinente, emprenderá la transformación de Luciana hasta conseguir que ella, gradualmente, corresponda a la imagen que se había forjado, en un recorrido parecido al del poema «Muerte del sueño» de Salinas.

Empieza por el rostro, los ojos, que Tito ha imaginado claros y transparentes en lugar de marrones. [594]

Por ti he sabido yo cómo era el rostro
de un sueño: sólo ojos.

(P. Salinas. LAR: 126)

y el pelo,

Por ti supe también
cómo se peina un sueño.

Con qué cuidado parte sus cabellos
con una raya que recuerda

A la estela que traza sobre el agua
la luna primeriza del estío.

(P. Salinas. LAR: 127)

Transforma el pelo de Luciana. Primero el color, «Me acuerdo que fue más o menos en la época de *Sangre en las Espigas* cuando le pedí a Luciana que se aclarara el pelo» (pág. 22). Luego la forma del peinado «...le junté el pelo con las dos manos y se lo ató a la nuca...» (pág. 23).

La insistencia en elementos como el rostro y el pelo y su localización en la memoria, «la memoria de mi amor» (pág. 26), evoca también otros aspectos de «Muerte del sueño»

Mi mano, o una sombra de mi mano,
O acaso ni una sombra,
la memoria, tan sólo, de mi mano
jamás acarició una cabellera
tan lenta y tan profunda
como la de ese sueño que me diste.

(P. Salinas. LAR: 127)

cuyas estrofas aparecen encabezadas con un insistente «por ti» garcilasiano: «Por ti el silencio de la selva umbrosa, / por ti la esquividad y apartamiento» (Garcilaso, *Égloga I*, vv 99-104-).

Este proceso recuerda el de los desdoblamientos a los que Salinas somete a su amada para ir descubriendo matices y posibilidades para el amor. En «Amada exacta»:

Todo yo a recomponerte
con sólo recuerdos vagos:
te equivocaré la voz
el cabello ¿cómo era?,
te pondré los ojos falsos.

(P. Salinas. SEG: 140)

Tito, una vez ha conseguido el color del pelo y el peinado de la imagen de su amor, tiene derecho a reconstruirla como en «Yo no necesito tiempo»: [595]

eres tan antigua mía,
te conozco tan de tiempo,
que en tu amor cierro los ojos
y camino sin errar
a ciegas, sin pedir nada
a esa luz lenta y segura...

(P. Salinas. VOZ: 33)

Y lo ha iluminado todo con «una luz un poco cenicienta» en consonancia con la de la galería modernista que se ha forjado en su sueño, «...sólo había faltado el sillón de mimbre y quizá también que ella hubiera estado triste,...» (pág. 25). Salinas también quiere una amada triste sólo para él como en:

Ahí, detrás de la risa,
ya no se te conoce.
[...]
«¡Qué alegre!», dicen todos.
Y es que entonces estás
queriendo ser tú otra,
[...]
Te sigo. Espero. Sé
[...]

(P. Salinas. VOZ: 30-31)

como la de la imagen que él se ha forjado:

Y al verte en el amor
que yo te tiendo siempre
como un espejo ardiendo,

tú reconocerás
un rostro serio, grave,
una desconocida
alta, pálida y triste,
que es mi amada. Y me quiere
por detrás de la risa.

(P. Salinas. VOZ: 31)

Tito está completamente empeñado en esta reconstrucción, en este renacimiento de su amada para él en momentos perfectos, paralelos a «Vida segunda»:

Sí, tú naciste al borraréme
tu forma.
[...]
A mis medidas de dentro
te fui inventando, Afrodita, [596]
perfecta de entre el olvido,
virgen y nueva, surgida
del olvido de tu forma.

(P. Salinas. FAB: 104-105)

Ella será la auténtica a sus ojos:

...le dije que nunca la había querido tanto como en ese momento, tal como la estaba viendo, como hubiera querido verla siempre (pág. 25).

Como en «¡Qué probable eres tú!»:

Y lentamente vas
formándote tú misma,
naciéndote,
dentro de tu querer,
de mi querer, confusos,
[...]

(P. Salinas. VOZ: 51)

Él hubiera podido preocuparse por su distracción, según la pista que le daba la mano de Luciana en su pelo removiéndolo, la nostalgia del pelo crespo por parte de la memoria de ella, pero a él lo único que le importaba era poder contemplarla, como Salinas, con la imagen completa de su sueño en «Afán»:

Y verte cómo cambias

-y lo llamas vivir-
en todo, en todo, sí.
menos en mí, donde te sobrevives.

(P. Salinas. VOZ: 38)

En «Se te está viendo la otra», Salinas está creando la imagen de su amor:

Se te está viendo la otra.
Se parece a ti:
[...]
Y vendrá un día
-porque vendrá, sí, vendrá-
en que al mirarme a los ojos
Tú veas
que pienso en ella y la quiero:
Tú veas que no eres tú.

(P. Salinas. VOZ: 60-61) [597]

En el cuento «Cambio de luces» el protagonista ya lo ha conseguido. Ella es ya la otra, pero también lo ha cambiado por otro.

...no la reconocí al reconocerla, no comprendí al comprender que salía
apretando el brazo de un hombre más alto que yo, un hombre que se
inclinaba un poco para besarla en la oreja, para frotar su pelo crespo
contra el pelo castaño de Luciana (pág. 27).

El cuento empieza en una atmósfera de negatividad, de vacío previa a la
aparición creación del ser y termina con Tito enfrentado a otro vacío, la
imposibilidad de alcanzar a la amada que es la invisible, la imposible de
Salinas en:

Dime, ¿por qué ese afán
de hacerte la posible,
si sabes que tú eres
la que no serás nunca?

(P. Salinas. VOZ: 66-67)

Para que, al final del cuento, pueda ser eterno e insaciable el deseo del
protagonista.

Este cuento, como muchos, mantiene dos líneas de tensión (como las que
se crean en ciertos sonetos -estrofa predilecta de Cortázar-). Una es la gradual
a la que está sometido el cuerpo de Luciana hasta conseguir la transformación
deseada. El ritmo que la acompaña es lento, demorado, visual, gestual..., y

opera por desmembración de su cuerpo, acompañado bellamente por la óptica de Salinas y sus ecos; la otra línea es muy violenta, acompañada por un ritmo muy rápido y abarca sólo las cuatro últimas líneas en las que el lector y Tito, embobados por la transformación gradual de Luciana, se dan cuenta de que no contaba con la posibilidad de la sustitución de Tito por otra persona que tuviera la figura soñada por Luciana.

Lejana

En *Lejana*, incluido en *Bestiario* (Cortázar, 1951), se puede apreciar un desdoblamiento muy saliniano.

Este cuento presenta a una chica, insatisfecha con la vida que lleva en Buenos Aires, que vive, primero esporádicamente pero luego con más frecuencia cada vez, unas sensaciones que la van identificando con una mendiga que vive en Budapest, hasta que consigue ir allí y en un puente se intercambia con su doble. Recuerda en especial el poema de Salinas:

Qué alegría, vivir
[...] sintiéndose vivido.
Rendirse
a la gran certidumbre, oscuramente,
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,
me está viviendo.
[...]

(P. Salinas. VOZ: 36) [598]

Fragmento que es literalmente el epígrafe que encabeza el apartado «Preludios y sonetos» de *Salvo el Crepúsculo* (Cortázar, 1985: 227).

La ubicuidad del enamorado del poema de Salinas se repite en el cuento de Cortázar donde la protagonista se siente, de vez en cuando, en el cuerpo de su doble lejana. Tanto en el poema de Salinas como en el cuento de Cortázar se dan, de forma parecida, transgresiones de los adverbios de lugar: «allá me pegan, allá la nieve me entra en los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá... (pág. 45):

...la verdad trasvisible es que camino
sin mis pasos, con otros,
allá lejos, y allí
estoy besando flores, luces, hablo.

(P. Salinas. VOZ: 36)

También se dan en los dos textos transgresiones en los pronombres para adecuarse a los imposibles desdoblamientos «...soy yo y le pegan» (pág. 38).

El enamorado del poema de Salinas podrá ver a través de la amada la nieve que nunca ha visto como la protagonista del cuento a través de su doble. «Me digo: 'Ahora estoy cruzando un puente helado ahora la nieve me entra por los zapatos rotos'» (pág. 39).

La vida -¡qué transporte ya!-, ignorancia
de lo que son mis actos, que ella hace,
en que ella vive, doble, suya y mía.
Y cuando ella me hable
de un cielo oscuro, de un paisaje blanco,
recordaré
estrellas que no vi, que ella miraba,
y nieve que nevaba allá en su cielo.

(P. Salinas VOZ: 36)

Otros versos que nos vienen a los labios, cuyo eco podemos rastrear en este cuento son: «Y es que entonces estás / queriendo ser tú otra» («Ahí, detrás de la risa» P. Salinas. VOZ: 30) y «Yo no te quiero así, disfrazada de otra,» («Para vivir no quiero» P. Salinas. VOZ: 34).

La marcha de Alina a Budapest la une con su doble como en *La distraída* «Pero tu intención de ir / te llevó donde querías» (P. Salinas. SEG: 101).

Y lo mismo que en «¡Qué probable eres tú!» también parece la transformación final de Alina en el cuento, la transformación temida y deseada.

Y agoniza la antigua
criatura dudosa
que tú dejas atrás,
inútil ser de antes,
para que surja al fin
la irrefutable tú,

(P. Salinas. VOZ: 50) [599]

En un cuento las imágenes poéticas quedan sometidas a tal presión y estilización, que, aunque pueda parecer que se asocien a un poeta determinado, no se reconocen fácilmente.

La capacidad de la prosa de Cortázar para articularse en torno a un poema que la subyace ha sido observada algunas veces. Es el caso de la función del soneto «Tuércele el cuello al cisne» de González Martínez en *Rayuela* (Jrade, 1981) y la de un poema de Dylan Thomas «Oh Make a Mask» en *El Perseguidor* (Verani, 1979), cuento de *Las armas secretas*.

La presencia de la poesía de Salinas aparece casi explícita en *Orientación de los gatos*, ligada a la formulación de esa visión poética que se busca.

En *Cambio de luces*, cuento largo y lentísimo, como en las novelas, es en donde se profundiza más en esta visión y donde ésta alcanza más matices y variaciones. Lo despacioso del cuento la favorece.

En *Lejana*, donde se podría quizás pensar que el poema de Salinas «¡Qué alegría vivir!» genera el cuento o podría haberlo generado, contradictoriamente es donde se aprecia menos la visión de Salinas al producirse éste, como varios de esta primera época, dentro de la órbita de lo fantástico, por la vacilación del lector ante una ambigüedad, creada, -en el caso de que se aceptara la hipótesis de este artículo-, por la interpretación en sentido literal de una construcción lexicalizada (Todorov, 1970). En él las imágenes se diluyen, se desdibujan respecto de sus posibles orígenes, adquieren su propia dinámica que las alejan de su posible modelo.

Referencias bibliográficas

ALAZRAKI, Jaime (1980). «Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos», *Revista Iberoamericana*, núm. 110-111: 259-928.

BENÍTEZ, Rubén (1988-89). «La poesía lírica de Julio Cortázar», *Explicación de textos literarios*, I-II, núm. 17: 46-63.

CORTÁZAR, J. (1953). «Reseña de *Periplo* de Carlos Viola Soto», *Buenos Aires Literaria*, 1, núm. 16 Dic: 57-63.

—, (1951). *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1982.

—, (1959). *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana.

—, (1963). *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.

—, (1967) «Así se empieza», *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI, T. 1: 9-11.

- , (1967) «Casilla del camaleón», *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI, T. II: 169-177.
- , (1971) *Pameos y Meopas*, Barcelona, Llibres de Sinera. Ocnos.
- , (1977) *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara.
- , y CARRERA, Luis Gustavo (1978). *Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Colección Encuentros.
- , y GONZÁLEZ BERMEJO, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA.
- , (1980). *Queremos Tanto a Glenda*, Alfaguara, Madrid, 1981.
- , y CASTRO KLAREN, Sara (1980). «Julio Cortázar, lector (Conversación con Julio Cortázar)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366: 11-36.[600]
- , (1985). *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara.
- , y PREGO, Omar (1985). *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik.
- , (1991). *Dos juegos de palabras/Nada a Pehuajó/Adiós Robinson*, Zaragoza, Ed. Crítica 2 (mil) SC.
- , (1995). *Diario de Andrés Fava*, Madrid, Alfaguara (escrito en 1950).
- , (1996). *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara (escrito entre 1951 y 1952).
- EIKHENBAUM (1970). «La teoría del «método formal», *Formalismo y vanguardia*, Comunicación serie B, Madrid, Alberto Corazón: 27-79, 7-24.
- HERNÁNDEZ, Ana María (1986). «Camaleanismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar», en Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus: 79-96.
- IMO, Wiltrud (1984). *Julio Cortázar, poeta camaleón*, Salamanca, Publicaciones del colegio de España.
- JRADE, Cathy L. (1981). «El significado de un vínculo textual inesperado: *Rayuela* y 'Tuércele el cuello al cisne'», *Revista Iberoamericana*, núm. 116-117: 145-154.

MORA Valcárcel, Carmen de (1986). «Orientación de los Gatos (apuntes para una poética)», en *Lo Lúdico y lo Fantástico en la obra de Cortázar*, Madrid. Fundamentos, II: 167-180.

MORELL, Hortensia (1981). «Uso del gato en la construcción artística de *Final del Juego*», *Romance notes*, 21, núm. 3: 283-286.

POPE D., Randolph (1986). «CGoarltdaozsar: el Galdós intercalado en Cortázar en *Rayuela*», *Anales Galdosianos*, Año 21: 141-146. También en *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, ed. de F. Burgos, Madrid, EDISA, 1987: 121-128.

SALINAS, Pedro (1967). *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, Aguilar: 382-387.

—, (1971). *Poesía*, Madrid, El libro de bolsillo [345], Alianza, 1974. Selección y nota preliminar de Julio Cortázar. Todas las citas a la poesía de Salinas se refieren a esta edición.

SERRA SALVAT, Rosa (1996). «La poesía de Julio Cortázar. *Salvo el Crepúsculo*», en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía Hispanoamericana (1964-1994)*, Universitat de Lleida/Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos: 451-463. (Actas del I Congreso de la A.E.E.L.H., 1994).

SKLOVSKI, Víctor (1973). «Imagen y enigma», en *La disimilitud de lo similar*, Comunicación, serie B núm. 32, Alberto Corazón, Madrid: 57-71.

SPITZER, Leo (1941). «El conceptismo interior de Pedro Salinas: el lenguaje de los objetos», en *Revista Hispánica Moderna*, Tomo VII, Gredos, Madrid: 33-49.

TODOROV, Tzvetan (1968). *¿Qué es el estructuralismo?*, en *Poética*. Trad. de Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Losada, 1975.

—, (1970). *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. de Silvia Delpy, Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

VERANI, Hugo (1979). «Las máscaras de la nada. *Apocalipsis* de Dylan Thomas y *El Perseguidor* de Julio Cortázar», *Cuadernos Americanos*. Vol. 227, núm. 6: 234-247. [601]

La próxima, otra utopía narrada de Vicente Huidobro

Paco Tovar

Universitat de LLeida

Cuentan que Vicente Huidobro, residiendo en el París de entreguerras, exhibió claras simpatías políticas, llegando a formalizar su militancia en el Partido Comunista. Rumores hay de pronto desacuerdos entre el escritor y el grupo, atribuyendo esas disidencias a una simple anécdota: la negativa del autor a convertirse en maestro de doctrina en una cédula de zapateros. Revisando los testimonios biográficos del mismo Huidobro, su aproximación a las teorías del comunismo remite a 1917, año en que manejó por primera vez los textos de un ideario que le reclamaba afinidades; el posterior distanciamiento responde mejor a la aplicación práctica de una lección mal aprendida, sometiendo a crítica unos resultados que merecen tratamiento irónico:

...el comunista es el hombre más noble y más elevado del concepto sociológico humano, es lección mal aprendida, sometiendo a crítica unos resultados que merecen tratamiento irónico: el más aristocrático de los hombres, pues el comunista verdadero no quiere explotar el mundo para sí, como todos los egoístas, sino por el bien de todos, lo que nos prueba su generosidad.⁽¹⁰¹⁶⁾

Está claro que Huidobro no traiciona los fundamentos de un proyecto común ni evade compromisos a la hora de realizarlo; únicamente trata de poner las cosas en su sitio, [602] acusando intereses de clase y francas demagogias. Otra vez se planta ante quienes forman parte de una nobleza intelectual inoperante, renunciando a las ventajas de poseer el vientre que engalana los cuerpos de sanas burguesías. Cabe proclamar a gritos no comprender al individuo que, estudiando profundamente la sociedad actual, no sea comunista; tampoco se entienda al sujeto que, tras estudiar con seriedad el comunismo, no sea anarquista⁽¹⁰¹⁷⁾. Los armónicos huidobrianos con el espíritu libertario traen consigo oportunas clasificaciones, determinados criterios selectivos y sólidas referencias autorizadas:

Hay sólo dos tipos de hombres: el aventurero u hombre superior y el contentadizo u hombre inferior.

El primero no se contenta con lo que le han enseñado y ha recibido en herencia de sus antecedentes: Quiere saber más y quiere ir más lejos,

conocer otras cosas.

El segundo es fácil de contentar, está satisfecho con lo que le enseñaron de niño, no tiene inquietudes, no desea más.

El aventurero se divide, a su vez, en dos clases: el aventurero teórico y el aventurero práctico, o sea, el aventurero estático y el dinámico.

Aventureros teóricos o estáticos son los hombres de pensamiento que se lanzan en aventuras espirituales y cerebrales, a descubrimientos científicos y artísticos. Tales son Galileo, Copérnico, Newton, Pasteur, Lamark, Einstein, Shakespeare, Góngora, Rimbaud, Cézanne y tantos otros.

Aventureros prácticos o dinámicos son aquellos que se lanzan a descubrir tierras y conquistar países, a guerrear, etc. Tales son Colón, el Cid, Hernán Cortés, Alejandro, César, Napoleón, Livingstone, Cook, Magallanes, Shackleton, Amundsen, etc.⁽¹⁰¹⁸⁾

También en Europa, y durante el paréntesis bélico, Vicente Huidobro detecta la farsa de una escenografía que únicamente ha cambiado de apariencias. Superada la anterior Gran Guerra, con sus juegos de alta estrategia militar, sus inevitables gestos de urgencia y sus macabras danzas de muerte, el mundo contemporáneo aún no ha resuelto viejos conflictos: los ha vuelto a desplazar al marco de un cuadro costumbrista, con sus impecables ejercicios diplomáticos, sus lujosos bailes carnavalescos y sus atractivas escenas melodramáticas. En el aire flota una despreocupación violenta que anuncia nuevos vientos de tragedia:

...sobrecogido por el tema de la guerra que presentía avecinarse, Vicente se empeñó en que un grupo de amigos nos trasladáramos a ver los toros desde la barrera africana de Angola. Recogió información en el consulado portugués, leyó libros y durante no pocas [603] semanas estuvo machacándonos con el proyecto. Nadie se dejó seducir [...]. Se marchitó el proyecto. Pero en cambio, el poeta vertió su emoción en las páginas de *La próxima*.⁽¹⁰¹⁹⁾

Contemplando este segundo dato personal, bien puede responder al carácter histriónico de Huidobro, cuando no a su condición de oportunista, de soberbio y hasta de ridículo, aunque ese mismo detalle muestre la capacidad de observación, la inteligencia y la habilidad literaria de un personaje que, sin violentar las leyes de la naturaleza ni ignorar las reglas del artificio, desea seguir viviendo *intensamente, arriesgándolo todo a cada instante*; que, seguro de sus actos, continúa saltando *como un acróbata sin vértigo del trapecio-poesía al trapecio-amor*; que, con su obra, persigue ser original, sin extrañar por ello antecedentes valiosos; y que se identifica plenamente con sus imágenes, ofreciendo las visiones de la historia en su adecuada representación

simbólica. Sea como fuere, el resultado final no admite comparaciones fuera de los límites que se acotan.

El escritor da una vuelta más a su particular caleidoscopio, descubriendo en el trasluz del juguete la exacta composición misteriosa de un vitral que encaja las piezas en lógica forma sorprendente. *La próxima* se convierte así en instrumento que entretiene y en espacio de reflexión, también de debate, siempre atentos a problemas de estructura y cuestiones de pensamiento. Huidobro, sin olvidar que es fundamentalmente un poeta, decide usar los recursos de la narración para exponer de nuevo la voz del pájaro ebrio de su propia alma y repetir los aciertos de una novela que guarda memoria de sus orígenes quijotescos⁽¹⁰²⁰⁾.

Primeras marcas

La próxima se inicia con una dedicatoria. Pocas líneas ocupa Huidobro para brindar el libro a dos contemporáneos que considera ejemplo de auténtica heroicidad y ayudan a [604] comprender lo que ha de exponerse en el desarrollo de la novela. Al amparo de Karl Liebknecht y Romain Rolland se justifica un hecho literario que proclama a gritos la necesidad común de seguir el ejemplo que se cita y entender ineludibles compromisos⁽¹⁰²¹⁾.

Ese primer fragmento de la narración recuerda las palabras dirigidas al duque de Béjar, localizadas al frente del relato cervantino donde se cuenta las razonables locuras de un caballero anacrónico. El obligado respeto a un superior, impuesto por la retórica laudatoria al uso, ha de salvar la ficción de quienes *no conteniéndose en los límites de su ignorancia suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos*. El autor se reserva todo el derecho a la práctica de sus *buenas artes*, buscando registros nobles y huyendo de *granjerías*.

Huidobro añade un prólogo a su novela, echando mano de una copia epistolar cuyo original se supone dirigió al amigo que tanto ayudó a lograr el último objetivo del remitente. La carta, distanciada en el tiempo, establece fechas de redacción a unas páginas que se elaboran en un lugar amable del paisaje europeo, dando cuenta de una tarea que declara ser el resultado de un juego dialéctico, pretende llegar a su destino y reconoce al mensajero.

Otra vez la sombra de Cervantes. Con similar propósito, el castellano elabora una presentación apelando al desocupado lector, complicándolo en un revelador ejercicio de ingenio y reconociendo a priori que su esfuerzo, aunque divertido, comprende deseos, fracasos y condicionamientos. Sin contravenir el

orden natural, donde cada cosa *engendra su semejante*, la novela responderá a la personalidad del escritor, localizándose este en el marco donde cumple sus trabajos. Preocupado por el resultado último de la labor que se expone, el prologuista consiente en otorgar derechos de señorío al visitante que se instala en su casa.

Un exordio se adelanta en *La próxima*. De nuevo cuentan las circunstancias que afectan al sujeto en el mundo contemporáneo, dedicando el relato a toda persona que comulgue con las ideas y los propósitos del autor. Se cierra así el círculo de iniciación, completando un sistema de fuerzas que han de mantenerse en perfecto equilibrio. El problema de tensiones que Huidobro plantea en su novela tiene dos soluciones: una conduce a la *catástrofe total*; la otra, *dependerá de la cordura de los hombres*.

El equivalente quijotesco despeja su incógnita usando el comodín de la verosimilitud. Los elementos que, desde fuera, dan réplica a las presiones internas surgen de registros literarios afines, destaca la intervención de pares y reconocen justas virtudes. Cervantes confirma un proyecto que no sólo es efectivo sino que habrá de servir a tantos artilugios futuros de verdadera imaginación⁽¹⁰²²⁾. [605]

Que cada cual siga su camino

Ya en materia novelesca, *La próxima* recoge toda la herencia del realismo sin abandonar los principios que rigen el proceso creador, tantas veces espiados, enunciados y puestos en práctica por Huidobro. Sobre una base esquemática tradicional, y usando los recursos estilísticos propios de la narración, el escritor llega a mostrar los *problemas globales de la época*, pero también insiste en exponer un debate particular mediante una interlocución que requiere la lectura cuidadosa del texto⁽¹⁰²³⁾. Junto a propósitos de objetividad, de conocimiento sociológico, de conciencia subjetiva y de esfuerzo estético, la pieza aborda la realidad, ofreciendo las visiones del iluminado, los compromisos del guía y la responsabilidad del poeta. *La próxima* se mueve entre la verdad del documento histórico y la del individuo; entre la certeza de los datos y la certidumbre de los indicios; entre el oficio autoritario de la escritura y el rito autorizado del oficiante. Puestos a contemplar paralelismos, Cervantes manifestaba sus deseos de salir con *todos sus años auestas*; Huidobro resuelve contar su experiencia. Uno, con lúcida ironía, justifica las páginas que ha compuesto, acusándolas de *leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina*; el otro, con serio laconismo, excusa obviedades, enseñando sólo los resultados: al fin y al cabo, *el que debe*

comprender, comprende. Ya es bueno que el lector corriente deje de ser corriente; ambos, instalados en el presente, saben del pasado, manejan la inteligencia, defienden criterios y llevan a cabo sus empresas con apreciables logros. No obstante, aun coincidiendo en lo fundamental, cada cual sigue su camino.

Parte *La próxima* de una noticia: han llegado al puerto de Marsella algunos integrantes de la expedición que, en su día, inició una aventura angoleña. Se trata del cuarto viaje de regreso, habiéndose cerrado varias etapas de un proyecto fundacional con objetivos de talante salvador. Considerada inicialmente utópica, y producto de la mente de un loco, la empresa ha llegado a tomar dimensiones concretas dignas de tener en cuenta y de reclamar la curiosidad del mundo civilizado. Es oportuno presentar al protagonista de la historia, a quienes lo siguieron desde la concepción de la idea y al resto del grupo que, más tarde y por diferentes causas, decidieron acompañar a los anteriores en su peregrinaje [606] a tierras de ciertas promesas, ocupándose allí en labores de diseño, de organización y de mantenimiento⁽¹⁰²⁴⁾.

El cronista, usando las fórmulas coloniales de relación, declara al concluir su trabajo que los hechos, y la grandeza de las figuras, supera con creces sus testimonios. El gesto del autor no sólo se adelanta a seguras críticas, sino que advierte de posibles engaños, acusando carencias de oficio:

(¡Ah mi querido Roc, cómo despedazarías estas páginas si las leyeras! A través de ellas tu obra resulta empuñecida, resulta de un ridículo, de una ingenuidad sólo comparable a Buda o a Cristo.

Desde aquí oigo tu voz: «Maldito autor, pretendes escribir con estilo impersonal y sólo logras aparecer tan banal como el más mediocre periodista»⁽¹⁰²⁵⁾.

Este primer capítulo de *La próxima* no transgrede las normas del quehacer historicista, pero sí guarda distancia de los objetivos que ha de perseguir cualquier historiador: enmascara rasgos del escritor, viola el orden temporal de la acción y revela tonos proféticos. Una mayor atención al texto permite identificar a Huidobro con su héroe, Alfredo Roc; a ambos con su complementario de ficción, Baltazar Doriente; al interlocutor entrañable del primero en la realidad, Roberto Suárez, con su trasunto en el relato, Alberto Durén; a todos, mediante acuerdos compartidos, con sus elegidos; y al conjunto con la completa representación narrativa de una aventura diferente. Sea como fuere, es esta última lo que importa, y en ella se plantan unas referencias que adquieren sentido en la medida en que, sin olvidar sus orígenes, forman parte de un universo literario al margen del mundo exterior⁽¹⁰²⁶⁾. [607]

Superada la fase de información básica, relativa a la descripción y la enumeración físicas, se abordan en *La próxima* las creencias y asuntos de razón, dos maneras de conocimiento que se complementan. Una responde a cuestiones de sentimiento religioso, contemplando su raíz primitiva; la otra da réplica a problemas filosóficos, observando una amplia formación intelectual; ambas forman parte de un sistema de relaciones que no se sitúa en cátedras oficiales ni se ajusta a formalismos. El relajado juego social detecta paralelismos entre determinada concepción cosmogónica del universo, rastreada en los pueblos indígenas africanos, y su atractiva consideración en el orden civilizado occidental. Las diferencias en el plano antropológico acuerdan la práctica de una conciencia que se manifiesta en forma conveniente. Salvando discrepancias, la vieja cosmogonía, aún viva en la memoria del último sabio africano, no deja de ser un extraordinario poema:

...es algo que abre la cabeza y dilata el pecho. Y cuánto más justa me parece que la teoría de Laplace: Nunca me han convencido esas como nebulosas de gases que se van condensando. En realidad lo natural es que una nebulosa de gas en el espacio se deshaga, se diluya, se disuelva. En todo caso, Roc, la teoría de tus negros es más hermosa y *se non è vero è ben trovato*.

-¿Por qué no será verdad? Si está bien encontrada es porque puede ser verdadera.

-Eso de dar a los astros una especie de categoría de seres vivos me gusta. Muchas veces he pensado que nosotros no somos sino microbios en las venas de un gigante. La Tierra sería algo así como una gota de sangre o una partícula que se mueve adentro de esas venas. Lo mismo el Sol y todos los astros. ¡Cuántos millones de microbios hay en una gota de sangre o en una gota de agua! Y piensa que para ellos, cuando miran hacia otra gota vecina, las distancias son inconmensurables, lo mismo que para nosotros cuando miramos hacia los astros del cielo.⁽¹⁰²⁷⁾ [608]

Al hilo de la conversación, el protagonista de *La próxima* se relaciona con sus contertulios; y todos recuerdan alguna idea de Huidobro, o citan fragmentos de sus poemas⁽¹⁰²⁸⁾.

Si el novelista sólo hubiera reservado el capítulo a divagaciones teóricas habría dañado la pieza. Evadirá esa falla añadiendo de inmediato nuevas de Angola, ofreciendo el perfil de Roc y dando más detalles de la aventura. Medio en serio medio en broma, todo el discurrir del capítulo sucede en un espacio mínimo y en un aparte temporal, rotos al anunciarse que se ha cumplido la profecía, comenzando la tragedia en París y provocando el caos rabioso en provincias:

La noticia había cundido por la ciudad como llevada por el viento. Todas las calles estaban llenas de gentes, toda Marsella estaba llena de la terrible noticia. Marsella estaba pálida, Marsella estaba roja, Marsella

callaba, Marsella vociferaba, Marsella empuñaba las manos de la venganza, alzándolas al aire y dos grandes lágrimas rodaban de sus ojos.

Llegó el Apocalipsis con un cielo de rayos y de muertes. Llegó la noche de la gran catástrofe. El principio del fin.⁽¹⁰²⁹⁾

Era cierto lo que voceaba un loco; no era arbitraria la utopía; no se criticaba la energía y los recursos aplicados a su realización; no había sido inútil el peregrinaje; y hasta se comentaba la suerte de los viajeros.

Un impulso desconocido conduce a los expedicionarios hacia el lugar de los hechos, contemplando con sorpresa que el paisaje urbano se conserva intacto. Nada ha cambiado, salvo el vacío que han dejado los cadáveres dispersos. Todo un capítulo reserva Huidobro para describir la impresión de un espectáculo incomparable, mostrándolo en sus mínimos detalles imaginados. La escena se impregna de nostalgia por un pasado irrecuperable, por tantas seguras ausencias y porque se ha perdido una sólida referencia emblemática. A occidente le han extirpado el corazón del pecho; le han disecado el lóbulo superior del cerebro; lo han dejado inerme, de cuerpo presente. Resta como anuncio estático del *fin de la civilización*, como muestra de destrucción y muerte universales. No obstante, todavía queda una esperanza mínima depositada en un trabajo que ahora se revela de titanes⁽¹⁰³⁰⁾. [609]

La visión del París huidobriano recuerda en parte aquel cementerio madrileño descubierto por Larra en uno de sus artículos, abriéndole al imaginario romántico una puerta de escape hacia el futuro. Antes de atravesar el dintel cabe reflexionar sobre la condición humana, moldeada con materiales defectuosos:

El hombre es un monstruo de la naturaleza, mejor dicho, es una monstruosidad de la naturaleza; el hombre presente y siente su posición monstruosa en medio del mundo y trata de evadirse por la inteligencia cuando es precisamente la inteligencia la que le confiere esa posición falsa; en su afán de evadirse empieza a trabajar con el cerebro, empieza a crear, empieza a singularizarse, es decir, a hacerse cada vez más monstruoso; de este conflicto, de esta contradicción nace la angustia del monstruo, y nosotros, en vez de gritar: «Muera la inteligencia», aplaudimos los resultados de esa monstruosidad; el verdadero profeta de un porvenir más feliz sería aquel que lograra destruir la inteligencia, que hiciera desaparecer la situación de monstruoso que el hombre ocupa en la naturaleza y lo colocara en un estado menos termítico, y cómo nos revelaríamos todos contra semejante hombre, cómo lapidaríamos a semejante profeta; estamos habituados al pensamiento, estamos envanecidos por la inteligencia y ya no podemos concebir una vida sin ella; hemos hecho una voluptuosidad de las torturas del pensamiento.⁽¹⁰³¹⁾

Como en determinadas películas de factoría norteamericana, deudoras de la literatura teatral y de la novela, el hombre se mata por miedo a la muerte, siendo esta última y el sexo los resortes que mueven la maquinaria de la vida. No basta afirmar que esta última se parece al cine, al teatro o a la invención narrativa, cuando debiera ser lo contrario para resolver el engaño de un tópico. Ese ligero cambio de orden en la frase otorga prioridad a los originales, evitando que las obras traicionen las leyes naturales que han de regirlas y tomando valor de nuevas experiencias creadoras.

Lo anterior no excluye aceptar la evidencia de los ciclos. El desarrollo de la historia demuestra que ésta va cumpliendo etapas y acumulando estratos. Repasando la lección, quizás no hay remedio para la plantilla civilizadora europea, condenada

...a desaparecer como desaparecieron la civilización china, la civilización asiria, la civilización egipcia, la de Babilonia, la incaica, la de los mayas, la de los aztecas. Acaso el mundo va a caer ahora en una anarquía total durante un largo periodo de años y luego se impondrá un orden social nuevo, más verdadero, más justo. Acaso es necesario la muerte de toda la sociedad actual, acaso. ⁽¹⁰³²⁾

Apearse del carro, huyendo responsabilidades, sería un error imperdonable. Hay que mantenerse dentro, sosteniendo la dirección del vehículo que sigue plantado sobre la [610] superficie de la tierra. Huidobro marca así el pulso de su novela, ahora en París, con plena conciencia y a ritmo intenso.

La magnitud del acontecimiento rebasa cualquier semejanza con anteriores calamidades. La profecía se ha realizado, castigando a ciudades enteras. La gente pacífica únicamente podrá salvarse si dirige sus pasos a las islas de los *mares lejanos* o a los *desiertos escondidos*; los indecisos o lastrados habrán de atenerse a las consecuencias. El Dictador Invisible se hace cargo del caos, dominando la situación por un periodo que no podría determinarse, durante el cual la política y la guerra mantendrán su identidad.

De inmediato, *La próxima* sitúa en primer plano cuestiones ideológicas y proyectos de futuro. Huidobro guía el relato hacia vías revolucionarias de salvación que coinciden en su origen, persiguiendo objetivos semejantes y manifiestas diferencias de método. Un camino, favorable a la aplicación social del materialismo histórico, lleva hacia la doctrina comunista; el otro, más selectivo, se justifica con ideas libertarias de acento conservador. Los respectivos defensores serán Silverio Roc y su padre, ambos firmes en sus argumentos, aunque eluden la violencia, demostrándose mutuo respeto. Se repite una lucha generacional que dispone de recursos incruentos para solucionar sus problemas:

-Para nosotros lo más importante es producir para dar bienestar a todos los hombres.

-Pero en el momento de la lucha, en el momento del cambio de vida social, podéis conducir la humanidad a la muerte y a la barbarie.

-La lucha contra el imperialismo opresor, la lucha contra la explotación que ejercen unos cuantos hombres sobre millones de hombres, es una lucha santa. Sois vosotros los que conduciríais a la humanidad a la barbarie. Vuestro falso principio social, viejo y podrido, es el que va derecho a convertirse en sepulcro de la civilización. Felizmente que apareció en el mundo la única idea que puede salvar y salvará a la humanidad.

-Eres demasiado optimista, hijo mío.

-Eres un romántico ingenuo, pobre padre, retardado en cien años. ⁽¹⁰³³⁾

Una visión responde al impulso de la juventud, descubriendo con descaro impaciencias y amplia solidaridad; la del adulto, con sangre efervescente, revela experiencia, matizados rasgos paternalistas y cierto sentido de solidaridad con acentos coloniales. Cada cual, sin exclusiones pasivas, jugará sus cartas, poniéndolas sobre el tapete:

Y no hay nadie que no tenga su rol. Nadie deja de obedecer a la ley tácita de la voluntad histórica. El que se opone a toda aventura, que tiene miedo de todo paso adelante, que retrocede ante toda evolución, sin que él lo sepa, también sirve al progreso del mundo. Ése, como el escéptico, como el inerte, como el peso muerto, tiene su rol de freno y también su rol de excitación del fuego pasional del otro, del que quiere [611] correr, saltar todos los obstáculos; excitador aunque sólo sea por reacción, aunque sólo sea por el frote de los contrastes. También contribuirá sin saberlo a iluminar el incendio o a crear el mundo nuevo.

No hay ninguna fuerza perdida, no hay ninguna inercia inerte. El mundo progresa de abajo hacia arriba y a la larga nada puede oponerse a este progreso. Ni aún las más horribles catástrofes. ⁽¹⁰³⁴⁾

Mejor tener dos bazas que una. No importa que pocos sigan al padre y muchos sigan al hijo, aunque queden demasiados con los brazos cruzados, esperando *los acontecimientos que no tardarán en venir*.

Las anteriores apreciaciones se desarrollan en dos capítulos diferentes, separados entre sí por una digresión parentética donde se sigue el rastro de uno de los personajes secundarios de la novela en su desplazamiento a Bruselas. El viaje lo propone el interesado en París, con la excusa de comprobar la situación de su familia, aunque en realidad, el motivo profundo de esa visita tiende a consolidar la magnitud de la tragedia, acumulando información y aumentando la credibilidad de la narración. La capital belga, como la francesa, no ha sufrido daños materiales; sólo sus habitantes se han visto afectados en su cordura. Será el lector, a instancias del autor, quien habrá

de imaginar lo que contempla el personaje. Destaca la brevedad del fragmento, si se compara con el que se ocupa del testimonio parisino; tampoco se esconde la intervención del azar en la vida y en la narración:

...Había habido un ataque aéreo a Bruselas y arrojado sobre la ciudad un gas especial que había enloquecido a toda la población. Figuraos el espectáculo de una ciudad de locos, figuraos un manicomio suelto por las calles. Sería largo y difícil describirlo. Supongo al lector con suficiente imaginación para adivinar las curiosas, las maravillosas escenas que debían verse por todas partes y a cada instante y paso.

[...]

Como sucede a menudo, y como era necesario que sucediera en este caso, para ayudar también al autor, la casualidad vino a favorecer a nuestros amigos después de nueve días de encierro.⁽¹⁰³⁵⁾

La próxima entra en una nueva fase que se inicia embarcando definitivamente a los expedicionarios rumbo a Angola. Atrás queda el pasado, dejando flecos de memoria en bolsas de presión. El paraíso angoleño espera acabar de modelarse efectuando cambios en su perfil inicial. El ajuste no deja de plantear problemas: se duda entre continuar el progreso sin romper el hilo o renunciar a las ventajas del mundo civilizado, reiniciando el [612] proceso mecánico desde el punto cero, sólo con la fuerza de los brazos y el ejercicio de la inteligencia. El conflicto tensa las cuerdas en favor de la opción conservadora, siempre que se controlen falsas idolatrías maquinistas, y en dirección al retorno de los principios naturales, destruyendo todos los artilugios suplementarios. La solución al problema toma rasgos salomónicos y acepta ejercicios democráticos: los inventos útiles, facturados desde Europa en su momento, se tendrán bajo custodia en espera de aplicarles la sentencia definitiva. Mientras tanto, las tareas artesanales serán las que mantengan el orden cotidiano. Este último comprenderá actos, pensamientos y obras de un nuevo mundo normalizado donde la antigua fábula de Noé, con su barca, se ha transformado en el viejo cuento del flautista, con su montaña. La trampa se instala en la tierra prometida, volviendo a confundir la decisión política con las acciones de guerra. El destino de la empresa angoleña ya está marcado, revelándose en los sueños de Alfredo Roc. Una de esas visiones significativas ocupará todo un capítulo de la novela, recordando la voz del profeta Ezequiel, la alegoría circular de la historia y las lecciones huidobrianas del creacionismo⁽¹⁰³⁶⁾. En ocasiones satisfecho, Huidobro sabe que no bastan sus propósitos y llega a preguntar de nuevo qué han hecho de él, por qué lo han conducido a otra parte, la causa de haber sido abandonado con su pesadilla. Conoce las respuestas de antemano y las resume: es imposible mantener *unperfecto equilibrio*, siempre surge la pugna entre dos bandos y nunca habrá medios de saber las *reacciones de la sustancia sobre la cual trabajamos*, porque somos *ciegos entre ciegos*. Es hora de concebir otra

aventura: *constituir una secta oculta de iniciados que se transmitan la gran tradición.*

El cúmulo de reflexiones da paso a una conversación relajada, manejándose temas diversos de común interés y propios argumentos. El discurso se interrumpe con un suceso: la montaña que guarda las máquinas ha estallado como un volcán, alzándose en llamas y desplomando el techo encendido del museo subterráneo como un *libro abierto*. Se ha roto en Angola la cadena de la civilización.

Y se oyó la voz de Roc que parecía aullar al infinito.

-Rusia. Rusia, mi hijo tenía la razón.

Rusia, la única esperanza. ⁽¹⁰³⁷⁾

...Y al final me dabas la razón

Es Huidobro quien, en el prólogo epistolar de *La próxima*, recuerda a Roberto Suárez haberle oído decir que el libro, *con su diálogo anónimo y colectivo*, no alcanzaría a entenderlo un público poco habituado a determinados modos de escritura que el novelista ya emplea *desde hace más de quince años*; tampoco entendería el lector los *delirios* del [613] protagonista en las calles de París. La confesión de esos detalles extraídos de la memoria deja de ser una anécdota para reconocer que la obra comprende en esencia una de las características fundamentales del creacionismo, remitiendo a los orígenes de una tarea literaria que empezaba a liberarse de prejuicios alrededor de 1914, año en que Vicente Huidobro fecha su emblemático *Non Serviam* y publica *Pasando y pasando*, páginas de claro talante autobiográfico ⁽¹⁰³⁸⁾.

Mencionar estas referencias no significa admitir que el autor pretende mantener con sus obras un pulso contra la historia; mejor sería aceptar que juega con ella razonablemente, acompañándola hasta las últimas consecuencias, sin violentar nunca las leyes naturales de un proceso testimonial donde cuenta toda la experiencia del hombre en su continua evolución ⁽¹⁰³⁹⁾. *La próxima* confirmará la renovación formal de la novela contemporánea, pero también es el resultado de una conciencia poética, exponiéndose esta como experimento psíquico, especulación científico-filosófica y actual rito antiguo. Así se plantea un nuevo modelo de universo. Bajo esa perspectiva, el quehacer narrativo huidobriano, en general, y el que se ofrece en *La próxima*, se mueve al ritmo de su tiempo y no transgrede las marcas de una prosa vanguardista:

...Nos pone en contacto con la audacia de una aventura interior que

aparece como culminación del proceso creativo. Los estados de conciencia que expresa la nueva literatura serán vistos, sin duda, como *psicóticos* o *geniales*, de acuerdo con el enfoque y evaluación de quien los contempla. Pero no se podrá ignorar su existencia, y el carácter de necesidad que imponen a la expresión, a la composición y a toda la actitud ante el [614] instrumento literario. Sobrepasando los márgenes del poema desnudo, el escritor de vanguardia aborda con intrepidez la mezcla genérica que hace posible no sólo la presentación de unas imágenes (poesía) sino la inflexión crítica sobre su propia experiencia (ensayo), el enmarcamiento existencial de su personal aventura canalizada en hipóstasis diversas (novela) y aun la presentación directa de escenas teatrales, y los esbozos de teorías literarias y elementos críticos sobre la propia obra. Su actitud gnoseológica, filosófica y expresiva la distancia del realismo testimonial de lo euclidiano, de la lógica aristotélica y de las convenciones literarias.⁽¹⁰⁴⁰⁾

Así las cosas, Vicente Huidobro no hace más, pero tampoco menos, que hablar de sus ideas como cree oportuno, repitiéndolas otra vez, sin negar antecedentes valiosos, «un imperativo moral y una obligación contraída con el destino de una humanidad que se debate en medio de las guerras mundiales»⁽¹⁰⁴¹⁾. Quizás se engañan los que acusan al escritor de haber fracasado en sus esfuerzos creativos, equivocando las fórmulas de un compuesto que, anunciándose mágico, no llega a ser sino elixir de rebotica; probablemente se equivocan quienes lo tratan de soberbio, negándole el derecho a exhibir su razonable orgullo, obligándolo a proclamarse sincero; casi es seguro que el individuo, con su cerebro de poeta, e instalado al borde de su angustia, es consecuente con sus arriesgados juegos de equilibrio. Frente a las marcas de locura, cabe preguntarse: «¿Cuántas cosas grandes han empezado siendo el sueño de un loco? ¿Cuántas cosas ayer absurdas son hoy realidades tangibles!»⁽¹⁰⁴²⁾. Al fin y al cabo, lo que cuenta en cada momento, y se dice en *La próxima*, es que al final tiene razón Vicente Roc Doriente.

Sentado en alguna galaxia, se ríe de quienes lo nombran. Desde arriba dirá, seguramente, ¿qué pasa en mi país? ¿será su geografía o el silencio de sus volcanes?⁽¹⁰⁴³⁾

△

Germán Arciniegas: América como utopía

Consuelo Triviño

Instituto Cervantes

*Sólo si un ser como utopía (y
en consecuencia, la forma de
realidad aún no apurada de lo*

*logrado) aprehendiera el
contenido del ímpetu del ahora
y aquí, se insertaría totalmente
en el ser logrando de la realidad
la dimensión fundamental de
este ímpetu, es decir, la
esperanza.*⁽¹⁰⁴⁴⁾

Estas palabras de Bloch bien pueden hacernos reflexionar sobre el acontecer histórico en Hispanoamérica y sus intentos por establecer la democracia, en su afán por concretar ese proyecto modernizador que con tanta desesperación persiguió la generación de fin de siglo. Y es que la historia del Nuevo Mundo está marcada por la tensión entre aspiraciones y realidad, como si el pensamiento no consiguiese apropiarse el objeto de los sueños. Pero es, precisamente, de esa tensión vital de donde brotan los mejores frutos de esa entidad que busca en la escritura una posibilidad de ser, la concreción de un ideal político y humano, que en la dimensión de lo real es un espejismo.

Qué duda cabe que América fue concebida desde su descubrimiento como el espacio feliz donde eran posibles las utopías del pensamiento occidental, como bien lo ha expresado Fernando Ainsa en *Los buscadores de la utopía*: «Desde su mismo descubrimiento, el espacio americano ha sido identificado con una suerte de continente que encierra en algún punto, la encarnación terrestre de aquel Paraíso de los orígenes de donde fuera expulsado el primer hombre. Sucesivas Crónicas, muchas Utopías han tenido por escenario «objetivo» del Paraíso un rincón identificado o no de la tierra latinoamericana»⁽¹⁰⁴⁵⁾.

Esta concepción de América como utopía ha encontrado en el ensayo una corriente de pensamiento inspirada en el humanismo renacentista de Garcilaso de la Vega, quien, [616] como sabemos, encomendaba al poeta la tarea de alcanzar la verdad histórica. Bordeando siempre las fronteras de lo literario estos ensayistas han fijado los rasgos de un continente que oscila entre Calibán y Ariel, figuras míticas a partir de las cuales se vertebra el discurso sobre América y los americanos, bien sea exaltando los ideales clásicos, bien sea cuestionado la universalidad de la cultura occidental o haciendo una defensa de lo salvaje.

En Colombia, particularmente tenemos dos notables ejemplos en Baldomero Sanín Cano y en Germán Arciniegas, personajes que atraviesan su siglo, pasando por encima de las tendencias y de las modas. El primero fue un vanguardista *avant la lettre* que disfrutó cuestionando los conceptos y desmontando con humor las falsas oposiciones, defendiendo el panamericanismo bolivariano, liderando movimientos, difundiendo las culturas europeas y no europeas, revisando la herencia hispánica, en una

actitud dialogante que hoy todavía nos sorprende por la agudeza de sus planteamientos y por esa capacidad de mostrar siempre el revés de las cosas, en ensayos memorables como «El descubrimiento de América y la higiene» o «Bajo el signo de Marte».

Germán Arciniegas, en cambio, ha querido llamar nuestra atención sobre las peculiaridades y la originalidad de un espacio que nos muestra desde el asombro, como si entrara en la piel de los primeros cronistas, tratando de transmitirnos la emoción de sus hallazgos, sus penurias, sus sueños de grandeza y su desconcierto frente a un mundo que no pueden abarcar desde los parámetros europeos.

Así, en *El caballero de El Dorado* nos ofrece una biografía de Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de Bogotá, y de su quimérica búsqueda de El Dorado, hasta llegar a la Sabana donde decidió quedarse, según Arciniegas, cautivado por el clima y la tranquilidad de la meseta y de sus habitantes: «Después de todo esta tierra que con niveles tan suaves, con planadas tan quietas, con tan anchos horizontes, les sirve de remate a los Andes, es como un milagro que invita al trabajo y a la paz. El indio que ha clavado en tierra las varas del bohío, que se sienta en las tardes a amasar el barro, que busca distraído conejos en la maleza, no siente el afán de la lucha. Mira que son innumerables los caminos que parten de su rancho en todas las direcciones de la rosa de los vientos, y a veces los sigue para ir a la feria o a cualquier trueque con los vecinos»⁽¹⁰⁴⁶⁾.

Desde su lectura de las Crónicas, Arciniegas apunta siempre al aspecto humano de toda empresa, al margen de las motivaciones políticas e ideológicas, desarrollando la tesis de una América como posibilidad⁽¹⁰⁴⁷⁾, como ensayo, como realidad en proceso formativo. Así en una larga lista de títulos ha reflexionado sobre el hecho americano desde su génesis, su historia, sus gentes, hasta sus peculiaridades y diferencia con respecto a Europa, subrayando su pluralidad y polemizando con los que la dejaron fuera de la historia o cuestionaron la universalidad de sus creaciones.

Para Arciniegas, América es un proyecto, algo que debe llevarse a cabo, un experimento, un ensayo, la esperanza del pensamiento occidental que proyectó en otra geografía sus sueños, su deseo de perfección, como bien lo ha planteado Beatriz Fernández Herrero en su trabajo sobre las reducciones jesuíticas del Paraguay: «Así, desde el punto [617] de vista de la utopía, el hallazgo del Nuevo Mundo fue, como hecho en sí, geográficamente, un descubrimiento, en el sentido de encontrar un continente y de mostrarlo personificado en los antiguos mitos (El Dorado, Jauja, etc.), y de buscar la utopía en la tierra recién hallada explotando su oro y sus riquezas. Pero como interpretación de este hecho, América fue inventada, ontológicamente

inventada, ya que en ella se pretendió crear un nuevo mundo, proyectando allí los ideales utópicos del occidente y su naciente modernidad»⁽¹⁰⁴⁸⁾.

Efectivamente, América fue para el pensamiento renacentista no sólo el espacio de la utopía, sino además un laboratorio en el que se han ensayado todo tipo de experimentos políticos, desde las reducciones jesuíticas del Paraguay, pasando por la instauración del sistema republicano, tras la independencia, hasta llegar al persistente empeño de las últimas décadas por establecer el sistema democrático y acabar con las dictaduras.

Pero estos intentos transformadores también han sido desafortunados en la medida en que han querido importar modelos foráneos, circunstancia que no han pasado por alto muchos intelectuales, desde Bello hasta Arciniegas y que Leopoldo Zea resume muy bien en su lectura de *Ariel*: «América no es Europa, la América latina no es la América sajona, por ello fracasaron todos los intentos por ser otros diferentes a sí mismos. La barbarie está en querer ser como otro, la civilización está en ser uno mismo y construir a partir de este ser»⁽¹⁰⁴⁹⁾. La idea no es nueva ya que había sido planteada primero por Bolívar y luego por Martí en ese ensayo *Nuestra América* que inspiró una corriente americanista en defensa de valores como la libertad y la justicia -pero sobre todo la originalidad-. Esta defensa de la libertad y de la justicia puede apoyarse en un utopismo social abstracto al estilo de Saint-Simon, como los radicales colombianos a mediados del XIX; o en el liberalismo burgués, como los fundadores del APRA; o en el Marxismo, como Mariátegui.

Y es que el liberalismo del siglo XIX concibió la utopía americana de la libertad y la justicia, pero, como sugiere Sanín Cano, refiriéndose a los radicales colombianos, sin tener en cuenta las «realidades prácticas de la vida». Esta circunstancia, según él, explicaba el fracaso de su política. Germán Arciniegas defiende desde el liberalismo los principios del APRA donde ve la solución a los problemas del Continente, manteniéndose fiel a ese ideario desde los años veinte cuando participó en la reforma universitaria de su país. Pero sin cuestionar los vicios de las oligarquías, indiferentes a las necesidades de las mayorías.

Su primer libro, *El estudiante de la mesa redonda*, fue publicado en 1932 cuando estallaba la guerra del Chaco que enfrentó a Paraguay y a Bolivia, por un choque de intereses económicos entre dos compañías petroleras: la *Standard Oil Co.* Y la *Royal Dutch Shell*; Uruguay rompía relaciones con Argentina; Chile vivía un periodo de inestabilidad entre golpes de Estado y gobiernos que se proclamaban socialistas; en Perú eran reprimidos los comunistas y los apristas y encarcelado Víctor Raúl Haya de la Torre, mientras ocurría el conato de guerra con Colombia; al mismo tiempo, los políticos venezolanos Rómulo Betancourt y Raúl Leoni se exiliaban en Colombia fundando la «Agrupación [618] Revolucionaria de Izquierda»

ARDI; en tanto que en El Salvador eran masacrados 3.000 campesinos y asesinado el líder Farabundo Martí.

A estos acontecimientos sociales y políticos hay que sumar el impacto de las vanguardias artísticas y el clima de renovación, negación y contradicción, generalizados en el mundo. Hispanoamérica vivía bajo el influjo de dos sentimientos: desencanto, frente a un proyecto de modernización, iniciado a mediados del siglo XIX y que ya a principios del XX parecía haber fracasado, y entusiasmo, debido en parte a esa corriente utópica conocida como «mundonovismo» que proyectaba en América la alegoría de la libertad imposible en el «viejo mundo».

En la narrativa vemos cómo esta idea se desarrolló en dos vertientes: una convirtió el paisaje en protagonista de sus ficciones, al tiempo que exponía su tesis de que el reto civilizador consistía en domar esa naturaleza salvaje, con exponentes de la dimensión de Gallegos, que ve en el paisaje un obstáculo para llevar a cabo un proyecto civilizador. Otra corriente descubrió la magia de su paisaje y de su historia, desarrollando la teoría de lo «real maravilloso» con novelistas y ensayistas de la dimensión de Carpentier y que encuentra en el paisaje infinidad de evocaciones míticas.

Bajo el influjo de esas vanguardias políticas y literarias, el ensayista hispanoamericano fue trazando los rasgos de la realidad americana, cerrando el ciclo idealista del «ariélismo y explicando sus conflictos desde las nuevas corrientes: Mariátegui desde un Marxismo con un matiz italiano -Croce, Sorel, Gramsci-; Haya de la Torre desde la dialéctica hegeliana con las teorías de la relatividad; y Martínez Estrada desde Spengler pasando por el existencialismo.

Los intelectuales de las primeras décadas del siglo XX revisaron la historia, remontándose a la Colonia donde encontraron la raíz de muchos de los males: la dependencia, la hegemonía de las metrópolis sobre las regiones, la marginación del indígena y del campesino, el caciquismo, la ausencia de una voluntad política capaz de poner todos los recursos a su alcance para una mayor justicia social. Y son precisamente estos obstáculos los que impiden aprehender ese ímpetu del ahora para jalonar un proyecto de futuro desde la esperanza.

Arciniegas volcó en la escritura, como su maestro Sanín Cano, su capacidad de comprender y explicar la realidad, así como su deseo de transformación, llevando a cabo acciones concretas: liderando movimientos, fundando partidos, asociaciones, editoriales y revistas de diferentes tendencias, diseñando proyectos de carácter internacional y desplazándose por diferentes lugares de Europa y América, defendiendo, la unidad de América y denunciando las dictaduras en un libro que le costó el exilio: *Entre la libertad*

y *el miedo* (1952). Entonces eran ocho los dictadores que atentaban contra la libertad en Hispanoamérica: Batista, Somoza, Rojas Pinilla, Pérez Jiménez, Perón, Trujillo, Stroesner, Hernández Martínez y Carías. El libro es una crónica fundamental para comprender la tragedia hispanoamericana en sus intentos por instaurar la democracia. Los dictadores aparecían como los protagonistas de los más grandes atropellos y Arciniegas denunciaba la carencia de las instituciones democráticas y de los más elementales derechos civiles. En el capítulo «Cómo se destruye una democracia: Colombia», Arciniegas revisa los orígenes de la democracia desde las disputas entre Bolívar y Santander, hasta la violencia desencadenada el 9 de abril de 1948, responsabilizando del caos a «un grupo revolucionario» que se toma las emisoras incitando al pueblo al saqueo. [619]

Por polémicas que resulten sus afirmaciones su posición es la de un intelectual comprometido que desde sus ideas políticas defiende unos principios en los que cree y a través de los cuales es posible la transformación de su realidad. Estos principios son, como se ha dicho, los del APRA, cuyo programa se resume según Joaquín Roy en estos puntos: 1) acción contra el imperialismo norteamericano, luego ampliado a todo imperialismo; 2) la unidad de América Latina; 3) la nacionalización de las principales riquezas y tierras; 4) internacionalización del Canal de Panamá, es decir, panamericanización; 5) solidaridad con todos los pueblos y clases oprimidas del mundo⁽¹⁰⁵⁰⁾.

Mariátegui es uno de los críticos más radicales de esos principios que desde el marxismo encontraba inservibles para resolver los problemas sociales y políticos, pues para la izquierda hispanoamericana el aprismo, estatalista-populista, alimentaba el afán civilista de la burguesía y los grupos financieros extranjeros con democracias capitalistas-demagógicas⁽¹⁰⁵¹⁾.

Ésta es una de las razones por las cuales el liberalismo de ensayistas como Arciniegas no tuvo ninguna aceptación entre los intelectuales comprometidos de izquierda de los 60 y los 70, quienes denunciaron su ideología pequeño-burguesa, ya que él nunca se enfrentó a la oficialidad, sino más bien colaboró con sus posturas desde el periódico *El Tiempo*, máximo órgano de difusión de la oligarquía. Debido a tales circunstancias, la obra de Arciniegas no contó con una estrategia crítica que la acogiera entre los círculos intelectuales donde el compromiso se medía por la adhesión o rechazo a la revolución cubana. Sólo hasta los ochenta se le reconoce entre los historiadores de su país⁽¹⁰⁵²⁾, pero dentro de una intelectualidad oficial que no entra en conflicto con su orientación política y que admira, ante todo, su irreverencia y capacidad para mostrar el revés de la historia.

En una entrevista con Cobo Borda, Arciniegas define su posición frente a los acontecimientos de aquella época: «Nuestra generación, de los Nuevos,

bajo el influjo de Ariel de José Enrique Rodó y en contra de la política expansionista de Teodoro Roosevelt, fue una generación que bregó y luchó mucho por la unidad latinoamericana. Por el conocimiento de lo nuestro. Eso está presente en todos mis libros y en todas mis revistas»⁽¹⁰⁵³⁾.

Al margen de los reproches que se le hicieron por su actitud frente a los hechos del 9 de abril del 1948⁽¹⁰⁵⁴⁾, lo que quisiera subrayar es la íntima relación entre ser y escritura, que podemos apreciar en su obra desde *El estudiante de la mesa redonda* (Madrid 1932) donde quiere convencernos de que sin los estudiantes no hubieran sido posibles las grandes transformaciones de la historia. Y es que él mismo se ve como un estudiante de 98 años, indisciplinado e irreverente. [620]

Esa fusión de vida y literatura que caracteriza a la totalidad de sus libros ha aportando al ensayo una particular manera de entender la historia, que no explica a partir de los documentos, sujetos siempre a manipulaciones, sino desde la mentalidad de una época. Lo que él trata de explicar son los hechos americanos impregnados del asombro y de la fantasía.

La vigencia de Arciniegas está, pues, en la orientación de su mirada, en su forma de «decir» que es también un «hacer» cuya intención no es otra que enseñarnos a ver otra cara de la historia. Como ensayista, su mérito está en descubrir la magia de los acontecimientos históricos que hicieron posibles el hecho americano, desde su concepción hasta su realización -aún en proceso.

Desde *El estudiante de la mesa redonda*⁽¹⁰⁵⁵⁾ ha polemizado con los europeos, como Hegel y Papini, cuestionando sus teorías sobre América y los americanos, enfrentando a sus razonamientos la magia y la poesía de un continente que rechaza todas las clasificaciones, defendiendo la diferencia frente a las tesis sobre la inferioridad de estos pueblos y desdramatizando los hechos de la conquista con altas dosis de humorismo.

Teórico y maestro del género, Arciniegas fija en el ensayo los rasgos de lo americano en una obra que abarca más de cincuenta títulos en los que cabe de todo: la historia, los seres humanos, la naturaleza, la poesía, las costumbres, la magia, etc. En *América tierra firme*⁽¹⁰⁵⁶⁾ es evidente su apropiación del modelo de Montaigne tanto en la estructura del texto como en los recursos que utiliza para persuadir al lector.

El clima de las vanguardias europeas es desde luego favorable a un género que aportó, entre otras cosas, un nuevo concepto del ser humano. El descubrimiento del inconsciente por parte de Freud y la concepción marxista de la historia introdujeron cambios fundamentales en el tratamiento de los temas sociales. Si el positivismo estableció una relación directa entre el ser humano y el medio ambiente en el que se desarrolla, el psicoanálisis y el

marxismo ofrecieron nuevos elementos para explicar el devenir de los pueblos desde un inconsciente colectivo. En Arciniegas el concepto de ser humano como posibilidad, que comparte con Leopoldo Zea, se materializa en una gramática donde abundan perífrasis como *poder ser, llegar a ser, va a ser*, con las que quiere expresar ese ideal al que le asigna un lugar en el futuro.

No cabe duda de que esa búsqueda de una forma de expresión está íntimamente unida a una voluntad de ser que se aprecia claramente en la obra de Arciniegas. En un artículo publicado en 1992 éste confirma la idea de un ser americano en proceso formativo: «El hombre americano en último término va a ser una creación civil de convivencia que al cabo de cinco siglos, reduzca al bárbaro de Europa y al salvaje de lo que se llamó las Indias Occidentales, a convivir»⁽¹⁰⁵⁷⁾.

Muchas islas ha soñado la humanidad en su búsqueda del Paraíso Terrenal, la de San Brandán, la de las Siete ciudades o La Antillia, entre otras. Entre estas algunas se han inspirado en América como la *Utopía* de Moro, *La Ciudad del Sol* de Campanella o la [621] *Nueva Atlántida* de Bacon, y hasta Cervantes soñó para Sancho la Ínsula de Barataria donde pudo dar ejemplo de sensatez y buen gobierno. Y es que el pensamiento utópico, aunque tiene su correlato en las condiciones materiales y sociales sucede en la conciencia y está arraigado en los sueños de la primera infancia. El peligro que corren los soñadores de utopías es el de conformarse con soñar, satisfaciendo en la fantasía, lo que debieran satisfacer mediante el pensamiento concreto que pasa del desear y el pensar a concretarse en un hacer. Se trataría entonces de construir el paraíso de la libertad y de la justicia en el aquí y el ahora, haciendo realidad el sueño de los fundadores. [622] [623]

△▽

Poetas peruanos insulares

Helena Usandizaga

Universitat Autònoma de Barcelona

En 1973, la edición española de una antología de poetas peruanos preparada por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, *Vuelta a la otra margen*⁽¹⁰⁵⁸⁾, recibía este título: *Surrealistas y otros peruanos insulares*⁽¹⁰⁵⁹⁾. La insularidad de estos poetas, la dificultad de acceso a su obra, según los antologadores, corre paralela con la calidad de la misma y la secreta difusión

que alcanzan por medios precarios. Lejos de querer prolongar el secreto, tanto la antología mencionada como -más modestamente- el presente trabajo aspiran a comentar en un espacio más amplio el valor de esta poesía, a establecer puentes entre la isla y el continente, unos puentes construidos ya para algunos de estos poetas. Dos de ellos, en cambio, Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) y Raúl Deustua (Lima, 1921), están siendo reconocidos sólo en fechas muy recientes, y aún de modo incompleto; por eso el trabajo se centrará en la obra de Eielson y en una breve referencia a la de Deustua.

Cabría preguntarse por qué los poetas peruanos raramente buscan su publicación; la respuesta nos la da uno de ellos: «Me mezquinas» -dice Arturo Corcuera-, «fax, celular, beeper, computadora, VHS, cocina de microondas. No tengo ni timbre»⁽¹⁰⁶⁰⁾. Pues bien, hay que rendirse a la evidencia: muchos poetas peruanos no tienen timbre, ni sueñan con ponérselo. Más allá de la anécdota, esto no quiere decir que no les guste ser leídos y difundidos; pero su actitud ante la poesía tiene algo de relación con la fatalidad. Hasta que aparece alguien que se empeña en editarlos o en hacerlos aparecer en una antología, a estos poetas no les parece adecuado «cortejar al destino ni molestar a los editores», en [624] palabras de Ferrari⁽¹⁰⁶¹⁾. Esta actitud tiene una larga tradición en la poesía peruana; si nos remontamos a la generación anterior, a aquella de la que hablamos, podemos recordar la aparente displicencia de César Moro y el famoso silencio y ocultamiento de Emilio Adolfo Westphalen, que se aviene con su manera de considerar la poesía como algo no adquirido: «la poesía es algo que le sucede a uno», recuerda Ferrari⁽¹⁰⁶²⁾ que le dijo una vez. Blanca Varela, otra poeta peruana, ha dicho a este propósito unas palabras significativas:

A través de Paz y del poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas, comprendí y aprendí que la poesía es un trabajo de todos los días, y que no la elegimos sino que nos elige, que no nos pertenece sino que le pertenecemos, que no es otra cosa que la realidad y a la vez su única y legítima puerta de escape.⁽¹⁰⁶³⁾

Con estas premisas, examinaremos, con la brevedad que nos exige el espacio de estas líneas, dos islas peruanas para así colaborar a las vías de comunicación.

Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) entra en esta categoría de poetas por su falta total de autocomplacencia y por la actitud crítica ante su propia facilidad poética. El caso de Eielson es peculiar: conocido en tanto que artista plástico, no se ha convertido en cambio en una referencia poética acorde con la calidad de su producción, excepto en algunos círculos de Perú. Su relativa fama en los circuitos plásticos, por otro lado, se ha producido en Europa, donde reside desde hace tiempo, y de una manera natural: refiere en una entrevista⁽¹⁰⁶⁴⁾ que en Europa vive como pintor entre pintores e irónicamente

reporta que le han aconsejado que no diga que es poeta: «como en los hoteles», dice; «si uno pone que es escritor le piden que pague por adelantado». Pero su desconocimiento en Latinoamérica se debe probablemente a la dificultad de conocer a un poeta que hasta cierto momento sólo se puede leer en revistas, en publicaciones digamos «locales» o en la mencionada antología de Lauer y Oquendo, que a pesar de todo provocó algunos comentarios muy elogiosos⁽¹⁰⁶⁵⁾. En 1976 Ricardo Silva Santisteban edita en Lima la poesía producida hasta entonces⁽¹⁰⁶⁶⁾, aunque con algunas ausencias significativas: es decir, quedan textos inéditos, algo que se repite en las subsiguientes ediciones. En este caso se [625] trata de la ausencia de *Noche oscura del cuerpo*, un poemario de 1955 que no se publicó hasta 1983, en París, en versión bilingüe francés/castellano⁽¹⁰⁶⁷⁾.

La poesía de Eielson pasa por diferentes etapas, pero muy a grandes rasgos podemos establecer unas líneas desde que comienza a poetizar con una sorprendente facilidad de la que se deriva un lenguaje lujoso y brillante; a pesar de la facilidad y el lujo, desde el primer momento es perceptible la búsqueda de una respuesta poética y hasta metafísica. Posiblemente la clave del ocultamiento de su poesía está en que esta respuesta la encuentra por tres vías que son en sí mismas insulares: por un lado, en una poesía crítica de sí misma, iniciada claramente en *Tema y variaciones* (1950)⁽¹⁰⁶⁸⁾; por otro lado, en una poesía muy humilde, poesía del cuerpo y de los objetos, ya anunciada en *Doble diamante* (1947), e iniciada en *Habitación en Roma* (1952), una línea que continúa en *Noche oscura del cuerpo* (1955) y *Ceremonia solitaria* (1964); o, finalmente, en las artes plásticas, que habría que extender a su obra teatral y a los happenings o *instalaciones*. En los nudos que son elemento central de su obra plástica, de acuerdo a la apreciación de Canfield en su edición de *Poesía escrita*⁽¹⁰⁶⁹⁾, parece encontrar Eielson la serenidad y la unidad que de modo tanteante anuncian las búsquedas anteriores. Pero ninguna de las tres líneas implica una fuerte voluntad de publicar: la primera porque desemboca en experimentos antipoéticos; la segunda acaso por su propia humildad -recordemos que mantiene *Noche oscura del cuerpo* fuera de la circulación durante veintiocho años (1955-1983), y aun la versión definitiva la considera la de seis años después, la de 1989⁽¹⁰⁷⁰⁾-; y la tercera porque ésta simplemente la expone. El caso es que un poeta que por su facilidad podía haber sido un Neruda, como apunta Ferrari⁽¹⁰⁷¹⁾, se trata a sí mismo como un poeta clandestino.

La precisión sobre esta facilidad poética la proporciona Eielson cuando habla en una entrevista de la «matriz musical» a partir de la que escribe sus poemas: «muchos de mis poemas, casi todos, sobre todo los más viejos, han nacido de esa manera y casi sin ser tocados ni corregidos»⁽¹⁰⁷²⁾; y añade: «En ese sentido es la *matriz musical* la que me ha ayudado muchísimo, que salía sin el menor esfuerzo»⁽¹⁰⁷³⁾. Ese escribir como si tuviera una partitura en la

cabeza es evidente leyendo, por ejemplo, «Esposa sepultada», de *Reinos* (1945)⁽¹⁰⁷⁴⁾.

Encerrado en tu sombra, en tu santa sombra,
Con el agua en las rodillas, te pregunto
¿Es el peso del manzano, claveteado de
estrellas, [626]
Sobre mi corazón oscuro, o eres tú, cabeza
Fugitiva de las horas, novia mía enterrada,
La que arrastras tu cabellera incesante
Como una botella rota, por entre mi sangre?
Yo no sé, señora mía, luto de mi amor,
Si eres tú la que reinas sobre tanta ceniza,
O si es sólo tu sombra, tu velo de novia en el
aire,
-Poblado de perlas, naves y calaveras-
El que inunda mi alcoba, igual que un océano.

En esta primera época la muerte reina tras la majestuosa belleza del mundo: el *yo* se presenta como separado del universo; entre los astros y la ceniza ve desmoronarse el cosmos, porque esa belleza es, más que florecimiento, incendio. Y ese incendio grandioso y melancólico parece alimentado por lo oculto y enterrado: la esposa sepultada, la reina enterrada son en este libro figura recurrente que suscita el canto elegíaco por un mundo en destrucción cuya materia se convierte solemnemente en ceniza. «Nocturno terrenal» (pág. 59), por ejemplo, refiere esta visión que el *yo* separado contempla muy rilkeanamente con los ojos interiores: «Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan / Las casas de los muertos, amo la llama / Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo...». Pero tal vez esa muerte de la naturaleza constituye otro tiempo, otro ciclo que el hombre no puede integrar, al menos no desde ese ángulo estético y separado que predomina en *Reinos*: es «el Gran Sol de los Tiempos», del mismo poema, que «reposa, inmemorial» (pág. 60) en el bosque. Por eso, aunque en «Genitales bajo el vino» (pág. 62) clame «Óyeme, tierra, así, escribiendo así», «Mírame, tierra, así escribiendo, así», ni lo mortal y lo genésico del proceso material, ni la escritura, responden a este sujeto que ya sugiere los dos instrumentos de búsqueda de sus libros siguientes: el cuerpo, la percepción inmediata por un lado, y la crítica a la escritura por otro. Ya desde *Reinos*, como se ve, la poesía no es celebración, sino ausencia y separación, elegía, canto elevado por lo que no está y por la muerte presente en todo. Así lo enuncia en «Poesía» (pág. 64):

En mi mesa muerta, candelabros
De oro, platos vacíos, poesía
De mis dientes en ruina, poesía

De la fruta rosada y el vaso
De nadie en la alfombra. Poesía
De mi hermana difunta, amarilla,
Pintada y vacía en su silla;
Poesía del gato sin vida, el reloj
Y el ladrón en el polvo. Poesía
Del viento y la luna que pasa,
Del árbol frondoso o desnudo
Que un fósforo cruza. Poesía
Del polvo en mi mesa de gala,
Orlada de coles, antigua y triste
Cristalería, dedos y tenedores. [627]

La dimensión estética prevalece en este libro de bellas muertes, pero eso cambiará a partir de *Habitación en Roma* (1952), donde la crisis del sujeto se inscribe ya de otra manera en la dinámica del deseo y su frustración (algo que se anuncia ya en *Doble diamante*, de 1947: «Rotación de mi cuerpo / Hazme volver a mi cuerpo... Conviérteme en silencio / Deja rodar mis lágrimas en cambio», (pág. 117), y donde se pasa del lujo verbal y la altura sostenida del tono al contacto con lo prosaico y a la humildad verbal; es la búsqueda a través de lo mínimo, del cuerpo, de lo humilde. Fernández Cozman⁽¹⁰⁷⁵⁾ observa cómo el sujeto poético de este libro habla a través de un cuerpo doliente y fragmentado. En «Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone» (pág. 161), la escritura se presenta como un acto natural, ligado al deseo, la carencia y la emoción, pero también como un acto de tristeza y desencanto ante la realidad de pobreza material y miseria social, y sobre todo ante el vacío del sujeto, que sin embargo ahora no se separa del mundo; incluso insinúa que su carencia y despojamiento podría llevar a la comunión, como en Vallejo⁽¹⁰⁷⁶⁾: «he convertido en agua / mi paciencia / en pan mi soledad / doy de comer / a los muros / de beber / a las sillas / me quema todo / y todo me congela». Al final del poema, junto con la inutilidad de la escritura, se presenta el único valor, la única riqueza que ha permanecido entre toda esa nada que invade al sujeto, la emoción:

yo no tengo nada
nada repito
nada que ofreceros
nada bueno sin duda
ni nada malo tampoco
nada en la mirada
nada en la garganta
nada entre los brazos
nada en los bolsillos

ni en el pensamiento
sino mi corazón sonando alto alto
entre las nubes
como un cañonazo.

Estos poemas desolados son por eso también poemas de amor y de vida, aunque al llamar al amor, muy vallejianamente, «nadie me responde»⁽¹⁰⁷⁷⁾ («Foro romano», pág. 179), aunque «sólo existes / porque te amo» («Escultura de palabras para una plaza de Roma», pág. 198). En ellos, todo se hace reversible como manera de mostrar la vanidad de las cosas: la escritura, la palabra crean el mundo, pero al final del poema y del libro dice: «¿sabes tal vez que entre mis manos / las letras de tu nombre que contienen / el secreto de los astros [628] / son la misma / miserable pelota de papel que ahora arrojo en el canasto?» (pág. 201). En otro poema, «Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos» (pág. 192), el sujeto se ve a sí mismo «...juntando / palabras otra vez / palabras aún...». Pero más que escribir el acta de defunción del amor y la vergüenza ante la vida miserable de los demás, al sujeto le maravilla más la posibilidad de «llorarlo»; si llega el día en que eso suceda, renacerá el amor y ya no escribirá sino que vivirá (pág. 194):

...aquel día
yo os lo juro
arrojaré al canasto
el universo entero
renacerá el amor
entre mis labios reseco
y en estos versos dormidos
que ya no serán versos
sino balazos.

Estos poemas de *Habitación en Roma* se acercan a la línea de crítica radical de la palabra, por la quiebra del lujo verbal y las referencias directas a la vieja contradicción entre vida y literatura. Esta línea ya ha comenzado, de hecho, con *tema y variaciones* (1950), donde los diferentes juegos verbales⁽¹⁰⁷⁸⁾ refieren la dialéctica inconciliable entre el todo y la nada, la reversibilidad de las cosas, el absurdo de lo que acontece: lo aleatorio que destruye el sentido. Ante esto, la palabra se convierte a menudo en una traidora al sentido o todo lo más en una resonancia del sutil y azaroso orden del universo y de la vida, como en «Misterio» (pág. 142). Hay otros libros que siguen esta línea, como *Mutatis mutandis* (1954), *De materia verbalis* (1957-58) y *Naturaleza muerta* (1958). Según Oviedo⁽¹⁰⁷⁹⁾ esto lleva a una nueva etapa de disolución, la de los experimentos gráficos. Pero más tarde se inscribirán en esta línea *Pequeña música de cámara* y *Arte poética* (escritos los dos en 1965).

Pero a mi entender los poemas de *Habitación en Roma* se ligán más bien a la línea de búsqueda en lo humilde, en lo cotidiano, en el cuerpo individual y social. Esto no implica abandonar la preocupación metafísica y aun mística que culminará para Eielson con las exploraciones en el budismo zen. *Noche oscura del cuerpo* (1955) inicia esta búsqueda en que el sujeto no busca con el alma sino con el cuerpo: porque la percepción del dolor y la alegría ocurren a través del cuerpo, y en definitiva el cuerpo guía la exploración emocional, estética y de conocimiento. En «Cuerpo mutilado» (pág. 219) el sujeto dice:

Divido uñas y quejidos agrego dientes
Sinsabores luminosos segmentos de alegría
Entre murallas de cabellos y corolas [629]
Que sonríen y que duelen. Todo dispuesto
En cúpulas sombrías en palpitantes atados
De costillas quebradas como si fuera un ciervo
Un animal acorralado y sin caricias

La posibilidad de conocimiento a través del cuerpo, de ir más allá del «círculo de huesos y latidos» en que acaba el poema anterior se insinúa en «Cuerpo secreto» (pág. 222), donde «...el hilo ciego que me lleva / Hacia mí mismo» propicia un viaje por los órganos y los humores semejante al trayecto místico, un viaje en el que «Caigo me levanto vuelvo a caer / Me levanto y caigo nuevamente / Ante un muro de latidos», para acceder por fin a la cruel y enigmática belleza:

Todo está lleno de luces el laberinto
Es una construcción de carne y hueso
Un animal amurallado bajo el cielo
En cuyo vientre duerme una muchacha
Con una flecha de oro
En el ombligo

Pero esta percepción del cuerpo como universo se contradice con la limitación, percibida cuando «un remolino de ceniza / bruscamente desbarata mi sonrisa / y mi pasado» («Cuerpo pasajero», pág. 224). Sin embargo, no se trata de oponer materia y espíritu, sino más bien de anotar la soledad, la transitoriedad y la separación que el propio cuerpo nos permite percibir. En «Cuerpo en exilio» (pág. 220), la vida pasa a través del cuerpo y de sus condicionamientos orgánicos y sociales; así el mundo es una prolongación dolorosa del cuerpo («me duele la bragueta y el mundo entero») pero esto no implica la ansiada unidad («Vivo de espaldas a los astros / Las personas y las cosas me dan miedo»):

Tan sólo escucho el sonido

De un saxofón hundido entre mis huesos
Los tambores silenciosos de mi sexo
Y mi cabeza. Siempre rodeado de espuma
Siempre luchando
Con mis intestinos mi tristeza
Mi pantalón y mi camisa

Porque la unidad se contradice sobre todo con la soledad y la alienación del cuerpo civilizado, del «Cuerpo vestido» (pág. 225): «hay una glándula amarilla / Que me llena de dulzura y maravilla / Hay tejidos que sonrían / Y tejidos que se mueren» [...] Pero sobre todo hay corbatas / Hay corbatas hay corbatas». La prueba de que no se trata de la operación clásica de negar y trascender el cuerpo, sino de conocer a través de él, es que al final del libro, como apunta Canfield⁽¹⁰⁸⁰⁾ se llega a unas imágenes de reconciliación y de [630] armonía, a través de las funciones más humildes del cuerpo; y la paz con el cuerpo nos liga a la felicidad de la infancia, figura recurrente en Eielson:

Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia
(«Último cuerpo», pág.
230)

Ceremonia solitaria (1964) es un libro posterior a los experimentos poéticos y visuales de disolución, pero en él se vuelve atrás y se suspende en ciertos momentos esa radical desconfianza de la palabra que había presidido sus experimentos anteriores. A pesar de que continúa la relativización de la poesía, sin embargo, este libro parece religarse más a la búsqueda de *Noche oscura del cuerpo*: «No es culpa mía si estoy hecho de cristales amargos / De irremediable ceniza y líquidos ardientes...», dice, con tono nerudiano, «Ceremonia solitaria alrededor de un tintero» (pág. 279). Pero de nuevo la búsqueda es aquí a través del cuerpo como contradictoria percepción del deseo y la carencia:

O porque estoy hecho de sustancias aciagas
De sonrientes materias que sollozan y sollozan
Y sollozantes materias que sonrían y sonrían.
Soy solamente un animal que escribe y se enamora,
Un laberinto de células y ácidos azules,
Una torre de palabras que nunca llega al cielo

Aunque el libro acaba, como *Habitación en Roma*, con la muerte de la palabra («Ceremonia solitaria entre papeles y palabras», pág. 294) y con «la misteriosa pelota de papel / Que ahora aprieto nuevamente / En una mano» (pág. 295), predomina la búsqueda a través de lo más material del yo. En «Ceremonia solitaria alrededor de tu cuerpo» (pág. 291) propone un hermoso poema de amor, de unión a través del cuerpo en que, a partir de la soledad, el encuentro físico es comunión con el otro y con el mundo:

No sé cuál es tu piel y cuál la mía
Cuál mi esqueleto y cuál el tuyo
Tu sangre brilla en mis arterias
Semejante a un lucero
Mis brazos y tus brazos son los brazos
De una estrella que se multiplica
Y que nos llena de ternura
Somos un animal que se enamora
Mitad ceniza mitad latido
Un puñado de tierra que respira
De incandescentes materias
Que jadean y que gozan
Y que jamás reposan [631]

Este libro habría que conectarlo con *Ptyx* (1980), el último publicado por Eielson; lo que se puede afirmar a partir de lo que hemos analizado es que esta poesía del cuerpo y de la crítica a la escritura no busca la publicidad, aunque ha sido objeto de publicaciones recientes. Seguramente a partir de la edición mexicana de *Poesía escrita* en 1989, la poesía de Eielson comienza a conocerse más. Recientemente, Martha Canfield ha hecho una antología para una editorial italiana en 1993 y una edición de la poesía escrita completa en 1997 que pretende paliar, con la colaboración del propio Eielson, los huecos que aún quedaban sumando la edición peruana y la mexicana. También, hace poco tiempo, se publicó una antología en Lima⁽¹⁰⁸¹⁾. Más recientemente aún, se ha hecho en la Universidad de Londres un coloquio sobre la obra plástica y poética de Eielson y se está preparando un CD-Rom anotado sobre este tema. Sin embargo, e inexplicablemente, Eielson sigue estando ausente de antologías recientes de la poesía hispanoamericana.

El caso de Raúl Deustua es aún más extremo: como a Eielson, su trayectoria le aleja muy pronto del Perú y le lleva a Nueva York donde trabaja como traductor permanente en organismos internacionales, pero la errancia le conduce hacia los años 60 a Ginebra donde sobrevive de modo más precario. Lauer y Oquendo⁽¹⁰⁸²⁾ determinan que «entre la poesía de difícil acceso material que este tomo reúne, ninguna es menos hallable que la de Raúl Deustua», quien ha publicado hasta entonces en revistas y una

sola *plaquette*⁽¹⁰⁸³⁾. Muchos de estos poemas estaban entre los diez cuadernillos que «por sugerencia de Abelardo Oquendo, Deustua mandó a Lima para que se publicaran en la editorial Mosca Azul»⁽¹⁰⁸⁴⁾. El proyecto no pudo llevarse a cabo pero recientemente esos diez cuadernillos, parte importante de su obra poética, han sido editados cuidadosamente por Américo Ferrari -quien hace la introducción del libro- y Ricardo Silva Santisteban, con la ayuda indispensable de Abelardo Oquendo; el libro lleva el título de *Un mar apenas*⁽¹⁰⁸⁵⁾.

Ferrari⁽¹⁰⁸⁶⁾ ha notado la ausencia del yo lírico en una parte de los poemas: en esta poesía habla alguien que se disfraza, que se esconde, que se distancia. Pero también, en otros poemas, especialmente los de *La voz interrumpida*, escuchamos a alguien desvelado por el ruido de sus sueños, alguien a quien las palabras llevan de la nada «a un diálogo de amor, a las orillas / de un mar que desconozco»⁽¹⁰⁸⁷⁾, un ciego que escucha al borde de la vigilia las voces de los muertos, de los ausentes, de los idos, y que sabe que «lo impronunciable existe desde siempre» (pág. 81). Y que, a pesar de que es «ciego y mudo» (pág. 71) descifra para el lector «un [632]límpido alfabeto de la noche» (pág. 30) y le permite tal vez acceder a aquella «...imponderable / materia de los sueños que subsiste / cuando toda materia es ya la nada» (pág. 20). En la voz más impersonal percibe Ferrari⁽¹⁰⁸⁸⁾ «una meditación sostenida sobre la cara oculta de la realidad y su íntima relación con la palabra humana que la asedia». Destaca también Ferrari⁽¹⁰⁸⁹⁾ dos símbolos omnipresentes en este poemario, la esfera y el centro: «La esfera poética de los versos de Raúl, existente, transparente, acerada y en las fronteras de la quietud, morada del verbo calcinado, vía por donde pasa el hombre nocturno en busca del centro luminoso e inalcanzable, morada a su vez de la aventura y del sigilo». Unos versos de Deustua (de la sección *La voz interrumpida*, número 8, página 75) nos permiten acceder al clima de su poesía:

Esta pesada almendra que alimento,
este dolor de arena,
certidumbre
entera de nada. Interrumpido
El diálogo y el día que alumbraba
toda noche, la herida misma.
Ausencia
De pasos y de voces, brasas ásperas
que hieren mis entrañas, voces puras,
extinguidas, exangües en el eco.
Sólo mi sórdida impotencia, sólo
mi mano contra un muro, piedra ciega
que impide el paso al ciego y al vidente
-el mar a veces desde el fondo sube

Y sufre en la memoria,
se alabea
El tiempo. ¿Cesará también el tiempo?

De esta reflexión sobre dos poetas interesa en definitiva una manera de hacer poesía (no una manera de aislarla) que tiene una larga tradición en la poesía peruana y que implica un desinterés hacia todo lo que no sea la aventura poética; de esta manera de hacer poesía que no se identifica con el malditismo ni con el fracaso se deriva sin embargo cierto aislamiento. Un aislamiento que rompen con su interés críticos como Octavio Paz, Álvaro Mutis, Abelardo Oquendo, Mirko Lauer, Américo Ferrari, André Coyné, Ricardo Silva Santisteban, William Rowe, Martha Canfield: que sirvan sus nombres entre otros para señalar el elemento indispensable de comunicación, que es el gusto poético; se puede ser un buen crítico sin tenerlo pero en este caso sólo el gusto crea los puentes. Por otro lado, creo que el desinterés de estos poetas por cultivar los circuitos editoriales no es un acto de soberbia ni un acto de indiferencia, sino un acto de confianza, tal como dice Ferrari a propósito de Deustua⁽¹⁰⁹⁰⁾. Confianza en que la poesía llegará a quienes la aman, y confianza en que esos circuitos paralelos se crearán por obra y gracia de la pasión poética y del deseo de comunicarla a todos aquellos a quienes atraiga esta isla, extraña sin duda, pero siempre revisitada por sus adictos. [633]

△▽

Exótica insular, que ni deja testar las islas que van...

José Ignacio Úzquiza

Universidad de Extremadura

La literatura ha tratado de interpretar y definir, desde antiguo, la multitud de islas posibles. Frecuentemente, las islas han sido vinculadas a secretos, utopías, revoluciones, independencias, tesoros, culturas extrañas y, más modernamente, vinculadas también a exotismos y turismos de toda clase. Así, había islas habitadas por pueblos inéditos, pacíficos o caníbales, por terribles piratas y sangrientos revolucionarios, por exiliados y carcelarios, por gentes perseguidas o solitarias e, igualmente, por naturalistas, millonarios, ecologistas o traficantes. Las islas eran lo que excedía a lo peninsular, a lo continental, su cara suelta y opuesta, los ricos pero imprevistos bordes de la «civilización». Había que aprovecharse de ellas y explotarlas. Y además las

había de todas las formas y tamaños y medioambientes: islas de bosques o selvas, de desiertos o roquedales, islas de fuego o de hielo. A ellas, a menudo, se las ha puesto como ejemplo a la hora de cuestionar aspectos importantes de la cultura peninsular o continental o de otras islas más grandes incluso, así por ejemplo, las utopías italianas o inglesas de los siglos XVI y XVII, o también las obras del irlandés Defoe, con sus piratas y robinsones. Al mismo tiempo, ha habido islas y archipiélagos con gran empuje cultural y gran capacidad de expansión, por ejemplo el Egeo o la Polinesia, y, también, con capacidad grande de colonización, como las Islas Británicas. Finalmente, las islas forman frecuentemente archipiélagos marinos y también fluviales, como se ve en los grandes ríos americanos.

Dentro del continente americano (o de su órbita), consideremos por ejemplo la Isla de Pascua y sus misteriosos pobladores antiguos, con no sólo las grandes estatuas que todos hemos visto, sino también esas tablillas o tabletas «parlantes» creadas por los primitivos habitantes de las islas, en lenguaje jeroglífico, de probable origen polinésico pero independiente, tablillas que desde hace tiempo son investigadas por la profesora rusa Irina Fedorova. Son los textos llamados «Rongo Rongo», del siglo XVI o antes, con ideogramas, signos y palabras alusivos a cantos folclóricos o rituales, relacionados con [634] la agricultura y la historia de la isla y pertenecientes a jefes de familia y también al pueblo. Estas tablillas conservadas son veinte y están escritas de abajo arriba y de izquierda a derecha.

Otro ejemplo lo constituyen las Islas Galápagos, esas islas que Melville llamó «encantadas»; islas de piratas, científicos (en ellas empezó a elaborarse o sistematizarse el concepto de «evolución de las especies»), animales prehistóricos y visitantes en general; invocando a las tortugas gigantes de estas islas, el escritor dijo que, aunque de lejos parecen monstruos, al examinarlas de cerca se transfiguran y cobran una venerable antigüedad que, diríase, proviene de las raíces del mundo, y añadía Melville: «¡Ah, vosotros, los más viejos habitantes de esta isla o de otra, os ruego que me deis libertad!»⁽¹⁰⁹¹⁾; y algunas de estas islas fueron, a comienzos de siglo, cárceles, como la Isabela; e islas éstas encantadas de recibir, desde antiguo, invitados extraños, prófugos, piratas, abandonados, solitarios, lápidas desconocidas, gente, en fin, que Melville mismo bautizó como «humanidad en eclipse»⁽¹⁰⁹²⁾.

Otro caso, puede constituirlo la Isla de los Cocos: frente a las anteriores más ásperas, ésta es una isla bosque tropical, que apenas se visita y que está custodiada por la guardia costarricense, para vigilar el tráfico de plantas, aves y especies marinas, que a veces se da en esta isla virgen, que, como las anteriores, son Parque Nacional. Y, en fin, la antigua Isla Española en Las Antillas: una isla fuertemente poblada, de sierras tropicales que reúne, como sabemos, toda una historia colonial, de esclavismo negro-antillano, colonización europea, liquidación indígena, vudú, miseria, etc. Está dividida

en dos países, Haití y la República Dominicana; uno de los cuales (Haití), de los más pequeños y míseros del mundo, fue, sin embargo, el primero en hacer la independencia americana, en 1804, por obra de esclavos rebelados contra la colonización francesa.

Vamos ahora a detenernos, de modo particular, en este espacio conocido de Las Antillas. Las Antillas son un archipiélago extraordinariamente heterogéneo y concentrado al mismo tiempo, que forma como una elipse alargada o, quizá, una especie de calabaza acuática grande, decir de los indios taínos, con parte insular y parte continental. Aquí están los todavía nebulosos orígenes de la colonización de América, colonización realizada con esa mezcla de utopías e intereses españoles, marcada por el signo de la explotación.

Los antiguos habitantes taínos veían Las Antillas bajo las imágenes de sus mitos de origen, una calabaza con los huesos de un hijo rebelado contra su padre y asesinado luego por éste, depositados en ella, huesos que se transformarán en peces y que darán origen al mar Caribe; y una tortuga también, esa tortuga «viva, hembra» de la que hablaba fray Ramón Pané, y que se puede considerar como la madre de todos los seres mortales; Pueblos que tenían por divinidad primordial a una mujer (quizá una pareja, abuela y abuelo), llamada Itiba Cahubaba, que quiere decir «Madre vieja, llena de sangre, que muere de parto», al dar a luz a sus cuatro hijos gemelos, verdaderos ancestros de los taínos, Divinidad femenina que probablemente es una representación de la Tierra taína⁽¹⁰⁹³⁾. [635]

Con la colonización el mito es reemplazado por la utopía y el interés lucrativo, y así Colón decía que había llegado a «donde nasce el oro» y hablaba de una «isla toda de oro», y también de pueblos inéditos, pacíficos o caníbales, que serían quizá la otra cara de los conquistadores, y que le producían, al mismo tiempo, fascinación y rechazo. «Y todo excede -añadía él- a cuanto se pueda imaginar... [pues] yo lo que quiero es que esta gente nos entregue lo que abunda entre ellos y nosotros necesitamos absolutamente»⁽¹⁰⁹⁴⁾.

Así, las islas americanas, al empezar la historia moderna, aparecen para los europeos como las «salvadoras» de continentes entristecidos y necesitados. Ellas serían un exceso incógnito, que debía ser aprovechado sin contemplaciones, casi como un mandato bíblico y divino y una catarsis colectiva: «¡Oídmme, islas, atended pueblos lejanos. El Señor me llamó, desde las entrañas de mi madre, para llevar la salvación hasta los confines de la tierra», escribía Colón en su Libro de las Profecías⁽¹⁰⁹⁵⁾.

La salvación de este modo, quedaba vinculada a la explotación y la utopía al apocalipsis. A partir de ahora, una parte de Europa se hará americana y otra

parte de África se hará americana también, y con el tiempo lo propiamente americano se diluirá tanto que se volverá heterogéneo, fragmentario y contradictorio. Y lo que saldrá de ahí será una mixtura, hecha de continentes distintos, basada en la desigualdad, la mutilación y, también, la construcción de sociedades y culturas inéditas antes de 1492. Y las Antillas ya serán como esa especie de «espesa sopa de signos», de la que hablaba A. Benítez Rojo, y ese «caos rítmico», del que hablaba también, por lo connatural que ya es la música, los sonidos de todo, al espacio caribeño. Un espacio diversificado, en el que hay islas para todo, desde las turísticas (las Bahamas, por ejemplo), hasta las más escondidas indígenas, en las que moran los indios Kuna (archipiélago de San Blas, en Panamá), pasando por las mestizadas de toda clase de gente, a partir de lo europeo y africano (por ejemplo, Jamaica, Cuba, Sto. Domingo)⁽¹⁰⁹⁶⁾.

En Cuba, José Martí, en la época de la Independencia, recogía esta mutilación que decimos, bajo el símbolo de la viudez o de la orfandad, -de una cierta orfandad-, ligada a lo americano, o, al menos a una parte de ello: «Dos patrias tengo yo, Cuba y la noche. / ¿O son una las dos?... / Cuba cual viuda triste me aparece / ...Está vacío / mi pecho, destrozado está y vacío / en donde estaba el corazón... / ...Muda, rompiendo / las hojas del clavel, como una nube / que enturbia el cielo, Cuba, viuda pasa...»⁽¹⁰⁹⁷⁾.

Esta viudez, este vacío con destrozamiento y esta mudez, fue, tal vez, lo que llevó a J. Lezama a indagar los «orígenes» de la insularidad antillana y cubana, la cubanidad de esa Cuba «secretada», «invisible» o «inmóvil» de la que él hablaba. Lezama trató de averiguar en qué consistía el pensamiento insular, el carácter y la mentalidad insulares. En definitiva, se esforzó en descubrir y construir la cultura cubana e insertarla en la cultura americana y universal. Como un hechicero o un mago, hizo él que Cuba misma se fuera desvelando, pues en ella habla lo que, según él, caracterizaba la «expresión americana»: ese arte de la contraconquista, ese exceso, esa multiplicación y poder de transmutación y [636] esa, finalmente, inserción en la cultura universal. O sea, lo que llamó el «espacio gnóstico», ese espacio de la experiencia y del conocimiento, con gran capacidad para recibir y transformar las cosas. En ese espacio se encontraba -decía él- «el centro de gravedad de la recepción americana de influencias» tan diversas. Era también el «sentimiento de lontananza» que tiene el isleño, ese hombre que, como decía el poeta, «sueña en lejanías» y tiene al agua por compañera de viaje y de comunicación⁽¹⁰⁹⁸⁾. Lo insular es abertura y lontananza pero igualmente cerco, prisión. La isla aparece como un centro, un ombligo abierto y cercado por el agua y el horizonte. Todo ahí «se insulariza», es decir, se siente como emergiendo y viniendo a nacer otra vez, como una isla que naciera, que surgiera de pronto, así la propia obra poética. Pero ese espacio abierto de Lezama es inseparable de la mixtura, de la fragmentación y del archipiélago de gentes, raíces y sonos. Nicolás Guillén, en el prólogo de *Sóngoro Cosongo*, decía: «En Cuba todos

somos un poco nísperos (la fruta esa). La inyección africana en esta tierra es tan profunda y se cruzan y entrecruzan en nuestra tierra tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico»⁽¹⁰⁹⁹⁾.

Y al otro lado de Las Antillas, y en otra lengua, tratando también de desenredar el jeroglífico, aparece el poeta Derek Walcott. En él, la escritura se hace insularidad, recepción, secreto, ruptura, transformación e inserción. Él destaca los aspectos históricos y culturales de Las Antillas (grandes o pequeñas) y, en particular, su lado esclavista y negro-antillano, que constituye, como decía Guillén, una corriente fundamental. En «Omeros», su poema más largo, de más de mil versos, traspone el mundo egeo al Caribe y nos da la versión antillana, transformadora y mestiza del Egeo clásico: Aquiles y Héctor son pescadores negros y Helena una criada antillana, también negra, y el autor va en busca de «la antigua lengua de las islas», esas islas que, aunque viudas, mutiladas, mudas o huérfanas, aparecen también como extrañamente completas. «Sólo soy un mestizo negro que ama el mar / Recibí una sólida educación colonial. / En mí hay holandés, negro e inglés / Yo no soy nadie o yo solo soy una nación entera», pues «cada hombre es una nación en sí mismo, sin madre, sin padre, sin hermano». «Omeros» forma parte de ese «arte de la contraconquista», de esa rebelión del colonizado frente a los modelos (lingüísticos para empezar) del colonizador, que cuaja en la recepción, rotura y transmutación de esos mismos modelos, al contacto con lo diferente. «Aquí se lee al revés», dice Walcott, que añade: «Mi homenaje a Omeros, mi exorcismo», pues «los clásicos consuelan, pero no lo suficiente». Y resume, a continuación: «la base de la experiencia antillana son esos restos compuestos de fragmentos, de ecos, sin sentido de la contradicción y llenos de raíces». Estos fragmentos, entonces, llenos de raíces, dan lugar a composiciones culturales inéditas, y a menudo, heterodoxas. Cada texto lleva dentro de sí muchos discursos, orales y escritos, alterados y reelaborados de nuevo. La historia de Las Antillas es parecida, dijo Walcott en su conferencia de recepción del Premio Nobel, a «una vasija que se rompe» y que trata con amor y dolor al mismo tiempo de repararse, reconstruirse, tal vez para volver a romperse otra vez (así es quizá también la propia conciencia del antillano, lo mismo que su «eléctrica» expresión, electrizante y «partida»). La [637] historia de Las Antillas puede, del mismo modo, asemejarse al mismo coral caribeño: «Allí donde muere el coral -leemos en «Omeros»⁽¹¹⁰⁰⁾- / se alimenta de su propia muerte, / los huesos echan ramas y la contradicción empieza». Los corales, como sabemos, son el esqueleto de muchos peces muertos. También, José Martí se valió de esta imagen, para referirse a la historia que desembocaría en las luchas por la independencia, «como en un cesto de coral, sangrientas / en el día, las bárbaras imágenes / frente al hombre se estrujan»⁽¹¹⁰¹⁾.

Ya sea, pues, como una vasija, un arrecife coralino, un níspero o un jeroglífico, la cultura antillana produce, desde un vitalismo no exento de dolor

y de ira, que recibe y transforma, creaciones lingüísticas y literarias a menudo insólitas, dotadas de un fuerte poder de aglutinación. Así lo veía el portorriqueño Palés Matos, que proclamaba eufórico sus «manifiestos euforistas» y llegaba a «augurar el fenómeno de fusión pan-americana a través de las Antillas». Y añadía Palés: «el medio antillano posee rasgos, actitudes y características de raza nueva... y procede a infiltrar paulatinamente en las formas culturales dominantes el propio espíritu (de los dominados) modificándolas, con tan corrosiva eficacia que dan pábulo al nacimiento de una actitud cultural nueva. Ese es, a mi juicio, el caso de las Antillas». Si bien, reconocía igualmente que, en otros momentos, se daba en las islas el «diletantismo», por efecto del propio aislamiento y la veneración exagerada de los modelos influyentes⁽¹¹⁰²⁾.

En cualquier caso, si hay un elemento aglutinante o vertebrador de todos los pedazos dispersos de la vida caribe, con poder de asimilación e irradiación al exterior, ese elemento puede ser la música. Benítez Rojo habló de «son y nación», diciendo que en muchos lugares lo que une a todos, independientemente de las desigualdades y condiciones, es la música, el ritmo, que es «la palabra más eficaz»⁽¹¹⁰³⁾. (Y, acaso, éste podría ser un camino: crear puntos de contacto reales entre unos y otros, de modo que esas desigualdades se vean rebajadas y se «adelante con todos», como decía Martí: «si no abre los brazos a todos y adelanta con todos, la república muere»).

Por otra parte, este mundo caribeño, en función del atractivo y extrañeza que produce, ha dado lugar a muchos clichés y tópicos, establecidos por escritores europeos o antillanos mismos. Se ha visto el Caribe como un objeto curioso y exótico, y, ahora lo mismo que antes, ha despertado el apetito y el imaginario de los extranjeros. Walcott salió al paso de esto, y uno de los tópicos que criticaba era el de la célebre tristeza de los trópicos, en el sentido de los «tristes trópicos» del francés Lévi-Strauss, y añade Walcott: «hay algo de extraño y, en definitiva de falso, en la manera cómo muchos escritores europeos o caribeños, expresan esa tristeza, hasta esa morbidez; ella viene de una falsa visión de la luz y de las gentes tocadas por esa luz».

Es verdad que también hoy se puede hablar de lo contrario, del desenfado desenfrenado y fácil para un turismo exótico y ansioso. Pero al lado de la belleza y sensualidad raras de estas islas (ya Homero en la *Odisea* describía a Ítaca y a las demás islas con el [638] adjetivo *eudeíelon*, que puede tener varios sentidos; uno, «bien visible de lejos» y otro, «hermosa al atardecer», según se tome *dēlos* o *deílē*) hay, igualmente, mucha banalidad y horror, por la falta de oportunidades y miseria, y «ésta es la poesía de las islas: sobrevivir».

Más adelante, Walcott critica el tópico de que la cultura de las islas esté por construir, de que sea inmadura: «estos escritores extranjeros -puntualiza-

critican nuestras ciudades inacabadas y la detención de su desarrollo, pero la ciudad caribe puede detenerse en el punto en que su dimensión la satisfaga, del mismo modo que la cultura antillana no evoluciona, sino que está ya formada». Curiosamente, estas consideraciones tienen un asombroso parecido con otras de Lezama en la «Expresión americana»: «El complejo terrible - señala Lezama- del americano es el de creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver»⁽¹¹⁰⁴⁾.

Por otra parte, el concepto de isla o de insularidad ha experimentado muchas extensiones, se ha alargado y extendido mucho este concepto como metáfora. Por ejemplo, en el poeta andino César Vallejo; recordemos el poema I de *Trilce*, este libro tan rupturista: «Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando». Es esa bulla que impide «testar», levantar la cabeza y dar testimonio a las «islas» (ahora, en el sentido de gentes, escritores aislados, anónimos o marginales), de su «insular corazón», pues estas gentes, lo mismo que el guano fecal de las aves marinas, tienen también una especie de «guano», de excremento interior, del alma, que puede ser muy fértil y convertirse o transmutarse en un abono precioso, si no en un tesoro (la «simple calabrina tesórea»).

Pero para dar testimonio del «insular corazón», el escritor tiene que trasladarse a «la línea mortal del equilibrio», y caminar por ella tal vez, desde «de los más soberbios bemoles», con mayúsculas, como dice el poema. Y otro poema del mismo *Trilce*, el XLVII, dice: «Ciliado arrecife donde nací, / según refieren cronicones y pliegos / de labios familiares historiados / en segunda gracia. / Ciliado archipiélago, te desislas a fondo, / a fondo, archipiélago mío!...»⁽¹¹⁰⁵⁾. El propio nacimiento, la propia existencia se ve referida a una palabra oral, que tiene que hacerse escritura jurídica que la justifique. La escritura llega a América y se convierte en vehículo de legitimación o supuesta legitimación de la historia colonial. La escritura está también en relación con los «cilios» de las pestañas o de las cejas (con los ojos pero también con la propia sierra donde nació). Y esos ojos, esas sierras, esas palabras se «desislan» dentro de él, a fondo, fragmentándose y desparramándose, formando un archipiélago en el alma, algo descoyuntado tal vez. Y el poeta se dirige al archipiélago mismo.

La imagen del archipiélago, aplicada a un país, no insular sino continental, y referida a la desarticulación o incomunicación que existe entre las gentes del mismo país, como si vivieran en un archipiélago político y social -y en última instancia, también literario-, ha sido utilizada, en el caso del Perú, por distintos escritores y tratadistas; por ejemplo, M. Vargas Llosa, en su reciente libro dedicado a José María Arguedas, *La utopía arcaica*, habla de este «país-archipiélago», por la incomunicación entre los distintos estratos sociales⁽¹¹⁰⁶⁾. O también A. Cornejo Polar, en su último libro, *Escribir en el aire...*, habla

de [639] «estos países andinos que son algo así como archipiélagos interiores, drásticamente comunicados»⁽¹¹⁰⁷⁾.

Y, al final, ésta será la cuestión, ¿cómo comprender la expresión de las islas, su carácter, su testimonio (ese «testar» que dijimos) más allá de las imágenes prefabricadas que de ellas nos formamos? ¿Cómo comprender, en fin, las islas y su «insular corazón»?

Para terminar, quiero referirme a una experiencia personal, donde esta comprensión se hace quizá más difícil y delicada, debido a la falta de diálogo, entre unas gentes y otras. Me refiero a las islas del archipiélago de San Blas, en el Caribe panameño, Kuna Yala, habitadas por indios Kuna, donde pasé unos cuantos días. Los Kunas son un pueblo llegado a San Blas desde el interior del continente, hace un siglo y medio aproximadamente. Viven en islas-comunidades, y cada comunidad habita en una isla, pero son pocas las islas pobladas en ese archipiélago. Las islas habitadas suelen estar así a reventar de gente, por lo que sus recursos agrícolas o ganaderos están sobreexplotados. Viven en casas-chozas de palmito y caña, con algunas maderas. Tienen un «congreso» o asamblea, que dirige los destinos de la comunidad: toda cuestión es tratada ahí. Este congreso (cuyos dirigentes son hombres, no mujeres) tiene poder consultivo, legislativo y ejecutivo, para decirlo con estas palabras nuestras. Difícilmente permiten salir a la gente al exterior. Las comunidades viven recogidas sobre sí mismas, sin apenas interferencia del exterior. A principios de siglo, los Kunas lucharon por su independencia, frente al gobierno panameño y consiguieron una autonomía considerable que mantienen hasta hoy.

En las comunidades la colectividad lo es todo, la vida individual, en cuanto tal, no cuenta mucho. A duras penas aceptaron una escuela y un puesto médico, en fechas relativamente recientes, pues lo consideraban una intromisión de fuera. Según su costumbre, los niños deben aprender las cosas propias de la comunidad, y deben hacerlo cantando y danzando. Muy poca gente habla castellano; todos se comunican en su lengua Kuna. El congreso rechaza cualesquiera obras de mejora, con máquinas, que, desde la capital, se quiera hacer en la isla. En realidad, diríase que no quieren cambiar en nada su modo de vida. No comparten, probablemente, el concepto de «historia» o de «evolución» que tenemos nosotros. A la isla principal, todos los miércoles, llega un gran transatlántico blanco lleno de turistas, que desembarcan en la isla para comprar las artesanías que los Kunas exhiben, cerámicas y una especie de pañoletas llamadas «molas», hechas a mano y en colores, que representan los motivos de su cultura. También todas las semanas llegan barcas viejas, colombianas o panameñas, a vender a los indios determinados productos alimenticios. El mundo de los Kunas es un mundo cerrado, un archipiélago que se comunica sólo consigo mismo. A los niños, desde

pequeños, se les educa en la reserva, en ser reservados con lo que son. Quizá ahí consideran que reside su pervivencia.

En las Actas del Congreso General Kuna del año 1994, se puede leer lo siguiente:

Nuestros abuelos, nuestras abuelas, conocieron el lenguaje de los animales, sabían el dolor de los ríos, la sonrisa de los árboles, el sudor de las hierbas. Los animales con sus chillidos marcaban el tiempo a nuestros abuelos; con los cuatro chillidos de los [640] loros conocían la cercanía o lejanía de la aurora, el canto de la iguana les alistaba a recibir al abuelo sol. Nuestros abuelos conocieron profundamente las relaciones entre los ríos y el hombre, entre los animales y el calor del sol, entre la crecida de los ríos y la siembra del algodón, del maíz... Nuestros padres seguían el curso de los cambios de las hojas de las plantas para conocer los acontecimientos de la naturaleza... Y es mucho más que la sangre lo que perdimos con la invasión y estamos perdiendo aún. Ahora se nos trata como a huérfanos.⁽¹¹⁰⁸⁾

Pero esto es tan sólo un mero contar superficial y descriptivo. Para llegar allí, hay que ir a un aeropuerto local en la ciudad de Panamá (Porvenir) y aquí coger una avioneta hasta el aeródromo de Cartí, una pista de aterrizaje en la selva, junto al mar Caribe; y ya de Cartí, en barca (panga), unos tres cuartos de hora hasta las islas. Fui con unos amigos de Salamanca a visitar a otros amigos médicos, que trabajaban desde hacía años en esas islas-comunidades. [641]

△▽

El lugar donde estuvo el paraíso o el no lugar

Eva Valcárcel

Universidad de La Coruña

El título del presente artículo recoge el que Carlos Franz, autor de la novela que da origen a nuestro ensayo, ha querido dar a su todavía reciente novela *El lugar donde estuvo el Paraíso*⁽¹¹⁰⁹⁾, situada en un lugar simbólico identificado geográficamente con Iquitos, la ciudad del caucho, de atmósfera sofocante, aislada en la Amazonia peruana y en una tierra cálida, lluviosa, fértil y rodeada de ríos. Esta ciudad parece reflejar un espacio mítico en el que podría situarse el Paraíso según las pautas marcadas por las escrituras bíblicas.

Nuestra propuesta es elaborar una lectura de algunos aspectos simbólicos de la obra que constituyen uno de sus discursos, de tono lírico, que se superpone a un segundo discurso, el de la acción narrativa puramente novelesca, que aparece narrativamente atenuado e intencionalmente diluido⁽¹¹¹⁰⁾. [642]

Carlos Franz pertenece a la denominada nueva narrativa chilena por los críticos de Europa y América. Tal denominación permite diferenciar a estos autores nacidos entre 1951 y 1955 en su mayoría, de los escritores consagrados de la generación del 50. Existen entre ellos importantes diferencias en cuanto a la realización técnica de la obra, pero también podemos reconocer aspectos teóricos frente a la escritura presentes en el grupo: la renuncia a la novela total, la ironía, el escepticismo, la reflexión sobre la creación literaria o la preocupación manifiesta por la elaboración del lenguaje literario⁽¹¹¹¹⁾.

La novela que nos ocupa contiene una reflexión sobre la obra literaria y su necesidad, buscando así un determinado lugar en la historia moderna, posthegeliana, en la que no existe una correlación verdadera entre la realidad exterior y el mundo interior, por lo que no es posible aspirar a la totalidad y hay que aceptar la vida y el arte como experiencias problemáticas. La novela se manifiesta ahora como una forma de conocimiento, como lo es la poesía, y sus instrumentos de indagación en la realidad no difieren en gran medida de los de aquella. La memoria será el mecanismo de la creación frente a la observación; la valoración del yo, la percepción fragmentaria, la atenuación de la categoría tiempo, el lenguaje connotativo, objeto y sujeto de la escritura son otros instrumentos necesarios para la construcción narrativa. La escritura de Franz se reconoce en este retrato; es elíptica y simbólica, y muestra un gran interés por la elaboración poética del lenguaje narrativo de tal modo que en su novela ha querido construir dos discursos superpuestos, uno lírico de alto contenido simbólico y otro estrictamente narrativo. De su entrelazamiento surge la obra. El primero es predominante y contiene la indagación en los territorios del yo y de la memoria, y desdibuja el segundo, que se caracteriza por un matiz agónico y por una marca de irreversibilidad en los sucesos narrados. La primera página de la obra inicia y ejemplifica esa intención de la doble escritura, al localizar Iquitos, el lugar del Paraíso, de dos modos, mediante un discurso cargado de lirismo y subjetivismo y de otro, absolutamente científico y objetivo:

a.- Es extraña la dicha que produce avistar una ciudad desde el aire. Como si venir del cielo nos convirtiese un poco en ángeles. Hemos sido mensajeros extraviados. Sobrevolamos ríos sin destino, que escurren en grandes lazos cobrizos hacia el horizonte redondo y salvaje... Y de pronto, a través de un agujero en la tormenta, ahí está. El puerto fluvial, su peladura blancuzca en la piel de lagarto de la jungla. La ciudad completamente aislada, a no ser por el aire. Y por el Amazonas que la corteja, lento y cabizbajo; el glaciar de barro, apartando a pulso las anchas

piernas de la selva.

Frente a:

b.- Iquitos está en los tres grados de latitud sur, bajo la línea ecuatorial. Rara vez aparece en las fotos de avión o de satélite. Permanece cubierto, en promedio, 320 días al año...⁽¹¹¹²⁾ [643]

La novela está enmarcada por un surco de tiempo que la protege y la aprisiona en un pasado concluso que se nos va desvelando en su complejidad a medida que se acaba el texto; la lectura debe hacerse necesariamente partícipe y cómplice de esa intención connotativa, y menos narrativa, que amplía, siembra y multiplica el significado del discurso.

El lugar donde estuvo el Paraíso ha sido estructurada en dieciséis capítulos y un epílogo que concluye la acción iniciada en el capítulo inicial y, a la vez, justifica su existencia⁽¹¹¹³⁾; en él se asume plenamente la identidad de la voz narrativa y el propósito de la escritura. La estructura del discurso narrativo subraya la circularidad de lo finito, de lo irremplazable. La novela se inicia con la llegada a la *isla* -o claro en la selva- de Anna, la voz narrativa, para pasar un verano con su padre, personaje de identidad difusa fuera de la mente de Anna, que será denominado en todo momento *el Cónsul*. La joven mujer llega en avión a un lugar secreto de la Amazonía, de muy difícil acceso, una *isla*, paraíso o utopía. El epílogo nos relata el regreso a su país del Cónsul siempre nómada, después de muerto y acompañado por su hija en un vuelo hacia Chile desde la isla de Manhattan, momento en el que ella escribe la historia. Unos doce años separan ambos vuelos además de espacios y circunstancias opuestas, tanto como la vida medianamente feliz en un secreto y ordenado paraíso amazónico, su isla-refugio, y la muerte del Cónsul en la esquina desordenada de la retícula geométrica y perfecta de la isla de Manhattan, la calle Bleeker, en el Village neoyorkino, donde los trazados pierden su orden. El cadáver rescatado por Anna es el de un hombre que había perseguido la geometría para sostener su vida y, aunque temblorosa o inconstante, la había encontrado en el recortado espacio de Iquitos, junto a Julia, hasta que su hija, por celos, en el límite de una relación incestuosa, se lo arrebató y le empujó a un definitivo exilio sin esperanzas.

Entre esos dos momentos se extiende un brillante discurso novelístico en el que se recurre con insistencia contenida a la escritura bíblica, concretamente al libro del Génesis, para que no olvidemos su interés por construir un discurso con trazos altamente simbólicos. El texto, que recuerda desde el título y desde el epígrafe que inaugura la primera parte esa marca mítica⁽¹¹¹⁴⁾, contiene otras referencias significativas que nos invitan a ver en esa zona cenagosa de la Amazonía, enjaulada en un cruce de ríos, cuatro ríos como los que rodeaban el Edén, una semejanza irónica con el Paraíso entre las aguas. Es un paraíso algo degradado, tal vez represente una visión del día después de la expulsión, con una naturaleza desordenada como en el cuadro del

Masaccio; en la segunda parte de la novela, se convertirá en el Infierno. El Paraíso, éste, está en una zona selvática fronteriza entre Colombia, Perú y Brasil, rodeada de ríos⁽¹¹¹⁵⁾: el Amazonas, el Napo, el Marañón y el Ucayali. [644]

Loreto, Caballococha, Belén, Tebas o Pebas, Tarapacá, son nombres que salpican la narración, que corresponden con la toponimia del lugar, aunque la intención del escritor es no hacer a la geografía real protagonista, sino descuidar cuidadosamente la elaboración geográfica detallada y sustituirla por la autoexplicación de la voz narrativa, que traslada a la proyección simbólica del texto, coincidiendo así con la forma de localización tradicional de las islas o paraísos míticos.

Queremos subrayar en el discurso novelístico los conceptos míticos de *paraíso*, *isla*⁽¹¹¹⁶⁾ e *isla interior*, los tres unidos e identificados por medio de la figura central que justifica la narración, el personaje del Cónsul, sin otro nombre que el de su cargo, así le denominará en todo momento su hija, la narradora de la novela que representa el papel de la serpiente que convierte el Paraíso en el Infierno, la que destruye el edén cenagoso y frágil del viejo diplomático.

Iquitos es un paraíso en la selva, una isla, en *un mar de árboles*. El Cónsul hace de él su destino, su exilio *-el exilio de un hombre puede ser el paraíso de otro-* del mundo para empezar la vida. Es un espacio de regeneración efectiva, una isla interior en la que se realizan las quimeras: detener un poco el camino hacia la muerte, amar, ser o instaurar un orden. Fuera del huerto del Edén, en un claro de la selva, fuera de la isla, está el caos, el peligro, lo desconocido, la selva menos fluida que el mar. Como *isla*, Iquitos, es lugar de difícil acceso, únicamente por el río o el aire. Un lugar con estas características tiene antecedentes en la historia de la literatura y el pensamiento, en los paraísos terrestres imaginados y localizados en los mapas durante el Renacimiento o representados en pinturas con Adán y Eva en una isla regada por cuatro ríos. Colón también encontró ese lugar, el paraíso en la Isla de la Tortuga⁽¹¹¹⁷⁾. Una utopía, un no lugar, un improbable paraíso terrestre en el que puede realizarse un ideal que suele iniciarse con un viaje y donde es posible reconstruir la vida y replantear fórmulas y comportamientos morales o sociales. Desde la Atlántida de Platón⁽¹¹¹⁸⁾ son frecuentes los lugares no lugares o islas de la utopía donde la geometría origina la armonía. Encontramos la geografía paradisíaca en espacios míticos como la isla de los Utópicos⁽¹¹¹⁹⁾ con el aspecto de luna creciente, protegida de los vientos y de la agresividad del mar; la Ciudad del Sol⁽¹¹²⁰⁾ de Campanella, en medio de una gran llanura, es absolutamente geométrica y a ella se accede por mar *-ciudad-isla-*. La Nueva Atlántida de Bacon⁽¹¹²¹⁾ es el paraíso científico en una isla del Pacífico. Un espacio concluso para la realización del anhelo de felicidad, un *hortus conclusus*, *-amurallado, [645] vallado, protegido, cerrado-* como aparece en la

representación del Paraíso pintada por el maestro renano del Quattrocento⁽¹¹²²⁾. Un espacio en el que los aspectos sensoriales -calor, olor, gusto- están integrados en la necesidad de la geometría y de una vegetación lujuriantes en un jardín de las delicias.

El primer acercamiento al paisaje que la voz narrativa, Anna, nos ofrece en el instante de su llegada también es para ella la primera imagen, contiene la comparación con la geografía edénica:

El cielo se venía abajo sobre el río convulso por el huracán, lo que tal vez era un río, porque desde los bancos occidentales del Amazonas no se alcanzaba a divisar la orilla. Caíamos de trechos asfaltados a kilómetros de camino arcilloso abierto entre jirones de selva sentenciada por el desmonte. La tormenta arrollaba los campos de cultivo. Cada tanto, bultos de selva emergían de una ciénaga. Y los gallinazos empapados picoteaban un burro muerto que flotaba con las patas hacia arriba... El paisaje podría haber sido el primer día del mundo; o el siguiente a la expulsión del Paraíso.⁽¹¹²³⁾

Falta en la anterior descripción el concepto de *orden* que rige en el Jardín del Edén. En la selva, el caos y la lucha son la norma como lo serán después del pecado original en el Paraíso. Es éste el camino hacia la ciudad de Iquitos que traerá el orden y el aire paradisíaco, encarnará el huerto o jardín edénico; allí estará la casa del Cónsul, en la frontera del caos y bajo la amenaza constante del comején. En la casa, el refugio seguro de los brazos de Julia:

[La casa] la había encontrado en el barrio de casaquintas, en las afueras, colindando con los arrozales, las plantaciones, la selva...

El camino hasta la casa posee unas marcas simbólicas:

...una casa en la calle Eldorado, un camino de arcilla flanqueado por quintas y en lo alto de un sendero de gravilla vi aparecer la casa blanca, que se alzaba en un claro recortado a la selva.

Julia advertirá a Anna sobre el concepto de *límite*:

Disculpa si sientes un olor, me dijo. Ayer fumigamos contra las termitas. Aquí no puedes descuidarte, hay que mantener a raya el monte... Indicaba más allá de los confines del jardín, hacia aquello informe y vivo que nos rodeaba. Observé una piscina desolada bajo la lluvia, una cabaña en el fondo. Y más allá el bosque verde y brumoso. Ni flores ni frutos, sólo esa sobredosis de clorofila y agua.⁽¹¹²⁴⁾

Ni belleza ni utilidad, ni armonía. [646]

Leemos en el *Génesis*:

Luego plantó Yahvé Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado; e hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer...⁽¹¹²⁵⁾

En pocas palabras expresa lo que el hombre ha buscado desde siempre en un jardín, naturaleza humanizada, belleza y nutrición. El Jardín del Edén parecería un paisaje agrícola en el que se unirían lo útil y lo bello. Parece una imagen de perfección todavía ajena al paisaje que se nos muestra.

El Edén se caracteriza tanto por su armonía como por su finitud y sus límites. Milton, en su *Paradise Lost*⁽¹¹²⁶⁾, libro IV, describe así sus límites:

...en donde un deleitoso paraíso / ahora más cercano coronaba con su verde vallado / como un rural baluarte la planicie de un erial escarpado, cuyos bordes / hirsutos de crecidos matorrales / y espesa salvajez niegan la entrada, / en la cima crecía insuperable / una umbría de gran elevación, / cedros, pinos y abetos y copudas / palmeras, un bucólico escenario / y a medida que sus ramas subían / superpuestas de sombra en sombra / se ofrecía un boscoso anfiteatro de una mayestática visión.

Parece, pues, que la idea del paraíso es la de un huerto que armoniza la belleza y la utilidad, es un lugar excepcional porque su entorno, más allá de los límites del orden, es oscuro y frágil y porque su orden armónico puede ser alterado. Y esto sucede en los textos que nos sirven de referencia, también en la novela de Carlos Franz.

El placer de la escucha y la contemplación de los sonidos del Edén, pleno del bullicio de sus pobladores -el silencio representa la muerte del edén, el lenguaje humano nace de la confusión de sonidos del Paraíso- se refleja así en el discurso de la novela:

Un sol brutal me disparó una sucesión de instantáneas: el agua lechosa y revuelta del encuentro de los afluentes; la gran madeja del Amazonas devanándose hacia el horizonte; un mercante de fondo plano, de dos pisos -el Ofelia- que salía escorado del muelle... El bullicio de los parroquianos se mezclaba con el gruñido de las mototaxis con sus toldos rayados y sus bocinazos en las calles vecinas... Y todo esto entraba por la ventana pasando a través de mí, como una gran onda de vida húmeda y placentera.⁽¹¹²⁷⁾

La descripción se acerca a *de horto concluso* y *hortus voluptatis*, el jardín de las delicias que pronto mostrará su cara más inquietante: [647]

Había dejado de llover y la selva se agolpaba contra las rejillas mosquiteras, croando, zumbando y chirriando. Era como cenar dentro de una jaula; pero el zoológico estaba afuera, en la oscuridad.⁽¹¹²⁸⁾

Como hemos señalado, Carlos Franz utiliza las imágenes de la tradición bíblica como fondo de su narración, jugando continuamente con la afirmación y la negación de las imágenes descritas. En el capítulo segundo, encontramos una referencia explícita e irónica al libro del *Génesis*. Dos personajes, el Doctor Menéndez y Rubiroza, intercambian frases en un diálogo equívoco sobre la colonia residente:

-Existe la teoría de que aquí pudo estar situado el verdadero Jardín del Edén, ¿sabían ustedes? En una gran tierra boscosa y cálida como esta, rodeada de ríos. Lo dice la Biblia...

-No me diga. Qué fascinante. Pero eso debe haber sido hace mucho... Ahora, en menos de dos días, hemos visto casi las siete plagas: traficantes, indios degenerados, terrorismo. Y este olor a muerto...⁽¹¹²⁹⁾

La serpiente de agua, el anaconda, y la iguana cabeza de demonio cierran la primera parte de la novela, para dar paso al infierno, después de la expulsión del Paraíso inicial. La cita que sirve de epígrafe a la segunda parte pertenece a Malcom Lowry en su obra *Bajo el volcán*. El sentimiento de Anna, expulsada de la infancia, de la inocencia y del lugar primero en el afecto de su padre se resume en la cita. Al igual que en la inicial referencia de Graham Greene podíamos leer la esperanza de la joven, estar en el lugar elegido por y con su padre, permanecer allí, en el Paraíso, ahora la selección de las palabras que abren la puerta al Infierno nos pone sobre aviso de lo que puede ocurrir:

Y así, a veces me veo como un gran explorador que ha descubierto algún país extraordinario del que jamás podrá regresar para darlo a conocer al mundo: porque el nombre de esta tierra es el infierno.⁽¹¹³⁰⁾

Esta segunda parte contiene, como hemos dicho, el descenso a los infiernos. Las leyes del orden se pierden para siempre, borradas por las cortinas de agua infinita en la estación de las lluvias. Anna desea a su padre sólo para ella y no se conforma con una parte *-siempre tendría mi cuarto; mi cuarto de un todo; mi pedazo...*-Su codicia del amor del padre la lleva a los brazos de Enrico, que tampoco es sólo de ella; cuando descubre que también Julia ha sido amiga del refugiado, decide precipitar la separación del Cónsul y su amante, sin prever que la consecuencia de ello sería la muerte, también la muerte de su padre. Al mismo tiempo, no hay otra necesidad de la escritura de la novela que la fijación de la historia del Cónsul, para que no se desvanezca con su vida y así la justificará Anna, en el epílogo. [648]

El paisaje, el clima, la naturaleza se convierte en un marco para el presagio:

Nos sentamos a almorzar en la terraza, bajo el toldo desvaído del hotel.

Se anunciaba otra tormenta. Sabíamos que sería una bravata. Un corto aluvión y el calor volvería envalentonado. El aire estaba tan eléctrico que magnetizaba los objetos. El cuchillo y el tenedor, cargados en polos opuestos, parecía que fueran a echar chispas al encontrarse. ⁽¹¹³¹⁾

El día del cumpleaños de Anna todo cambia, se produce su expulsión del paraíso de la inocencia:

En un sentido todos somos peregrinos. Desde que el ángel bíblico nos expulsó del paraíso con aquella espada flamígera, ¿lo recuerda? Todos hemos sido desterrados alguna vez, aunque sólo sea de la inocencia.

La mirada sobre el padre se transforma. El que en el primer encuentro es un apuesto seductor, ahora aparece como «un galán cincuentón con esas manchitas café en el dorso de la mano, indelebles como el cinismo. Vi -dice Anna- su jurado temor a la botella, y el pánico a esa noche cuando llamará el amor, y el cuerpo no saldrá a responderle...» ⁽¹¹³²⁾. Entonces buscará otra relación que sustituya a la que tenía con su padre, se iniciará en el sexo con Enrico, se mezclará con las prostitutas de El Ángel, «el cabaret más internacional de la Amazonia». Mientras tanto el paisaje y el clima intensifican su función simbólica imparable; la tormenta se convierte en la realidad más presente y comienzan las lluvias interminables, «llueve como jamás he vuelto a verlo, como otro río cayendo del cielo». Como en el *Génesis*, se prepara la purificación por el diluvio:

Arrastrada por los temporales la ciudad derivó hacia la estación de las lluvias. Durante la siguiente semana, una lona grisácea, guateada, colgó tan baja sobre la cuenca del Amazonas que caminábamos un poco agachados para no rajarla. Cuando al fin se rompiera llovería sin parar, durante meses.

Del río y la selva se levantó un vapor denso y maloliente. La ciudad se anegó en una luz pútrida, traficada por arco iris e ilusiones ópticas que nadaban por las calles. La estática electrificaba los mosquiteros; en mitad de la noche me despertaba levitando en una fosforescencia azul. En ese calor ninguna desnudez era suficiente, daban ganas de quitarse hasta la piel. ⁽¹¹³³⁾

Mientras tanto, Anna añora la otra posibilidad imposible, su vida de hija-esposa con su padre, ahora que ha perdido el solo lugar que pudiera llamar suyo: [649]

Así todo habría estado en orden. El Cónsul y yo, solos los dos, destinados a una ciudad flotante, bañada por un río circular, en el que navegaríamos siempre para volver al mismo punto. ⁽¹¹³⁴⁾

La tormenta omnipresente se vuelve más y más amenazadora y presagia un diluvio purificador que hará desaparecer para siempre la armonía frágil del microcosmos edénico. Los comportamientos de los personajes se vuelven retorcidos, algunos muestran su lado perverso, otros, atrapados en un sinsentido, acaban asesinando gratuitamente, como empujados por un ritual imparable de destrucción. La insistencia en el diluvio, en la lluvia que no parará, incluso las referencias irónicas al Arca de Noé, nos trasladan nuevamente al *Génesis*, cuando, al ver Yavé cuánto había crecido la maldad del hombre sobre la tierra, se arrepintió de haber puesto al hombre sobre la tierra y decidió terminar con lo que había creado disponiendo el diluvio. Parece que la historia se repite, las ciudades, refugios inestables flotan en el río:

Observé el pesado cielo cóncavo, el silencioso río que llegaba del Norte contoneándose entre las volubles islas de arcilla, tan transitorias que nadie se molestaría en ponerles un nombre. Antes de pasar frente a la ciudad el Amazonas viraba en 180 grados, horadando la inmensa rada de barro donde flotaba el barrio de Belén. ⁽¹¹³⁵⁾

Y también:

Aquí la vida brotaba para pudrirse enseguida, aplastada por su propia exuberancia. Las lluvias continuarían, y con ellas vendría la crecida. El río se hincharía. Belén, la ciudad flotante, se elevaría unos diez metros y volvería a bajar. ⁽¹¹³⁶⁾

El anuncio de la boda entre el Cónsul y Julia precipitará la última y definitiva intervención de Anna para que Julia abandone a su padre trágicamente. Julia y Enrico perecen engullidos por la tormenta en la selva y el Cónsul no puede soportar la pérdida de su centro y la expulsión de su propio paraíso, se exilia de sí mismo y desaparecerá finalmente, pero antes Anna demuestra que había actuado por venganza como una amante despechada:

¿Esto es lo que habían sentido aquellas mujeres transitorias que no habían conseguido atraparlo en sus destinos anteriores? ¿La mano resbalándose en la dura piel de escualo donde mis uñas no conseguían enterrarse? ⁽¹¹³⁷⁾

Y desde el tiempo de la narración rechaza su participación en el descenso a los infiernos y se ve atenazada por la propia responsabilidad y la culpa: [650]

Lo vi cerrar los ojos. Yo también me di vuelta, esquivando el bulto instintivamente. Pero ante mí sólo tenía la tromba de la tormenta que volvía a cerrarse. ⁽¹¹³⁸⁾

Finalmente, ese grupito de extraños, que articulaban un orden en un escaso paraíso en el codo de un río cenagoso, en vísperas de una tormenta, habrían desaparecido para siempre. Mientras, el comején no se detendría e implacable terminaría convirtiendo la casa, el centro del jardín, en un montón de polvo lavado por la lluvia. Sin otro gesto, sin más culpa⁽¹¹³⁹⁾. [651]

△▽

Entre África y América: presencia de la tradición oral en la poesía antillana

Mercedes Zavala Gómez del Campo

Université de Provence

Hablar de la influencia de la tradición oral en la poesía de las islas caribeñas resulta una evidencia para cualquier lector por poco experimentado que sea. Pretendo recordar cómo se dio este proceso poético-cultural, teniendo en cuenta que la poesía antillana a la que me refiero, la llamada «poesía negra», no abarca toda la literatura insular y que es una corriente, movimiento o manifestación literaria que convive con otras muy distintas cultivadas, a veces, por los mismos poetas que me interesan.

Rememoro, entonces, diversas características de la tradición oral haciendo hincapié en algunas peculiaridades de origen africano y, posteriormente, señalo estos rasgos en algunos autores cuyas obras o parte de ellas se ubican en esta faceta literaria.

Los esclavos negros que, durante los siglos de colonización llegaron a las islas, procedían de diversos pueblos y culturas diferentes. Sin embargo, todas ellas corresponden a lo que Walter Ong llama cultura de oralidad primaria; es decir, «la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión»; en contraste con la secundaria que es la «oralidad de la cultura de alta tecnología en la cual se mantiene una oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura»⁽¹¹⁴⁰⁾.

En la mayoría de las culturas la poesía está vinculada al canto, a la voz, a la oralidad, pero el acervo poético de los negros estaba, además, estrechamente relacionado con la religión, la danza y el ritmo marcado por la percusión de distintos instrumentos que constituía mucho más que un mero

acompañamiento musical. Recuérdese que en ciertos pueblos [652] existían sistemas de comunicación -más complejos de lo que podemos imaginar- mediante el toque de tambores⁽¹¹⁴¹⁾.

En el periodo de esclavitud y aún más cuando éste terminó, las tradiciones de los pueblos se fueron mezclando y asimilando a las de los grupos más numerosos -como los lucumí o yoruba en Cuba- creando «una» cultura más homogénea en cada isla. Existen pruebas de que, aún bajo el régimen de la esclavitud, había cofradías de negros encargadas de mantener y celebrar las festividades y ritos dentro de cada comunidad. Al final del periodo colonial, las ceremonias y fiestas de abakuás, lucumís, congos, carabalís y ararás fueron suprimidas. Y aunque gran parte de ellas se olvidaron, lograron conservarse en la memoria de los pueblos ciertos rasgos, sobre todo fórmulas, estribillos, conjuros y estructuras rítmicas que más tarde servirían para recuperarlas.

A esta mezcla de tradiciones de origen africano hay que añadir la tradición española. Como es sabido, el momento de la Conquista coincide con la época de oro del Romancero y si bien los conquistadores estaban lejos de pertenecer a un medio de oralidad primaria, sí se trataba de una cultura en la que la oralidad tenía enorme peso: gran parte de la producción literaria de la Península estaba escrita para ser leída en voz alta y el acervo tradicional era inmensamente rico.

Así, poco a poco se fraguó una mezcla de dos tradiciones orales; de dos acervos tan distintos se fue creando uno solo: el antillano o afro-hispano, si hemos de distinguir las Antillas hispanas de las inglesas y francesas.

Este proceso fue posible gracias a dos de las características de la literatura tradicional: la permeabilidad o apertura y el fenómeno de conservación y variación⁽¹¹⁴²⁾. Este último permitió, en gran medida, la adaptación de los textos africanos al castellano. No se trataba de una traducción literal sino sólo una adaptación ya que eran textos ricos en onomatopeyas. Además, el castellano empleado era el que los estudiosos han llamado «lengua bozal» y se caracterizaba por rasgos como la alteración de *r* por *l*; la *i* final por la *l*; y la *o* por la *u*; además del cambio de género en los pronombres y una frecuente omisión de las preposiciones⁽¹¹⁴³⁾.

Este cambio o hibridación permitió la aceptación y posteriormente apropiación de algunas manifestaciones de la tradición oral peninsular tales como las glosas y décimas, canción en coplas, letrillas satíricas, cuentos, leyendas, etc. Sirva de ejemplo un fragmento de un canto congo de cabildo del siglo XVIII:

-Su messé, la cabayero
dispéñseme la moletia

ba jablá poco cueto
ni so cosa dé mieto [653]
ni biene con la lía
congo de brujilía.
¡Engó teramene!
Jabre cutu güiri mambo.⁽¹¹⁴⁴⁾

La versión está dominada por el empleo del estribillo compuesto por los dos últimos versos y que se repite tres veces después de cada una de las cuatro estrofas que componen el canto.

O bien, una de las décimas más populares del siglo XIX:

Yegó sámbila habanero:
yo soy e negrito curro
que enseguidita me aburro,
y en cuantico no me muero
sino que busco bujero
y pincho, coto, rompo y rajo
dende arriba y dende abajo
con cuchillo y con nabaja
que muy prontico se encaja
pue como curro me fajo...

Y a estos versos fácilmente comprensibles y reveladores de la picardía y bravura del negro curro, siguen:

Bamos a ver, sosipayo
naeriero amoropó
arposeme y a copó
inuá aborobuto écue
momí asarorí abanuecue
abaireme ecuefó...⁽¹¹⁴⁵⁾

que ilustran la aseveración de Ángel Rama cuando dice que parte del lenguaje constituye un código y sólo puede decodificarse por los habitantes de las islas permitiendo, al mismo tiempo, conservar elementos de la cultura primigenia aun cuando sólo se trate de onomatopeyas⁽¹¹⁴⁶⁾.

Otro ejemplo claro del fenómeno de conservación y variación es el caso de la pervivencia del mundo espiritual africano mediante la identificación o enmascaramiento de deidades como Changó, Efí, Yemayá y Ochún con santos católicos y advocaciones de la Virgen María. [654]

Las manifestaciones tradicionales y populares siguieron su camino al margen de lo que podía considerarse poesía o literatura culta. Fue hasta el siglo XX cuando por diferentes razones, los escritores encontraron u otorgaron mayor valor a esos cantos⁽¹¹⁴⁷⁾. Acaso por la búsqueda de una identidad marcada por el mestizaje y la insularidad, acaso por una preocupación social y política o por un desencanto de las vanguardias europeas.

Uno de los caminos para lograr este acercamiento o revalorización fue volver la mirada hacia el pueblo e intentar comprenderlo. Así, el dominicano Manuel del Cabral expresa un emotivo ensayo de aproximación a su pueblo:

Negro triste, tan triste
que en cualquier gesto tuyo puedo encontrar el mundo
Quiero llegar a ti, pero llego lo mismo
que el río llega al mar... De tus ojos, a veces,
salen tristes océanos que en cuerpo te caben
pero en ti no caben.

En este poema «Negro sin nada en tu casa»⁽¹¹⁴⁸⁾ el poeta lucha por una identificación, pero en los versos se nota una barrera infranqueable: se siente cerca pero lo siente ajeno. Hay conciencia del otro, pero el pesimismo marca la distancia:

...barro dócil
negro quieto:
hoy la voz de la tierra te sale por los ojos
tus ojos que hacen ruido cuando sufren.

El negro no es sino un motivo poético para el autor, aunque éste desee y exprese un compromiso, un reconocimiento.

Desde otra perspectiva, Emilio Ballagas escribe su *Cuaderno de poesía negra* (1934)⁽¹¹⁴⁹⁾. En él hallamos, ante todo, una disposición sensorial para plasmar imágenes y ritmos ligados a las raíces africanas que emplea para describir su isla, Cuba:

Verde, magnífica entre azul y azul
elevando a lo alto sus brazos de palmeras
que agitan las manos en el cielo
como en un rito de danza primitiva

Pero no se queda ahí; no sólo observa. Ballagas fue un gran conocedor y admirador de las manifestaciones artísticas populares: la rumba, el son, la

sandunga, los cantos y las fiestas y se dejó inundar por esos ritmos para, una vez asimilados, echar mano de sus mismos recursos. Sirva de ejemplo la «Elegía de María Belén Chacón»⁽¹¹⁵⁰⁾; poema [655] marcado por el empleo de recursos propios de la tradición oral. El largo estribillo marca el poema:

María Belén María Belén María Belén

María Belén Chacón María Belén Chacón María
Belén

con tus nalgas en vaivén
de Camagüey a Santiago
de Santiago a Camagüey

que en ocasiones se rompe en dos partes, la primera de ellas compuesta solamente del nombre propio.

En este mismo poema incluye una invocación, reflejo del sincretismo popular:

Besar la cruz de las claves
¡Líbranos de todo mal, Virgen de la Caridad!

versos en que alude a la música (las claves), la superstición (besar la Cruz o «tocar madera») y al mundo religioso enmascarado o no, en una especie de frase hecha o conjuro popular.

Asimismo se refiere a una canción del acervo tradicional infantil cuando dice: «¡Que no baile nadie ahora! / ¡Que no le arranque más pulgas el negro Andrés a sus tres!».

En otra isla, Puerto Rico, Luis Palés Matos consideraba que «la intelectual civilización debía ser salvada por la vitalidad de la tradición musical y oral africana»⁽¹¹⁵¹⁾. El autor dio un giro a su poesía y se sumergió en esta línea poética de la que tanto esperaba:

Calabó y bambú
Bambú y calabó
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú
Es la danza negra de Fernando Poo
El alma africana que vibrando está
en el ritmo gordo del marinada.⁽¹¹⁵²⁾

Y llegó a dominar el empleo de recursos de la tradición negra como las onomatopeyas y los largos estribillos como en el poema anterior en el que la repetición del estribillo ocupa 16 de sus 36 versos.

Utiliza, también, un lenguaje coloquial lleno de sustantivos y adjetivos en compañía de un solo verbo, preciso y determinante:

Tuntún de pasa y grifería
y otros parejeros tuntunes.
Bochinche de ñañiguería [656]
donde sus cálidos betunes
funde la congada bravía.⁽¹¹⁵³⁾

Sin embargo, el portorriqueño parece desertar de esa «vitalidad» que le proporcionó, por un momento, la literatura tradicional. Acaso la situación socio-política y cultural de su propia isla lo haya llevado, otra vez, al cambio:

En el yermo de un continente,
Puerto Rico lúgubrementemente
bala como un cabro estofado...

Baja el volumen de la música vital y deja paso a la desesperanza que, si bien conserva en sus versos ciertos elementos, estos revelan una distancia que le impide sentir y expresar como suyo el cacareo de la maraca; ve otra vez, en un rincón al negro «que bebe su pena fría / alelado en la melodía / que le sale de las entrañas»⁽¹¹⁵⁴⁾.

Confiesa, incluso, un extraño arrepentimiento o el desencanto de descubrir que no halló nada; de haber tenido algo en la mano que se ha escapado:

...Este libro que va a tus manos
con ingredientes antillanos
compuse un día
y en resumen, tiempo perdido
que me acaba en aburrimiento.
Algo entrevisto o presentido
poco realmente vivido
y mucho de embuste y de cuento.⁽¹¹⁵⁵⁾

Fue sin suda, Nicolás Guillén quien logró realmente esa apropiación del acervo tradicional, a tal grado que creó una estructura poética basada en la estructura y composición musical del son. Esto se debió en gran parte a que, guardando los límites pues se trata de poesía escrita, con Guillén se cumplió el proceso de la transmisión oral en el que el receptor escucha el texto, lo

aprehende, lo hace suyo y lo transforma, rehaciéndolo en el momento de la transmisión.

En el cubano se expresa, no ya la influencia de la tradición africana, sino la vigencia de la antillana, la fusión de las dos tradiciones tan mencionadas.

Hablar de la oralidad en la poesía de Guillén ha ocupado a numerosos estudiosos y es un tema tan amplio que como muestra sólo doy unos cuantos ejemplos.

En algunos poemas, especialmente de *El son entero* (1947), el poeta alude al momento de la enunciación: se dirige a un auditorio de la misma manera como se iniciaban algunos [657] romances y comienzan los corridos mexicanos. Se trata, pues, de una poesía en voz alta: «Atiendan amigos, mi son empieza así: [...] Atiendan amigos, mi son acaba así».

Reminiscencias de canciones enumerativas, acumulativas y del ámbito tradicional infantil son constantes, como en los versos de «La muralla»⁽¹¹⁵⁶⁾:

-Tun tun
-Quién es
-La paloma y el laurel
-¡Abre la muralla!...

El poema en el que habla de la muerte y que Cintio Vitier considera como «el son espiritual más cubano y universal de Guillén»⁽¹¹⁵⁷⁾ no deja de tener algo de conjuro y recuerda, inevitablemente los temas de «La aparición» y «La muerte ocultada» del Romancero.

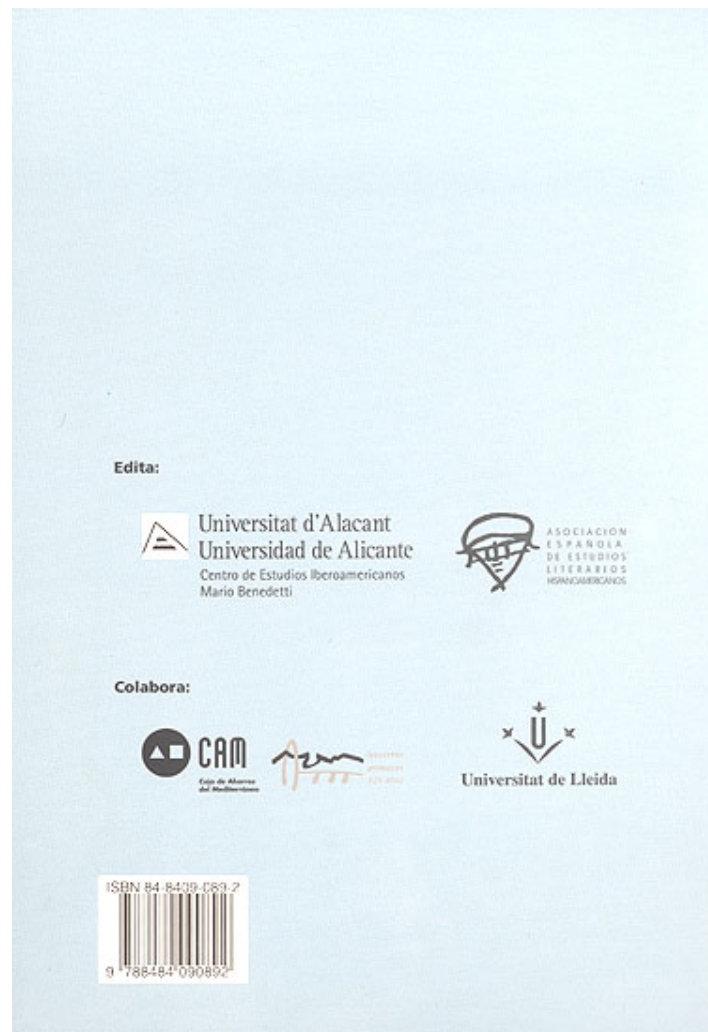
Si antes me referí a la vigencia de la tradición oral, adviértanse las similitudes entre un canto para matar culebras recogido en el siglo XVIII y el conocido «Sensemaya» de Guillén:

Le mira lo sojo paresse candela. [...]	La culebra tiene los ojos de vidrio
Ni traga ni pica sángala muleque la culebra murió	La culebra muerta no puede comer La culebra muerta no puede beber
sángala muleque yo mimito mató Calabasososo. ⁽¹¹⁵⁹⁾	Mayombé-bombe-mayombé sensenaya, se murió. ⁽¹¹⁵⁸⁾

Nicolás Guillén supo apropiarse del acervo tradicional de su pueblo (acaso ayudado por su condición de mulato) y al hacerlo y expresarlo, aún pasándolo por su mano culta, reactivó la transmisión y propagación de temas y recursos tradicionales que son a un mismo tiempo cubanos, antillanos y universales.

A manera de comentario final, considero que la llamada «poesía negra» no se debe tanto a una moda literaria como a veces se ha querido ver⁽¹¹⁶⁰⁾, sino más bien a una búsqueda identitaria y a una preocupación social que no podía hallar respuesta en una cultura o en otra, sino en el seno de la cultura tradicional y su inmenso acervo pues expresa más fielmente el mestizaje cultural y el espíritu del pueblo⁽¹¹⁶¹⁾. [658]

Este volver a la tradición oral, revalorizarla y recrearla es un fenómeno que se ha repetido a lo largo de los siglos: lo hicieron el marqués de Santillana con la canción lírica, Lope de Vega y García Lorca... ¿por qué no lo iban a hacer los antillanos?



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

