



**Fernando Aínsa**

**Pasarelas. Letras entre dos mundos**  
**Ensayo**

Índice

Liminar

Vasos comunicantes

Extraterritorialidad y patria literaria

¿Es necesaria al mundo la novela latinoamericana?

Otras voces, otros ámbitos

Escribir en París, ¿un pretexto para realizar un sueño americano?

Maestros en el banquillo

«La filosofía sigue siendo la mejor forma de conocimiento»

Entrevista con Leopoldo Zea (México)

El «Maestro» Leopoldo Zea

«Rescatar al hombre que vive y sufre entre el chirrido de engranajes»

Entrevista con Ernesto Sábato (Argentina)

Un peregrinaje con resultados inesperados

«La felicidad y la historia rara vez coinciden»

Entrevista con Carlos Fuentes (México)

«Hay que aprender a vivir en la intemperie»

Entrevista con José Donoso (Chile)

Entre la nostalgia y la desesperanza

Macondo más allá de la geografía y del mito  
Homenaje a Gabriel García Márquez  
Una forma del arraigo  
Las prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro (Perú)  
Palabra de mujer  
Más allá del miedo  
La narrativa de Luisa Valenzuela (Argentina)  
Tierra de las palabras  
Dulcinea encantada de Angelina Muñiz Huberman (México)  
Cuerpos desintegrados y construcción del lenguaje  
Los cuentos de Teresa Porzecanski (Uruguay)  
La jugosa condición femenina  
La narrativa de Lucía Guerra (Chile)  
Una vocación antropológica al servicio de la literatura  
El cuarteto nicaragüense de Milagros Palma (Nicaragua)  
Centros de la periferia  
Memorias de Altagracia, entre la nostalgia y la melancolía  
Salvador Garmendia (Venezuela)  
«¿Un marginal sin poder o un rebelde con causa?»  
El novelista latinoamericano según Manuel Scorza (Perú)  
Retrato de un escritor solitario solidario  
Gregorio Manzur (Argentina)  
Un juego especular entre dos mundos  
Morituri de Alfredo Pita (Perú)  
Miradas asesinas y textos interpenetrados  
Pasiones compartidas de Rudy Gerdanc (Argentina)  
Más allá de la desolación y la muerte  
No morirás de Germán Santamaría (Colombia)  
Máquinas para soñar las fantasmagorías de la historia  
La narrativa de Roberto Castillo (Honduras)  
Origen de los textos

## Liminar

Nacido del otro lado del Atlántico, antes de llegar a París, uno es de un país determinado: argentino, venezolano, colombiano, peruano, mexicano o chileno. En París será latinoamericano, condición y conciencia que se adquiere de inmediato y que se superpone con naturalidad a la del país de origen. Compartirá una cultura y problemas comunes, descubrirá una sensibilidad que hermana y aproxima naciones en la distancia e ingresará en ese vasto, diverso, pero bien delimitado conglomerado de «lo latinoamericano». La matriz de la lengua compartida, por sobre acentos y modalidades lexicales, hará el resto.

París propicia el encuentro entre vecinos que se desconocían, abate fronteras, prejuicios y estereotipos nacionales, para refundirlos en un troquel donde, pese a los nuevos tópicos forjados, se aprende y se conoce mucho más sobre el resto de América Latina de lo que se sabía viviendo en el propio continente. Este es el privilegio -tal vez el mayor- de quienes, dejando atrás patrias de origen o de adopción (como fuera en mi caso el

Uruguay), empujados por vientos (o huracanes) de la historia, han vivido muchos años en París.

En la distancia, América Latina se vertebra, integra y se proyecta como una unidad que sólo en los sueños bolivarianos parecía posible. Como unidad se la descubre y estudia: en su nombre se crea y escribe.

Conferencias, exposiciones, encuentros, congresos, publicaciones y conciertos lo recuerdan periódicamente. -10- Asociaciones, instituciones, universidades u organizaciones internacionales, aseguran la frecuencia de un interés o canalizan entusiasmos y vocaciones.

En los círculos concéntricos o tangenciales a este espacio parisino, se articulan otros en el resto de Francia, donde cristaliza con la misma, sino mayor, fuerza esa identidad común latinoamericana en la que se reconocen las lealtades múltiples que va generando. Polos en Toulouse, Poitiers, Nantes, Aix-en-Provence, Caen, Lille o Amiens -por solo citar aquellos que mejor he conocido- completan esta red sutil donde surgen afinidades electivas y complicidades culturales. Por sobre todas ellas -actividades o instituciones- se gestan las amistades, los afectos y los amores que eliminan barreras y redimensionan la nacionalidad de origen en la vasta spes de América Latina.

Tal fue mi experiencia entre 1974 y fines de 1999.

En casi 26 años de vida y trabajo en París formalicé una vocación por el pensamiento y la cultura latinoamericana que han marcado mi vida profesional y creativa. De ella han resultado no solo los libros que he publicado en esos años, sino un cúmulo de actividades tan diversas como desperdigadas: artículos, entrevistas, reseñas, presentaciones, prólogos y epílogos, páginas heterogéneas girando siempre alrededor de América Latina. A causa de esta tarea -mejor, gracias a ella- se fue urdiendo el entramado de conocidos y amigos que la estimulaba y la hacía posible. Hubo quienes inicialmente abrieron puertas, a partir de aquel mes de abril de 1974 en que aterricé en París, a cuya memoria no puedo dejar de referirme: Paul Verdevoye, César Fernández Moreno y Julio Ramón Ribeyro. Hubo otros, muchos otros, que fueron conformando esa libreta de direcciones que lleva uno consigo: colegas de la UNESCO, el CELCIRP y el CRICCAL, escritores, periodistas y editores con los cuales se ha compartido una parte importante de la vida. Y, por sobre todas las cosas, el azar, tal vez buscado en forma inconsciente, propició que el 14 de junio de aquel mismo 1974, el poeta chileno en exilio Julio Moncada, me presentara a su compatriota Mónica, la que sería hasta el día de hoy, no sólo mi esposa y compañera, sino la primera y rigurosa lectora de todo lo que he escrito desde entonces.

Escrito desde entonces; de esto se trata, justamente.

-11-

En el desorden de toda mudanza, hay siempre encuentros inesperados. Viejos recortes de periódicos, revistas olvidadas, fotocopias que van palideciendo, libros que se creían perdidos, páginas escritas que apenas reconocemos, jalones de una vida que al meterse en cajas en una ciudad para desembalsarse en otra, adquieren un inesperado sentido y se proyectan con una renovada significación. Es en ese momento que la dispersión reclama un orden, los textos rescatables la momentánea salvación que puede dar un libro.

Esta es la razón de Pasarelas. Letras entre dos mundos.

Recoger los fragmentos de una memoria que se iba deshilachando, intentar dar organicidad y sentido a textos de orígenes diversos, algunos nunca difundidos en español; de eso se trataba en el momento en que, al decidir establecernos en Zaragoza, España, a partir del 1 de enero del año 2000, la etapa de la vida en París se cerraba inevitablemente, aunque los puentes y las pasarelas siguieran tendidas, entre la Plaza San Francisco de ahora y la rue de Vaugirard donde vivíamos.

Decantados, expurgados, corregidos en lo esencial, los textos testimonio de un quehacer latinoamericano en París se han ido organizando en uno solo, cuyo título -Pasarelas. Letras entre dos mundos- intenta reflejar su origen y vocación. Su edición debía ser también en París, donde se habían gestado y en buena parte difundidos. El sello Indigo que edita una parte de la producción ensayística y literaria latinoamericana en París, era el natural destinatario. Gracias a su directora, Milagros Palma, con la que compartimos más de una aventura editorial en esos años, ello ha sido posible.

Pasarelas está dividida en cuatro partes. En la primera -Vasos comunicantes- se incluyen ensayos sobre la condición «extraterritorial» de la literatura contemporánea; sobre la «necesidad» de la literatura latinoamericana: nuevas tendencias marcadas por el exilio y la diáspora y, finalmente, la presentación de siete narradores provenientes de países diferentes del continente hermanados en la amistad de una experiencia editorial en común: Siete latinoamericanos en París.

-12-

En la segunda parte se recogen, detrás de un título que no disimula la ironía -Maestros en el banquillo- textos sobre escritores representativos de América Latina: Leopoldo Zea, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, José Donoso, Gabriel García Márquez, Julio Ramón Ribeyro a quienes tuve oportunidad de conocer y entrevistar para diferentes medios, especialmente El Correo de la Unesco y Perspectivas de la Unesco.

En la tercera -Palabra de mujer- se agrupan cinco textos sobre escritoras que han ido definiendo un corpus representativo de otra América Latina, cuya voz femenina va imponiendo temas, estilo e inflexiones propias: la argentina Luisa Valenzuela, la mexicana Angelina Muñoz Huberman, la uruguaya Teresa Porzecanski, la chilena Lucía Guerra y la nicaragüense Milagros Palma.

En la cuarta -Centros de la periferia- se recogen trabajos sobre escritores, algunos residiendo en París, autores que están configurando otros centros situados en la periferia de los consagrados, para incitarnos a una lectura diversificada y enriquecida de la literatura latinoamericana.

Se incluye, finalmente, una nota sobre el origen de los textos incluidos, auténtica radiografía de esos años de trabajo en París; balance inevitable de una buena parte de una vida que -espero y deseo- pueda ser de utilidad a lectores guiados por la misma inquietud y pasión que llevó a escribirlos: esta América Latina que adquiere su anhelada unidad del otro lado del Océano Atlántico.

Zaragoza/Oliete, marzo 2002.

-[13]-

Vasos comunicantes

-[14]- -15-

Extraterritorialidad y patria literaria

Desde el rincón de Normandía en que vivió gran parte de su vida, Gustave Flaubert aseguraba: «No soy más francés que chino» y sostenía que: «Apenas entendía lo que significaba patria», anunciando que iba a hacer su equipaje para irse bien lejos, «a un país donde no escuche la lengua, lejos de todo lo que me rodea, de todo lo que me oprime». Unos años después, James Joyce exclamaría en Triste: «¡Qué mi patria muera en mí!», para afrontar, lejos de su Dublín natal, la intemperie de otras tierras y otros idiomas.

Detrás de estas boutades y estos despropósitos, puede adivinarse el anhelo de fundar un espacio nuevo e independiente, lejos del solar nativo, con que se caracteriza buena parte de la literatura contemporánea. En esos territorios exteriores, donde se han refugiado quienes han hecho realmente sus maletas, se consagran el desarraigo, el exilio voluntario o forzoso y la extraterritorialidad, es decir, el surgimiento de un pluralismo lingüístico y la carencia de hogar que marcó la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en el nuevo milenio. Estas «figuras de afuera» -como las llama Kenneth White, para ampliar la idea política del exilio y la condición botánica de las metáforas del enraizamiento y el desarraigo- cumplirían el vaticinio de Goethe a favor de la Weltliteratur, cuando sostenía pomposamente hace más de doscientos años: «El concepto de literatura nacional no significa gran cosa hoy en día. Vamos hacia una época de literatura universal y cada uno debe esforzarse por captar esta época».

-16-

Una literatura sin patria y lejos del nacionalismo, como la proyectaba Goethe, parecería conciliarse perfectamente con un mundo en intercomunicación como lo es el contemporáneo. Sin embargo, no por evidente que parezca el movimiento centrífugo que caracteriza el mundialismo globalizador en que vivimos, es menos intenso el simultáneo movimiento centrípeta por el cual se afirman, más que nunca, la identidad cultural de comunidades, grupos y minorías que destacan con insistencia su original peculiaridad y reivindican con énfasis expresiones regionales y localismos. Como si un movimiento generara el otro, frente a un planisferio cruzado por la intercomunicación y la extraterritorialidad, puede también marcarse «el mapa de la universal explosión de particularismos», tal como se define también a nuestro tiempo. Resulta ahora que el hombre contemporáneo de todos los hombres de la aldea planetaria, teme que su herencia cultural nacional se diluya en un conglomerado homogeneizado. Se habla así de desarraigo y se enumeran los males de la aculturación, de la transculturación y de la monotonía resultante de la estandarización en las preferencias estéticas y de la

oferta de los mismos productos a nivel mundial. Se anuncian los riesgos de una cierta entropía cultural, ya perceptible en las grandes urbes, desde la arquitectura a la vestimenta, pasando por la alimentación y la cultura de masas; tal como sucede con los best-seller, las superproducciones cinematográficas, la música que se puede escuchar en todo el mundo y tantas otras expresiones de la sociedad de consumo.

### La cultura de la resistencia

Frente a estas presiones de uniformización internacional, se elogia la cultura de la resistencia cuando rescata formas y valores tradicionales que no se resignan a perder o que se revalorizan bajo un nuevo sesgo. Literatura nacional y literatura del exilio y, por el otro lado, extraterritorialidad parecen estar, pues, en los extremos irreconciliables en los que se debaten, por un lado, la regresión a los orígenes nacional o étnico, cuando no nacionalista y en su opuesto, la alienación y la dispersión en un eclecticismo cosmopolita -17- invertebrado. ¿Cómo conciliar tendencias tan contradictorias, diástole y sístole de un mundo que parece tan fascinado como temeroso de la transculturación que vive a diario?

Por lo pronto, aceptando que las culturas en comunicación y sometidas a influencias permanentes son más resistentes, aun que parezcan más débiles, que aquellas bien estructuradas, pero que viven aisladas. La lección de la historia es clara y terminante. Desde el punto de vista de la creatividad, sólo las culturas en intercambio y en interacción dejan rastros y sobreviven. La verdadera historia de la cultura es la historia de una fecundación continua. Los Robinsones de nuestra imaginación tienen siempre su Viernes. El libro de Las mil y una noches sigue siendo un modelo. Su literatura refleja la epopeya de las caravanas que puso, por primera vez en la historia, a pueblos diferentes en contacto y en intercambio. Este no sería más que el antecedente del mestizaje cultural que reivindicaban ahora orgullosamente muchos autores que pretenden estar siempre abiertos al resto del mundo. Esta es también la clave de la variada riqueza expresiva de la narrativa iberoamericana de este siglo, hecha de un cruzamiento de tendencias, temas y estilos que no han temido el contacto.

«La cultura contemplativa y de formación ha sido sustituida por la de información e intervención», se ha diagnosticado, por lo que el escritor, viva donde viva, se ve obligado a tener «un pensamiento a escala de los continentes» y a comparar permanentemente. Mediante la comparación se pueden destacar los contrastes y las diferencias, al mismo tiempo que aparecen los puntos comunes y las coincidencias.

### Las raíces del nuevo universalismo

Lo universal se ha transformado en un espejo donde se reflejan todas las expresiones nacionales, enviándose mutuamente imágenes y destellos. Valores éticos y estéticos, constantes temáticas, similares inquietudes reaparecen en diferentes latitudes gracias al poder de la comunicación. Este reflejo simultáneo de los fragmentos del todo, da la ilusión de una contemporaneidad que ha permitido, al mismo tiempo, la desaparición del sentimiento -18- de marginalidad nacionalista, esa sensación de «vivir en los Balcanes de la cultura» de que hablaba Carlos Fuentes para Hispanoamérica. Al ser contemporáneos, podemos ser protagonistas a partir de cualquier punto del planeta. Comunicar, conocer, comparar, tomar conciencia, son todas etapas que preceden a un esencial comprender. Si se comprende al otro y se orienta el esfuerzo hacia toda la humanidad, se llega a la universalidad: se estará «en casa» en todas partes, como soñaba Novalis.

Desde esta perspectiva la literatura iberoamericana no sería únicamente una manifestación valiosa de «una región en vías de desarrollo» que merece ingresar con un capítulo propio en la literatura universal, sino una prueba del pluralismo multipolar y pluricultural en que se expresa el mundo contemporáneo. La paradójica consecuencia de esta afirmación es que a través del universalismo pueden afianzarse la diversidad y los localismos. En lugar del melting pot donde se mezclarían todas las culturas, el mundo se transforma ahora en el foro de expresión multicultural, donde cada particularismo tiene su lugar.

Si volvemos al ejemplo inicial del exilio voluntario de Joyce y a su maldición «¡qué la Patria muera en mí!», resulta que gracias al afuera vital en que vivió, lejos de Dublín y fuera de «la casa de la lengua», su visión literaria del interior irlandés pudo ser mucho más profunda y sutil. Resulta que su cultura de origen no había muerto como una cierta noción de patria de la que abjuraba, pudiendo adquirir el Dublín del Ulises una dimensión transnacional sin dejar nunca de ser genuinamente irlandés. Lejos de la lamentación de una literatura del exilio o de toda ideología patriótico-nacionalista, se respira sin artificios el espacio natural de una ciudad intensamente vivida desde lejos. Resulta así que un espacio nacional construido fuera de fronteras es no sólo posible, sino que hasta parece recomendable.

### El fin de las zonas marginales y periféricas

El ejemplo de Joyce se ha multiplicado en los últimos años y la buena narrativa hispanoamericana está llena de ciudades reconstruidas desde lejos y desde el territorio de otras lenguas. La expresión -19- nacional tiene, pues, otro tono. Intelectuales y artistas provenientes de las llamadas «zonas periféricas o marginales» del planeta, se exilian o simplemente emigran pero no para mimetizarse con otras culturas, sino para proyectar su voz propia desde un ámbito que consideran más propicio. En este contexto pluricultural el artista ya no vive «a la sombra de la

cultura que lo recibe sino participando en ella».

El escritor ya no tiene necesidad de identificarse a escala nacional o regional gracias a los vocabularios típicos o a la descripción de costumbres, plantas o animales nativos para probar su originalidad. Por el contrario, se ha hecho asequible al resto del mundo sin haber perdido su peculiaridad, pero sobre todo porque ha comprendido que para ser original no es necesario que cada obra sea la creación de algo esencial, ajeno e irrepetible. No se es diferente porque se ha enfrentado algo para marcar diferencias, sino también cuando se colabora con algo.

La búsqueda de lo diverso, puede hacerse en función del todo del que se es parte. Lo uno se expresa en lo diverso y lo diverso en lo complementario. Incorporarse a la literatura mundial permite hacer de lo propio algo universal, válido para otros hombres frente a situaciones semejantes a la propia. El espejo planetario en que se han reflejado las narrativas nacionales desde hace unos años, en lugar de haber borrado los rasgos de cada identidad, ha ayudado a precisar aún mejor lo específico. Es como si un lugar común se hubiera invertido: el bosque nos permite ahora ver mejor los árboles.

-[20]- -21-

¿Es necesaria al mundo la novela latinoamericana?

¿Se puede hablar de una literatura latinoamericana de significación universal, como hace con orgullo la crítica y la prensa del continente?

¿Es válida la afirmación que pretende que la narrativa latinoamericana es reconocida mundialmente al mismo título que la llamada literatura occidental?

El problema fundamental no es discutir la presencia de la literatura latinoamericana en el mercado mundial del libro, aspecto que casi nadie controvierte. Más de treinta años después de la eclosión de la nueva ficción en el llamado boom, cuando muchos de sus títulos han sido traducidos y circulan en las principales lenguas del mundo, y mientras sigue produciéndose una narrativa abierta a todos los temas y estilos, el problema resulta mucho más sutil.

Lo importante es plantear la relación que tiene la cultura europea, identificada tradicionalmente con lo universal, con una expresión extraeuropea como lo es la latinoamericana. En este sentido, hablar de la narrativa del continente en un contexto universal no supone en ningún momento que estemos festejando el ingreso de una literatura periférica en el club de la literatura occidental. Tampoco se trata de encontrar un nuevo «punto de referencia fijo y unificador para todas las partes del mundo». Lo que se trata es de hallar nuevas modalidades en el trato recíproco entre las culturas mundiales que podría empezar por un auténtico diálogo, intercambio y participación de las diferentes manifestaciones de estas zonas, capaces de arrojar una nueva luz sobre las literaturas europeas.

-22-



## Reconocerse en los otros

Pero la nueva interdependencia creada en el mundo no basta para definir la dimensión universal de la narrativa latinoamericana. Es imprescindible hablar de algo más. La universalidad de la que participa la ficción está hecha no sólo de una aceptación y apreciación por parte de otros centros culturales, sino por su nuevo carácter de narrativa necesaria.

Un ejemplo nos dará la pauta de esta modificación de óptica. El crítico Bertrand Poirot Delpech, del diario Le Monde, al comentar la traducción de La hojarasca al francés, decía, tal vez exagerada pero gráficamente, que en Francia se ha llegado a la situación de que si «alguien no ha leído a Gabriel García Márquez tiene la sensación de que le falta algo». Dejando de lado el caso específico de García Márquez, nos interesa analizar el alcance de lo que puede significar hoy ese faltar algo en la cultura personal si no se ha leído a un autor latinoamericano, lo que parecía hasta ahora un privilegio reservado a los clásicos de la literatura universal, a la que tradicionalmente se identifica con la europea. Es inevitable preguntarse, ¿por qué una novela latinoamericana puede ser hoy necesaria a la cultura universal?

Por lo pronto, no por ser diferente a otras literaturas, porque lo ha sido siempre y lo seguirá siendo. No basta su originalidad, aún siendo comprensible para lectores de otras culturas. Como no basta tampoco la voluntad participativa de un narrador que se convierte en una de las múltiples voces del mundo pluricultural contemporáneo. Se necesita algo más para que se pueda hablar de falta de algo: se necesita que la narrativa sea además esencial. Vale la pena detenerse en esta idea. En la medida en que una obra es capaz de reflejar valores, problemáticas, mitos y temas que son comunes al ser humano, puede hablarse de universalidad, por lo tanto de su carácter de necesaria, cuando no de obra imprescindible. No importa el tema tratado y su mayor o menor grado de peculiaridad en función de un escenario americano más o menos reconocible. Lo que importa es la capacidad para interpretar, valorar y utilizar literariamente una circunstancia vital en términos comunes al género humano.

-23-

Los hombres en situaciones similares se reconocen más allá de los rasgos específicos en ese fondo común de preocupaciones y valores en el cual está sumergida hoy la humanidad entera. Es justamente esta condición humana la que permite hablar de la universalidad que no puede ser el privilegio de una región geográfica en particular. ¿No decía André Malraux que la tradición cultural no consiste más que en poseer obras que nos ayuden a vivir? La ausencia de una obra que ayude a vivir debe provocar inevitablemente la sensación de que falta algo. Este aspecto de la universalidad roza -¿por qué no decirlo?- la idea del humanismo, concepto que también necesita de una reactualización semántica.

En la novela latinoamericana puede fácilmente rastrearse la preocupación -que Jean Franco llama ansiedad- por compartir la suerte del hombre, inquietud perfectamente equiparable con un querer captar y reflejar un

modo de ser americano, una ontología propia, pero a través de valores universales que son comunes a seres humanos de otras latitudes.

«Lo universal no es otra cosa que lo que nos hace comunes a los otros hombres», sostiene el escritor colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán, tratando de reivindicar para la narrativa latinoamericana el derecho a participar de esa condición. Si no se lo entiende así, la noción de identidad cultural queda limitada al derecho a lo peculiar, todo lo que sea valor universal habiendo sido apropiado por derecho natural por la cultura occidental.

El derecho a la diferencia termina donde empieza una participación en los valores de la civilización universal. Sin embargo, ahora es posible reclamar para la identidad cultural, la adopción de criterios de universalidad cada vez más amplios y menos sometidos a una peculiaridad histórica y geográfica determinada: «Lo que importa es una valoración de las respuestas novelescas y literarias que una comunidad humana ha sido capaz de producir para interpretar, valorar y utilizar su circunstancia vital, concepto que se aproxima al de una definición de lo que debe entenderse por cultura», nos dice el filósofo español Fernando Savater. Esta valoración universal de lo peculiar de una expresión o de las raíces de una diversidad original no debe ser folklórica, sino que debe ser vista como una prueba evidente de lo rica y variada -24- que puede ser la condición humana. Las diferencias que existen entre las identidades culturales deben situarse en un mismo plano de igualdad, para que cada expresión literaria tenga la posibilidad «de participar a su modo irreplicable en los valores que sellan la conflictiva condición del hombre». Aunque como recuerda Savater: «los más destacados de esos valores obtienen su fuerza de lo común y están por encima de cualquier peculiaridad folklórica».

Con otras palabras, Alejo Carpentier hace unos años ya había señalado que: «No es pintando a un llanero venezolano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, puede hallarse en las gentes nuestras, aunque la relación en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias».

### La emancipación es función de la calidad literaria

Para reclamar el derecho que tiene la narrativa de una región como América Latina a participar de esa condición humana universal que ya no es el privilegio exclusivo de una literatura, se necesita de algo más. Porque se puede estar de acuerdo en que la peculiaridad geográfica o la de los personajes de una novela, por ejemplo de Guimarães Rosa, o de un cuento de Horacio Quiroga no es de una naturaleza diferente a la de una novela de Pardo Bazán o de un cuento de Maupassant. Su diferencia es tan válida como la que separa la Galicia española de una provincia francesa, un campesino italiano de un inglés.

Tanto derecho tiene a la universalidad de la condición humana de la que participan en la medida de su representatividad, un héroe de un cuento de Juan Rulfo como uno de Miguel Delibes. Del mismo modo, la lectura crítica de una novela de Italo Calvino no necesita de otros referentes que los inherentes al texto mismo que debe «sostenerse por sí mismo», parámetro crítico que, en principio, no debe variar para juzgar un cuento del salvadoreño Salarrúe.

El problema radica justamente en el difícil equilibrio de hacer literatura universal a través de la profundización de «los injertos -25- europeos» en «la savia local», con que se analiza en general la producción americana. La solución la dio, ya en el siglo pasado, el novelista brasileño Machado de Assis, ejemplo de «cómo se hace literatura universal por la profundización de las sugerencias locales», como sostiene Antonio Cándido.

Quincas Borba (1891) y Don Casmurro (1899) probaron avant la lettre que para llegar a ser necesaria y esencial la novela latinoamericana necesitaba de algo más que una participación en la problemática general del hombre. Era necesario, sobre todas las cosas, una calidad literaria para permitir que se situaran en un mismo plano obras europeas y americanas. Machado de Assis no pedía ninguna consideración en nombre de su pertenencia a un área cultural tradicionalmente marginal. La lectura crítica de sus obras no necesita de condescendencia, ni de tolerancia paternalista, ni de cantonamiento exótico. Puede y debe ser hecha con el mismo rigor con que se juzga una obra europea.

Porque, como afirma Haroldo Campos: «El crítico latinoamericano, sobre todo en el momento actual de ascenso de nuestras literaturas en el escenario mundial, no puede tener dos almas, una para considerar el legado europeo, y otra para encarar la circunstancia particular de su literatura. Debe situarse frente a ambos con la misma conciencia y el mismo rigor, y solamente de esa actitud ejemplarmente radical puede resultar el reexamen de nuestra historiografía literaria, que ni por ser relativamente reciente está libre de los clisés de la sensibilidad, de la repetición irreflexiva y monótona de juicios preconcebidos que no resisten un análisis fundamentado».

Sin embargo, aunque otros autores -especialmente a partir del Modernismo, movimiento estético con que América irrumpe originalmente por primera vez en la historia estética de Europa comprendieran que el verdadero desafío radicaba en esa calidad literaria de las obras con vocación universal, José Lezama Lima se lamentaba todavía en 1969: «He aquí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problemática, cosa a resolver». Sostenía en su ensayo La expresión americana como «sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos», el americano busca en «la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejo -26- de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía es tierra igual que la de Europa».

Por su parte, Borges en su recurrido estudio sobre El escritor argentino y la tradición había llegado a similares conclusiones: «Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin

supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas».

En nombre de esa irreverencia -una forma de superar los complejos de que hablaba Lezama Lima- se puede asegurar que «no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo», porque «si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística», se puede ser al mismo tiempo argentino y americano y, también, «buenos o tolerables escritores».

Desde ese mismo punto de vista, pero situándose estrictamente en la perspectiva del estilo literario, Octavio Paz en su prólogo a *Poesía en movimiento* (1966), afirmaba: «No niego las tradiciones nacionales ni el temperamento de los pueblos: afirmo que los estilos son universales o, más bien, internacionales. Lo que llamamos tradiciones nacionales son, casi siempre, versiones o adaptaciones de estilos que fueron universales. Por último, una obra es algo más que una tradición o un estilo: una creación única, una visión singular. A medida que la obra sea más perfecta son menos visibles la tradición y el estilo. El arte aspira a la transparencia».

Para llegar a esta transparencia, no hay sino un secreto de la expresión: «trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir: afinar, definir con ansia de perfección», completa por su lado José Luis Martínez comentando la famosa frase de Alfonso Reyes: «La emancipación es función de la calidad literaria». Pero esta búsqueda y este «hondo trabajo» sigue siendo parte de una búsqueda que no ha perdido su carácter de aventura primordial, equiparable todavía -y pese a los siglos transcurridos a la fundación del mundo que pudieron proponerse los primeros Cronistas de Indias. Una fundación tiene sus santuarios y sus senderos secretos que nos conducen de la mano de una indiscutible -27- calidad literaria desde la comarca al universo y que está hecha de la cabal comprensión de dos mensajes sólo en apariencia contradictorios: el mensaje de Miguel de Unamuno cuando decía: «Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local y, en lo limitado y circunscrito, lo eterno», y el de Jorge Luis Borges, como si en la novela latinoamericana hubiéramos encontrado, poseídos del mismo asombro de Carlos Argentino en el sótano de la calle Garay, el Aleph, esa esfera cabalística cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no se encuentra en ninguna. Estaríamos descubriendo como «cada cosa era infinitas cosas», porque las estaríamos viendo desde todos los puntos del universo: «Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, (...) vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, (...) sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo».

Lo local y lo eterno, el Aleph, el ángel de Ezequiel de cuatro caras que se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. Estas imágenes son verdaderas metáforas de la identidad cultural americana en lo universal.

Otras voces, otros ámbitos

Resulta saludable una encuesta como la que organiza la revista Crisis en la medida en que permite actualizar un discurso crítico que parecía detenido en los momentos de las grandes fracturas de los años setenta. Creación y crítica deben acompasar nuevamente su ritmo. Mientras la narrativa actual latinoamericana ya está lejos de las grandes summas «neo-romántica-fenomenológica, con algo de poema metafísico» como gustaba decir, no sin cierta presunción, Ernesto Sábato y transita, desde hace una década larga, a través de los mitos degradados de una historia que se aborda desde el grotesco y con un saludable sentido del humor, la crítica parecía detenida en la evaluación auto-satisfecha de un proceso al que se seguía viendo como la expresión de los «generales» y «coroneles» de la ficción latinoamericana -utilizando el símil de los formalistas rusos- que ha olvidado a los modestos «soldados» de su tropa. Era necesario actualizar los juicios y, nada mejor que una encuesta como esta, para «poner los relojes en hora».

Una hora que es, sobre todo, informal, menos solemne y menos ambiciosa que la precedente. Pienso en el humor negro que ha ganado un espacio indiscutible con las obras de los mexicanos Jorge Ibargüengoitia y Lazlo Moussong, el guatemalteco Augusto Monterroso, el colombiano Germán Santamaría, los portorriqueños Rosario Ferré y Pedro Vergés, los peruanos Isaac Goldemberg y Alfredo Bryce Echenique y los argentinos Osvaldo Soriano, Eduardo Gudiño Kieffer, Mario Szichman y este terceto de mujeres de prosa acerba, ágil e irónica formado por Alicia Dujovne, Luisa Futoransky y Alicia Steimberg.

-30-

La literatura desolemnizada por el absurdo en la mejor tradición reciente de Alfred Jarry, Boris Vian y Woody Allen, y en la clásica de Jonathan Swift y Ambrose Bierce, impregna incluso la tradicional novela histórica que retoman con gusto desde el grotesco, la parodia y la desmesura del barroco que han heredado de sus mayores, escritores como Fernando del Paso, Abel Posse, Antonio Benítez Rojo, Edgardo Rodríguez Juliá, Germán Espinosa y Héctor Libertella.

Incluso en la narrativa de denuncia, el tono enfático del pasado cede a la demolición de las dictaduras por la irrisión. Poli Délano en Chile puede asistir al golpe de Pinochet del 73, encerrado en un W. C. en su novela En este lugar sagrado, Sergio Ramírez y Saúl Ibargoyen Islas narran sardónicamente los mecanismos del poder militar.

Sin embargo, hay que anotar que -pese a esta mezcla de candor y ponzoña y a la sátira despiadada que se instala en la narrativa- no se ha producido una ruptura generacional de estilos y tendencias entre los autores de los años 60 y los del 80, al modo de la que se produjo entre los autores de esos años y la generación anterior. El proceso es ahora más sutil y se caracteriza fundamentalmente por una cierta irónica desconfianza con la que se analizan las proclamas inauguradas con entusiasmo y rotundidad por aquellos años, con esas obras que pretendían ser definitivas, totalizantes y totalizadoras, cuando no un mero catálogo de técnicas novelescas. La

empresa actual parece más modesta, aunque sólo lo sea en apariencia. Los grandes mitos se han desacralizado, la narrativa resulta más ágil, todo maximalismo -estético y político- ha sido reducido en aras de una ambigüedad literaria recuperada como virtud en desmedro de las grandes simplificaciones o los manifiestos primarios.

### La ficción latinoamericana como modelo

La característica más evidente del proceso actual es esta atenuación de los excesos y extremos del período anterior, especialmente en lo que concierne a las vanguardias experimentales en lo estético y en lo político. La experimentación formal es menos visible, incluso en los autores que empezaron produciendo una narrativa -31- donde el despliegue del andamiaje sofocaba la obra. Pienso en el Mario Vargas Llosa de *La casa verde*, el Guillermo Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*, el Carlos Fuentes de *Cambio de piel*, y en muchas obras de Severo Sarduy y Nestor Sánchez. Los ejemplos de Juan José Saer y de Reinaldo Arenas, son la excepción que confirma la regla.

El cambio operado en la actualidad, especialmente a través del uso de técnicas narrativas más accesibles, ha sido explicado con humor por uno de los protagonistas consagrados del período, Juan Carlos Onetti: «En la primera etapa de aquel tiempo adoptamos una posición, un estado de espíritu que se resumía en la frase o lema; aquel que no entienda es un idiota. Años después, una forma de la serenidad -que tal vez pueda llamarse decadencia nos obligó a modificar la fe, el lema que sintetiza, aquél que no logre hacerse entender es un idiota».

Del mismo modo se ha atenuado la entusiasta asimilación de todo tipo de influencias literarias. Si los modelos norteamericano y europeo están en crisis, tal vez con las excepciones de Günter Grass e Italo Calvino, lejos ya del entusiasmo provocado por la *lost generation* y el *nouveau roman*, es evidente que las influencias de sagas escandinavas, leyendas celtas, apólogos orientales y cuentos chinos, manejadas con sospechosa erudición por escritores como Jorge Luis Borges o José Lezama Lima, ha cedido a las referencias cruzadas y recíprocas de una literatura universal que ya no es sinónimo de occidental.

El proceso de las influencias recíprocas es, en efecto, aceptado hoy en día por escritores de diferentes culturas. No resulta extraño que el hindú Salman Rushdie -el autor de *Hijos de la media noche* (1983), la novela que se dice ha renovado desde «la periferia» de una ex-colonia la ficción en lengua inglesa- reconozca las influencias simultáneas de Günter Grass y de Gabriel García Márquez o que la nueva novelística africana se nutra abiertamente en el imaginario subversivo americano. Los ejemplos y los reconocimientos abundan en este sentido. Paralelamente, los fuegos cruzados de las influencias literarias permitieron a George Perec, autor de *La vie: mode d'emploi* (1978), reconocer una deuda con Rayuela de Cortázar, al que invitó a formar parte del Club de los patafísicos. Del mismo modo, Manuel Caballero Bonald puede -32- redescubrir en España el delta del Guadalquivir a través del prisma de Macondo en *Agata*, ojo de

gata o Juan Benet y Juan Goytisolo proponer la subversión lingüística de su obra teniendo en cuenta la experiencia latinoamericana, tal como Gonzalo Torrente Ballester incorpora en su Saga-Fuga de J. B. lo mejor de la renovación de las técnicas narrativas del siglo XX. Las relaciones tradicionalmente unidireccionales -el foco de Europa irradiando influencias hacia el resto del mundo- se han transformado radicalmente en un juego de espejos múltiples, favorecido en buena parte por un sistema de comunicaciones que pone a todo el mundo en un mismo plano de igualdad. Paralelamente se ha dado un proceso a nivel latinoamericano de recuperación de «maestros» anteriores a los sesenta, como Macedonio Fernández, Horacio Quiroga y Julio Garmendia, pero también de influencias mutuas e interdependientes expresadas con naturalidad. Los cuentos de Cortázar han hecho escuela en México y los de Rulfo en la Argentina. La lengua, más allá de giros y expresiones locales, se reconoce en un mundo latinoamericano común, hermanado no sólo por su problemática, sino también por lo mejor de su creación.

En la medida en que la interrelación entre diferentes identidades culturales se generaliza, aparecen en lo que fueron tradicionales centros de irradiación cultural, zonas pluriculturales de expresión múltiple. En las grandes ciudades como Londres, París, Nueva York, Roma, Berlín, Barcelona o Madrid, pero también en las latinoamericanas como México, La Habana, Caracas y Buenos Aires se mezclan no sólo etnias y culturas, sino que aparecen polos de creación de muy diversos orígenes.

### La cultura de la diáspora

Es decir, las capitales creadoras de cultura lo siguen siendo, pero ya no lo son de La Cultura única y con mayúscula de antaño, sino de las múltiples en que se expresa la pluralidad de muy diversos orígenes que convive en ellas. Por ejemplo, vivir en París para un escritor latinoamericano -entre los que me cuento personalmente en 1987- es una forma de poder vivir simultáneamente en todo el mundo. París no me interesa tanto por lo que es -33- típicamente francés en ella, sino justamente por el carácter pluricultural de sus barrios, sus restaurantes, sus librerías, sus exposiciones, sus actividades expresadas en las manifestaciones que diariamente se puede elegir, así como en los propios habitantes con un elevado porcentaje de extranjeros que se puede frecuentar. Las colectividades representativas de cada una de las culturas coexisten en el seno de la sociedad sin perder su propia identidad. En lugar del melting pot donde se mezclarían todas las culturas, estas grandes ciudades se transforman en foro de expresión multicultural. Es la pluralidad la que otorga el interés.

A ello ha contribuido la gran diáspora latinoamericana de los años setenta. Los escritores provenientes de las llamadas «zonas periféricas o marginales» del planeta, se han exiliado o simplemente emigrado a estas capitales, pero no para mimetizarse como hacían en el pasado, sino para

proyectar una voz propia desde un ámbito que consideran más propicio. Uruguayos y argentinos en México: chilenos en Caracas: centroamericanos en La Habana: sus «voces» suenan en los «ámbitos» en que pueden hacerlo. Editoriales, revistas y hasta diarios en los idiomas de las colectividades que viven en ellas, galerías de arte y una rica y variada actividad cultural forman parte del nuevo universalismo elaborado a partir de la suma de particularismos.

En este quehacer fuera de fronteras se reconocen las diferencias y se propicia un intercambio, cuyas consecuencias apenas se empiezan a percibir ahora, en esa especie de mestizaje cultural a nivel de capital europea o de gran ciudad americana.

Pero la historia de la narrativa latinoamericana no es sólo la historia del movimiento centrífugo, esa aspiración de universalidad que procura una cierta evasión, esa vocación «cosmopolita» que recorre todos los movimientos literarios: sino que también es la de un movimiento centrípeto, de repliegue y arraigo, de búsqueda de identidad a través de la integración de lo que se considera más raigal y secreto en la América profunda.

#### Los nuevos cronistas de Indias

En la integración de la narrativa latinoamericana contemporáneo se han recuperado, a través de nuevas formulaciones estéticas, -34- las raíces anteriores del género, tales como la oralidad, el imaginario popular y colectivo presente en mitos y tradiciones y las formas arcaicas de sub-géneros que están en el origen de la novela como género (parábolas, Crónicas, Baladas, leyendas, «caracteres», etc.), muchas de las cuales no habían tenido expresiones americanas en su momento histórico. En esta deliberada recuperación se recrean formas y se reactualiza lo mejor de géneros ya olvidados en su punto de origen. Se puede hablar así de una poderosa función integradora retroactiva. La lección de Alejo Carpentier es, en este sentido, fundamental y su pronóstico ha resultado acertado, cuando anunciaba que la misión del escritor a fines de esta centuria debería ser la de un nuevo Cronista Mayor de Indias.

Pareciera como si los escritores latinoamericanos, después de haber incorporado ávidamente lo mejor de la literatura contemporánea universal, necesitaran profundizar en la propia historia del continente, incorporando el imaginario colectivo e individual del período colonial y releendo con una nueva mirada la narrativa del siglo XIX e inicios del XX.

Una amplia visión antropológica cultural de raíz intensamente americana, combinadas en forma variable para dar las expresiones más originales del género, surge de la lección de José María Arguedas, Augusto Roa Bastos o João Guimarães Rosa, donde se recuperan para la narrativa mitos, leyendas populares y tradiciones orales amerindias o unen «en un trazo elíptico la palabra mítica popular con los mitos más personales», como sugiere el paraguayo exiliado en París, Rubén Bareiro Saguier. Los microcosmos, esos



«espacios concentrados» de la Santa María de Onetti, el Comala de Rulfo y el Macondo de García Márquez, proliferan en las obras de los argentinos Gregorio Manzur y Mario Goloboff, del uruguayo Juan Carlos Legido y en Augusto Monterroso.

Esta recuperación de raíces es muchas veces una inmersión en el propio pasado de la infancia del autor, novelas iniciáticas que tienen excelentes ejemplos en las Memorias de Altigracia del venezolano Salvador Garmendia, La caja está cerrada del cubano Antón Arrufat y Crónica de San Gabriel del peruano Julio Ramón Ribeyro.

El proceso se ha acelerado en los últimos años, porque en la medida en que los narradores hispanoamericanos se han sentido más seguros de la identidad cultural que expresan no han tenido necesidad de identificarse a escala nacional o regional escudándose detrás de vocabularios típicos o en la descripción de costumbres, plantas o animales nativos con los cuales probar su originalidad. Por el contrario, se han hecho asequibles unos a otros, empezando por los propios latinoamericanos. Hoy puede leerse, sin por ello haber perdido su carácter de perteneciente a un área cultural determinada, cualquier novela contemporánea por cualquier habitante del continente.

-35-

En este esfuerzo de comprender y hacerse comprender, hay obras que son el resultado de una voluntad deliberada de participación en el contexto universal. En el origen de esta decisión voluntarista algunos críticos señalan un afán de reconocimiento: el que podría otorgar la cultura occidental al quehacer americano. Sin embargo, esta participación -que pudo significar en el pasado una imitación- se entiende ahora como una contribución a un todo (lo universal) desde la toma de conciencia de la propia realidad. Es una forma de la apertura, voluntad integradora en una estética universal a partir del cuestionamiento autocrítico del género. Una vez más podemos repetir que el espejo del mundo en que se ha reflejado la narrativa latinoamericana desde hace unos años, ha ayudado a precisar aún mejor los rasgos de la identidad del continente. El lugar común se ha invertido, en efecto: el bosque nos permite ver mejor los árboles.

-[36]- -37-

Escribir en París, ¿un pretexto para realizar un sueño americano?

París ha sido siempre un buen pretexto para la literatura. No sólo como espejismo de la mítica Ciudad Luz ante la cual se han encandilado escritores y poetas, sino como escenario y «argumento» para una auténtica «poética urbana» que ha ido significando sus esquinas, sus plazas y las orillas droite y gauche del río Sena que la divide por su centro y la reconcilia en los barrios populares de su periferia.

Pretexto literario siempre, París no ha sido, sin embargo, el mismo en todas las épocas. A fines del siglo XIX, fue la meta del viaje iniciático que emprendían quienes buscaban la consagración y el prestigio, para volver a pavonearse por las calles de Bogotá, Caracas, Santiago, Buenos

Aires o Montevideo luciendo las últimas modas estéticas y vestimentarias. La Generación argentina y chilena del 80 lo practicó y testimonió en obras representativas: Los trasplantados, Criollos en París y otros «rastacueros» de Alberto Blest Gana y Joaquín Edwards Bello, se prolongarían en los «señoritos» de Música sentimental y Sin rumbo de Eugenio Cambaceres y, unos años después, en Raucha de Ricardo Güiraldes y Reinaldo Solar de Rómulo Gallegos.

En los alegres años veinte y en los crispados treinta, París fue «una fiesta», al decir despreocupado de Hemingway y en la práctica de Anaïs Nin, donde escritores de todos los horizontes descubrirían en la fórmula del surrealismo la clave para desentrañar el «realismo mágico» y lo «real maravilloso» de sus propios y recónditos mundos. Asturias, Borges, Alfonso Reyes, Vallejo y luego -38- Carpentier o Paz lo reconocieron en sus obras, vagando tras las huellas de Nadja en noches de bohemia y delirio, aunque melancólico se dijera el poeta peruano: «Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo».

En París, donde escritores rusos del siglo XIX y exiliados de la Mittel-Europe de las entre guerras habían descubierto las virtudes y ventajas del cosmopolitismo, otros escribieron directamente en francés. Ionesco, Cioran y Beckett, pero también poetas centroamericanos y andinos de calidad y pelaje variopinto, asumirían la difícil otredad de la lengua en aras de su carácter vehicular y universalista, aunque lo hicieran corriendo el riesgo del afrancesamiento y el desarraigo.

De la «Meca» a la que había que acudir una vez en la vida para ser reconocido como escritor respetable en el solar nativo, se pasó en los años setenta al París «tierra de asilo» y refugio para los perseguidos de las dictaduras que asolaron el continente, especialmente en el Cono sur. Estos escritores ya no vivían en las alegres buhardillas del Barrio latino, sino en arrondissements empobrecidos y banlieues alejadas de los centros culturales prestigiosos y desde allí fueron edificando una nueva «poética» urbana hecha de pluralidad y diferencia. Así, París empezó a ser como Londres o Nueva York: el apasionante laberinto de «galerías secretas» que construye pasajes subterráneos entre ciudades de hemisferios diferentes, pero también entre «comunidades» diversas que coexisten entre sus muros. Julio Cortázar, fundador de los «modelos para armar» de un mapa cuyo puzzle deben descifrar los lectores, inaugura una ciudad a la medida de un juego como Rayuela.

Los escritores exiliados buscaron menos un reconocimiento local que una distancia y un respiro para evocar, desde lejos, los fragmentos de sus respectivos países desgarrados y recomponer, con nuevos ingredientes, una identidad dividida ambiguamente entre las lealtades múltiples que se iban generando. En este con texto, con la compleja especificidad de una revolución que marcó a una generación de latinoamericanos, se fueron injertando las voces que llegaban desde Cuba, donde más allá de crecientes disidencias, el cordón umbilical se niega a romperse.

-39-

A partir de los años noventa, cuando muchos exiliados acuciados por la nostalgia deciden retornar a sus países, donde democracias cojitrancas no dejan de ofrecer una cierta libertad, vivir en París volvió a ser una opción personal, aunque muchas veces acotada por prosaicas necesidades

económicas. En todo caso, París no es más el decorado en el que se representa una opereta exótica de personajes disfrazados de indígenas, al modo que complacía a las cortes del siglo XVIII y los salones literarios del XIX e inicios del XX. Tampoco es la fuente de modas literarias, cuyas versiones nacionalizadas debían dejar boquiabiertos a los que recibían el mensaje en «la otra orilla». Superviven, a todo lo más, los epígonos de algunas escuelas más críticas que estéticas, dictando cátedra en parceladas zonas de influencia. Los sucesivos «ismos» que jalonaron el siglo se van diluyendo en opciones individuales y en el complejo mosaico de ingredientes que cada escritor recoge y elabora a su medida. Este es el escenario actual, lejos de los tópicos, incluso de los languidecientes del existencialismo o de los más recientes del estructuralismo y los seguidores devotos de Lacan o Foucault.

París es ahora ciudad de intercambio y de encuentro en términos de una igualdad ganada por mérito propio de muchos latinoamericanos y por una postura menos altanera de los tradicionales centros de poder. Es más, París recibe de América Latina el impulso, la imaginación y la fantasía que ha ido perdiendo su propia creatividad de antaño. La fuerza y la originalidad creativa desborda las orillas del Sena desde una Iberoamérica, tanto hispanófono como lusófono, que envía desde horizontes muy diversos, del Caribe a la Patagonia y del Brasil a los Andes, otra «luz» más colorida, sino pirotécnica. Revistas, galerías de arte, teatros, librerías, discotecas y hasta restaurantes, reflejan una intensa creatividad, cuyo paradigma es la palabra escrita. En su nombre y en el de las «afinidades electivas» de la bonhomía y amistad, se conciben proyectos de toda índole. Un libro de cuentos, por ejemplo.

Los siete escritores que integran este volumen, cuyo único pretexto para publicar juntos es «vivir en París», lo demuestran en las páginas que siguen<sup>1</sup>. Todos ellos son creadores de mundos -40- tan exclusivos y personales que sería imposible agruparlos en cofradías o detrás de un manifiesto o clasificarlos por «género», ese anglicismo en boga para distinguir las mujeres de los hombres y no hablar del sexo de las personas. Tan es así que no reconocen magisterios, aunque algunos, por edad y respeto granjea do, pudieran reivindicarlo frente a los más jóvenes.

París tampoco se impone en sus páginas como obligado referente, pese a que todos los relatos están signados por el destino vital que ha reunido a sus autores en una misma ciudad. A todo lo más, gracias a su condición proteica, hay una perspectiva única hecha de una sutil nostalgia y una condición de mágica sorpresa que no puede aplacar el racionalismo cartesiano. Por algo se une la melodía de un violín que emerge nítido en el ruidoso farrago urbano, con el recuerdo de unos grillos rumorosos en un prado en la infancia vivida en un país lejano, como en El grillo ciego del paraguayo Rubén Bareiro Saguier. La propia brevedad del relato impone una tensión hecha más de lacónica tristeza que de la alegría de una inesperada asociación musical.

La música, hecha del zapping que caracteriza la vida moderna, pone breves y variados paréntesis en la «cassetera» del automóvil de ese padre que viaja sin rumbo por las autopistas francesas con su pequeña hija Mariuca, tras una ruptura matrimonial. Sombras en la autopista del ecuatoriano Galo

Galarza, al modo de las novelas on the road norteamericanas inmortalizadas por los road movies, transmite la sensación angustiosa de una errancia musical. De los Beach boys a Schumann, de los Quilapayún al rock de Richard Marx, los fragmentos musicales marcan no sólo las inevitables diferencias generacionales, sino la profundidad de un drama familiar vivido a lo largo de una ruta percibida en la imaginación onírica de Mariuca «como una serpiente».

De nada sirve la nostalgia cuando hay que sobrevivir aceptando todo tipo de trabajos en una ciudad extraña. Lo saben los emigrantes latinos que efectúan tareas de limpieza que ningún europeo quiere desempeñar y lo sabe Lira Campoamor Sánchez. Esta cubana divertida y mordaz narra con humor negro en *La suplente* la historia de una inmigrante sin papeles que debe limpiar un apartamento donde hay treinta y seis gatos siameses encerrados. Una macabra sorpresa le espera detrás de la puerta. -41- Hay también lugares prestigiosos de la cultura francesa que sobreviven en el imaginario de los latinoamericanos y que han desaparecido en el de los propios franceses. El argentino Enrique Medina, va a Cabourg «a la busca del Marcel Proust perdido» y sólo encuentra escasos indicios en un balneario consagrado al turismo y a la vida que gira alrededor de la ruleta de su famoso casino. Irónicamente, buscando las huellas de Proust, el narrador encuentra la de una misteriosa argentina, cuyas variadas leyendas recoge y contrasta en un relato evocador de pasadas grandezas. Argentinas en Cabourg es un delicioso y mordaz paseo turístico por uno de los escenarios emblemáticos de una cultura que sobrevive gracias a los mitos alimentados en «la otra orilla» del Atlántico.

Desde esta orilla siempre, la de París, el protagonista de mi relato *Carta sin dirección para nuestro compatriota José Luis Calvo*, escribe a su colega y amigo Antonio que vive en una violenta e insegura capital latinoamericana. Lo hace tras la emoción de un breve reencuentro en el que han confrontado sus desgarradas opciones: quedarse o irse. En el cruce de cartas y en el trágico desenlace, se resumen los temas más acuciantes de una identidad dividida ambiguamente entre las lealtades a que obliga una realidad latinoamericana hecha de contrastes, desigualdad e injusticia, pero también de un incomparable calor y dimensión humana.

Ya instalado en la otra orilla, en un medio rural de extensiones alucinantes, *El maizal de Rudy Gerdanc* nos recuerda la intensidad telúrica americana y la violencia de sus elementos desencadenados. Elementos primordiales -el aire, el agua, la tierra y el fuego- aparecen conjurados en un relato breve de prosa sincopada. Un desazonado sentimiento de injusticia empapa al lector ante un desenlace digno del mejor Horacio Quiroga. Pero Gerdanc tiene un mérito suplementario. Gracias a su generosa capacidad de iniciativa y convocatoria, ha hecho posible este volumen de cuentos donde, más allá de las diferentes nacionalidades de los autores que ha reunido, hay una amistad común.

América Latina tiene esta y otras dimensiones. La de la pura invención, por ejemplo. En *Musitrón*, el colombiano Pablo Montoya -42- describe un original instrumento, que da título al relato, inventado por un curioso personaje, el viejo Trote, especie de mezcla de luthier y de ferretero, habitante de un suburbio extramuros de la ciudad colombiana de Tunja. El *Musitrón* permite descomponer sonidos, «incluso el silencio». Su timbre es

la sucesión, separada o simultánea, de todos los timbres existentes. «He construido un instrumento que no se toca; al contrario él toca a sus intérpretes. Les extrae sus fantasías, los horrores, sus éxtasis, y los vuelve sonido. Lo que se escucha es el timbre, la tesitura, el ritmo, los intervalos de una música que es la esencia del ser de cada hombre», explica el inventor al atónito protagonista. El Musitrón no sólo suena como un oboe, un órgano de fuelles o «una campanilla para llamar a comer», sino que también reproduce voces de la naturaleza conocidas como el trueno, el viento o el correr del agua, y las que «la conciencia se niega a aceptar porque existen ocultas en los miedos que guardamos». Gracias a ella, además, se concilian Vivaldi y la realidad colombiana de Tunja. Si este volumen de relatos tan dispares como originales necesitara de una moraleja, este final -la revelación gracias a la literatura de los miedos que secretamente guardamos y la reconciliación de Europa y América gracias a la cultura común que comparten- la sugeriría sin problema. Sin embargo, felizmente, la buena narrativa no necesita de moralejas y la época en que vivimos menos aún. Y el autor de esta introducción -un uruguayo de origen español que ha vivido en París durante más de 26 años y que ha tomado ahora la decisión de escribir en España- sería el menos indicado para proponerla, pese a que esté convencido que la mejor condición del escritor es saber extraer esa «música» que suena en el interior de todo ser humano, viva en esta o en la otra orilla, o a caballo entre «las dos», como la mayor parte de los autores de esta selección.

-43-

Maestros en el banquillo

-[44]- -45-

«La filosofía sigue siendo la mejor forma de conocimiento»  
Entrevista con Leopoldo Zea (México)

-En un mundo que vive cambios acelerados, ¿hay todavía un lugar para la reflexión filosófica?

El esquema histórico que surgió al fin de la II guerra mundial se cerró en 1989. La post-guerra terminó en ese momento con los cambios extraordinarios que se operaron en Europa. A partir de 1989 hemos entrado en un período de intensa reflexión, donde no sólo Europa se está rehaciendo y buscándose en el marco de nuevas estructuras, sino regiones como América Latina, Asia, África tienen que plantearse formas renovadas de relación e integración con el resto del mundo. La filosofía, más que nunca, tiene que ayudar a pensar este mundo único que surge de un mundo dividido. La filosofía es la mejor forma de conocimiento. No es algo inútil, superfluo, poco práctico, como creen muchos que incluso la han

eliminado de planes de enseñanza, justamente ahora cuando tanto se la necesita.

-Son muchos los que consideran que la filosofía es algo superfluo y en muchos países se está eliminando de los planes de enseñanza.

No olvidemos que la filosofía ha existido desde siempre como una respuesta al desafío de la realidad. Desde Platón, intentando resolver los problemas de la Polis griega; San Agustín planteando las relaciones entre cristianos y paganos; Kant reflexionando sobre el individuo en la modernidad y Hegel inscribiendo la historia -46- a la luz de los acontecimientos de la revolución francesa, la filosofía ha sido siempre «regional», es decir sus respuestas se han dado en función de la problemática de un tiempo y de un lugar determinado.

La filosofía responde a problemas que se plantea el ser humano. Si no existieran problemas, no habría filosofía. En la actualidad, una vez más, la filosofía está referida a los problemas de la convivencia del hombre con sus semejantes y su entorno natural. Por ello, siempre me he dicho que si reflexionar sobre la realidad no fuera filosofía, sería tanto peor para la filosofía.

### La razón, instrumento de comunicación

-¿No existe, entonces, una filosofía de validez universal?

La esencia del filosofar radica en el principio dual del logos: es decir, la razón y la palabra. Por un lado, razonar sirve para tomar conciencia de lo externo y someterlo a las categorías de la comprensión interna y -por otro lado- el logos es la palabra, esa capacidad de poder comunicar a los demás lo definido. Capacidad de comprender y de hacerse comprender por la comunicación. Comunicarse para que se extienda y difunda el diálogo. Sólo en este caso puede hablarse de universalidad, porque las verdades filosóficas no son universales de por sí. Lo son sólo en la medida en que son comprensibles por los demás. La universalidad de la filosofía depende de la capacidad de comunicarla por unos y que sea comprendida por otros. En 1986, en el Congreso Internacional de Filosofía celebrado en Montreal (Canadá), se concluyó que la universalidad de la filosofía dependía de la capacidad de hombres y pueblos para hacer de la razón un instrumento de comunicación, diálogo para intercambiar experiencias: para comprender y hacerse comprender. También se dijo que no existe una filosofía universal, sino filosofías concretas que se universalizan en la medida en que son comprendidas por otros y que, gracias a ellas, es posible comprender a los otros.

Por lo tanto, si hablamos ahora de una filosofía auténticamente universal, no es porque la naturaleza de la filosofía haya cambiado, sino porque los problemas, por primera vez en la historia de la -47- humanidad, son universales. En la medida en que hay problemas que afectan a todos los seres humanos por igual -más allá de diferencias y de las propias experiencias- las respuestas filosóficas tienen una dimensión universal. Pero se trata de una universalidad concreta: aquella que parte de la realidad para solucionar los problemas del hombre. De ahí la importancia

de la reflexión filosófica.

-¿Cuáles son las prioridades de esta reflexión universalista concreta?

Se trata, sobre todo, de establecer los modos de comportamiento y de participación en el mundo que se está formando. El nivel planetario de los problemas plantea como prioritarios los problemas de comportamiento, no sólo entre individuos, sino entre pueblos y naciones. No queremos que otros decidan por nosotros -ningún bloque, ningún gobierno, ninguna ideología- lo que supone, al mismo tiempo, asumir una gran responsabilidad en la actuación y decidir de nuevas formas participativas. Las relaciones verticales de dominados y dominadores, que son por lo tanto de dependencia, deben sustituirse por relaciones horizontales solidarias. De ahí que se advierta un deseo creciente de participación de individuos, minorías, expresiones culturales de todo tipo, pueblos y naciones.

Todos quieren participar en la reformulación del mundo que emerge, donde no bastará hablar -como se hace ahora- de «la casa común europea» o, como se podría proponer, una «casa común africana» o una «casa común americana». La conciencia es que nuestro planeta es uno y, por primera vez, realmente universal. Debemos pensar en «la casa común del hombre».

-¿En este contexto universalista hay una reorientación de la filosofía como disciplina?

En muchos países se está invirtiendo la corriente que hacía del instrumento -la lógica- el fin mismo de la filosofía. Se entiende ahora que la lógica sólo debe estudiarse como instrumento de conocimiento para actuar. Cuanto más elaborada sea la lógica instrumental como medio de conocimiento, tanto mejor. Pero lo más importante es conocer la realidad y hacer lo posible por cambiarla. De eso se trata, pero en ningún caso se puede seguir pensando que la lógica en sí misma es la meta de la filosofía.

-48-

Por ello puede hablarse de un retorno a las preocupaciones originales de la filosofía: como conocer y comportarse en la realidad. Los filósofos griegos nunca se plantearon si estaban haciendo filosofía universal. Sin embargo, la hicieron en la medida en que dieron respuestas válidas para otros hombres frente a las mismas circunstancias.

-Este renovado «realismo» filosófico está marcado por un énfasis ético. ¿Cómo se puede conciliar «ética» y «pragmatismo»?

Una corriente actual de la filosofía anglosajona se ha vuelto práctica, retomando las raíces del pragmatismo clásico de John Dewey. Muchos filósofos han renunciado al análisis neutral del lenguaje moral y se muestran insatisfechos con las construcciones abstractas hacia las que se había orientado una parte de la filosofía contemporánea. Lo que importa ahora son los problemas concretos de los seres humanos. En la actualidad se reconoce el papel que pueden desempeñar los filósofos en la crítica de los mitos de la sociedad contemporánea, la identificación de las cuestiones éticas, la aclaración de supuestos fundamentales, la reformulación actualizada de viejos problemas esenciales del hombre. La reflexión ética se aplica a la práctica, a los problemas y las políticas humanas y sociales. Los filósofos se involucran en la ética de la medicina, la ética ambiental, la justicia económica, la ética de la disuasión nuclear, la ética de la democracia y así sucesivamente. Los

filósofos -dice un autor como el norteamericano David Crocker- deben ser participantes y críticos en el diálogo moral y facilitadores de la ética práctica. En una sociedad democrática es menester que la reflexión moral se comparta del modo más amplio posible. Dada la interdependencia mundial cada vez mayor en que vivimos necesitamos establecer un «consenso ético» entre pueblos diversos obligados a compartir un destino planetario común. -En esta misma dirección, ¿se puede hablar de una preocupación ético filosófica del medio ambiente?

Siempre recuerdo una afirmación del historiador Arnold Toynbee cuando decía que en la expansión del mundo, occidente había observado siempre a los hombres como parte de la flora y fauna por explotar. Hoy en día se repite el esquema cuando los países -49- desarrollados quieren imponer sus reglas ecológicas y de limitación del saqueo que ellos mismos iniciaron. No tienen en cuenta al hombre que vive en los países del Tercer Mundo. Se pretende detener la destrucción de la naturaleza, como antes se la impulsaba, sin plantearse el problema ético de los seres humanos a los que se quiere condenar al subdesarrollo en nombre de la salvación del medio ambiente. Se necesita aquí un «consenso ético» para establecer un reajuste universal que no condene a la eterna pobreza a unos para salvaguardar la abundancia de otros. La filosofía puede contribuir a un reajuste universal y, sobre todo, ayudar a ponerse de acuerdo para repartir la riqueza ya creada.

## El posible filosofar americano

-¿Se podría pensar como se hace en la ciencia, en una filosofía «aplicada»?

La filosofía no es sólo filosofar sino hacer. Lo ha dicho Marx, pero no es el único en haberlo afirmado. Se trata de pensar y actuar para hacer lo que se está pensando. Filosofar no es algo abstracto, limitado a la «palabra», ya que si tengo un problema y pienso en él, lo hago para intentar resolverlo y, para resolverlo, tengo que actuar. Por otra parte, filosofar supone también la capacidad de orientar la acción.

En América Latina tenemos una larga tradición de pensamiento filosófico que intenta dar respuesta a los problemas de la región. Ya en 1842, desde Montevideo, Uruguay, el argentino Juan Bautista Alberdi, planteaba la posibilidad de un filosofar americano a partir de las «necesidades» del continente. «¿Cuales son los problemas que la América está llamada a establecer y resolver en estos momentos?» -se preguntaba-. Estos problemas no eran otros que los de la libertad, de los derechos, del orden social y político. Por lo tanto, la filosofía debía ser «sintética y orgánica en su método, positiva y realista en sus procedimientos, republicana en su espíritu y destino». Este saber práctico que debía ayudar a cambiar lo que debía ser cambiado, suponía un grado de participación del filósofo en la vida social y política. «Es un deber de todo hombre de bien -concluía Alberdi- que por su posición o capacidad pueda influir sobre los asuntos de su



país, de mezclarse en -50- ellos». Como se ve, el germen de las conclusiones del Congreso Internacional de Filosofía de 1986 y de las preocupaciones actuales de la filosofía, ya estaban en las ideas de ese americano de principios del siglo XIX.

-¿Hay que pensar por ello que la filosofía tiene una mayor función «operativa» en los países en vías de desarrollo?

Nuestros pueblos tienen enormes problemas a resolver -problemas de identidad, de dependencia-. Por lo tanto, la filosofía es un instrumento extraordinario para enfrentarlos y tratar de darles solución. Pero estos problemas no deben ser pensados desde la única perspectiva de nuestra sola realidad, sino abiertos al resto del mundo.

Hay, en este sentido, un diálogo tan necesario como posible entre el Norte y el Sur para definir lo que llamamos «ética del desarrollo». El tratamiento filosófico de las cuestiones éticas en el desarrollo se ha vuelto imprescindible. En América Latina esta preocupación ha guiado las relaciones con los Estados Unidos y otros países desarrollados, lo que constituye una búsqueda de una relación más justa y equilibrada con todo los problemas inherentes al respeto de la libertad de los individuos y la autodeterminación de los pueblos.

-Entre tus obras fundamentales en la toma de conciencia de la identidad latinoamericana, están América como conciencia y América en la historia. Sin embargo, ahora en tu reciente Discurso desde la imaginación y la barbarie propones una reflexión filosófica sobre la historia universal. ¿Por qué esta preocupación de un filósofo latinoamericano por la historia de pueblos como Rusia o España?

El conocimiento y el filosofar sobre la región nos permitió crear una conciencia de la realidad dependiente en la que vivíamos. Ese fue el primer paso para comprender nuestra «originalidad» y nuestra situación en el mundo. Si imitamos al principio modelos ajenos, fue para instrumentalizar la filosofía europea y ponerla al servicio de nuestras necesidades. Y lo hicimos deliberadamente porque era absurdo negar que la cultura occidental hubiera creado instrumentos conceptuales que pudieran ayudar a enfrentar cualquier realidad. Hemos asimilado así el pasado en una dimensión dialéctica, asumiendo la historia con todo lo bueno y lo malo, -51- conservando lo existente en la medida que lo creímos bueno y tratando de modificar lo que creemos malo. Esta es, creo, una responsabilidad de los filósofos de la región: traducir y adaptar a la propia realidad, lo que puede servir de otra.

Sin embargo, América estuvo empeñada en cerrar los ojos a su propia realidad, excluyendo hasta su pasado indígena o ibérico, pretendiendo ignorarlos por considerarlos impropios y ajenos. Pero desde hace ya largas décadas estamos convencidos que quien ignora su historia carece de experiencia y quien carece de experiencia no puede ser hombre maduro, hombre responsable.

Asumida integralmente esta conciencia, la aventura del pensamiento latinoamericano no se ha limitado a hacer filosofía sobre la realidad y los problemas regionales, sino a hacer filosofía «desde» América, es decir percibiendo la realidad y los problemas del resto del mundo, desde la perspectiva americana. El Discurso desde la marginación y la barbarie trata de ser un libro de filosofía de la historia escrito desde una

perspectiva que no sea europea, «eurocentrista». Porque en general se ha considerado -y ello ha sido reiterado hasta por Hegel, Marx y Engels- que la historia europea del mundo occidental era la historia universal por excelencia.

¿Por qué no escribir filosofía desde otro «centro de conciencia» que no sea Europa? Así lo he hecho, para interpretar no la historia de América, sino la de otros pueblos. He elegido deliberadamente pueblos europeos de historia marginada, «bárbaros» según la noción clásica, como lo son España y Portugal en la península ibérica, en contacto con los pueblos árabes y el norte de África, y en el otro extremo, Rusia abierta a las influencias de Asia. Es interesante ver ahora como esos pueblos históricamente marginados han asumido un papel protagónico en la recomposición contemporánea del mundo.

-Pero este planeta globalizado, de vida simultánea e interdependiente es también el mundo donde asistimos al surgimiento de particularismos, a la reivindicación de identidades nacionales sometidas, a la multiplicación de rivalidades étnicas.

Es evidente que la conquista de la libertad implica estos riesgos, lo que nos plantea una duda metódica: ¿hasta dónde puede expresarse la libertad? El mundo debe evitar la atomización individualista, la «tribalización» a que la fragmentación no sólo nacionalista, -52- sino localista puede conducirlo. Si se crean modos de comportamiento y participación basados en el respeto de los otros, en la misma medida que los otros nos respetan a nosotros, se puede concebir un «mundo federado» donde las relaciones sean solidarias y horizontales y las soluciones a los problemas comunes se busquen en conjunto. Si yo comprendo al otro en lo que es distinto a mí y él me comprende del mismo modo se puede entablar un diálogo, se puede trabajar en común, estar de acuerdo sin renunciar a nuestra identidad que es irrenunciable, buscando edificar esa «casa común del ser humano» en que estamos condenados a vivir todos juntos.

Por otra parte en América hemos llevado a cabo una experiencia que le podemos ofrecer al mundo: la capacidad de mestizarse. Si bien los propios españoles nos trajeron esa extraordinaria capacidad de convivencia de pueblos, religiones y culturas, ha sido América el gran crisol del mestizaje. La propuesta de José Vasconcelos a favor de «la raza cósmica» es un mensaje de integración y mestizaje que deberían tener en cuenta xenófobos y nacionalistas de muchos países europeos. Hay una tarea clara del quehacer filosófico para evitar que se creen, en el marco de los nuevos espacios generados, bloques cerrados, autosuficientes y autosatisfechos.

Se trata de evitar que si un muro ha caído -el muro que no dejaba salir como el de Berlín- no se levanten otros para impedir entrar: las barreras fronterizas que los países desarrollados levantan para proteger su bienestar.

-Tu planteo parece coherente y racional, pero ¿cómo integrar el resurgimiento de sentimientos religiosos en un mundo que debería converger hacia ese «consenso ético» que propugnas?

El sentimiento religioso en la medida en que ayuda a comprender al otro y que el otro me comprenda a mí puede aportar una dimensión espiritual importante a la tarea de la filosofía. Lo que debe rechazarse es la

religión que propugna la atomización del hombre para someterlo al mundo cerrado de una fe determinada, sin concesiones ni tolerancia por otra religión, la fe que lleva a luchas de religión, a nuevas «guerras santas», de las que la historia de la humanidad parecía felizmente haberse librado.

Del mismo modo que la filosofía se convierte a veces en ideología y, en la medida en que impera como ideología «cristalizada», -53- se transforma en un estorbo que frena y obstaculiza el desarrollo del pensamiento, debe evitarse la obstaculización y el freno de toda intransigencia religiosa.

El mensaje debe ser de tolerancia respetar al otro en su diferencia, para que el otro respete la mía.

En este mundo que tiende a ser único y con problemas globales es importante poder afirmar la «desigualdad». No somos todos iguales, lo que significa realzar nuestra forma de identidad y respetar la desigualdad de los demás. No hay que olvidar que la igualdad, por no decir el igualitarismo, puede ser también un instrumento de dominación. Hoy lo importante es poder ser distinto, poder ser iguales ante la diferencia.

-Y a todo esto, ¿qué pasa con la libertad?

La libertad es un valor que sólo puede referirse a individuos concretos.

Si no es así, se transforma en una abstracción y -bueno es recordarlo- la libertad abstracta no existe. Al mismo tiempo, no se puede sostener una idea de libertad en sentido pleno, absoluto, y por lo mismo irresponsable. Hay que luchar y conquistar una libertad, pero una libertad responsable, consciente de sus límites; pero consciente siempre.

Por otra parte, el hombre libre debe ser responsable. El hombre no tiene derecho a ser libre, sino la obligación de serlo, esto es ser responsable.

El ejercicio de la libertad conlleva una responsabilidad. Responsabilidad que se sitúa en el plano del «deber ser» en el terreno moral. La libertad es compromiso, soy libre pero también tengo un compromiso con la libertad de los demás.

-Esta compleja relación entre compromiso, responsabilidad y libertad que traduce tu obra filosófica se basa en una inevitable interrelación entre el hombre y la sociedad ¿No podría caerse en la tentación de proponer «modelos» de libertad para regular esas relaciones?

En ningún caso puede hablarse de modelos a seguir en la libertad, porque en la libertad no puede haber modelos ni arquetipos. Los modelos son los que acaban imponiendo nuevas subordinaciones. El aceptar un modelo es ya aceptar una subordinación. El hombre liberado no puede ser ni dominador ni dominado, porque no se trata de hacer del dominado un nuevo dominador, ni del dominador un nuevo dominado, como tampoco se trata de encontrar nuevos dominados que nos garanticen nuestra libertad. La lucha por la libertad es por la libertad total del hombre.

palabra escrita con mayúscula del pensamiento clásico: Maestro, el hombre que forma e influye, el orientador y el guía; un ser cuya sabiduría no se limita al mero conocimiento libresco o a las clases impartidas en un aula escolar o universitaria, ese alguien capaz de enfrentar con el solo poder de su palabra a dictaduras y arbitrarios ejercicios de autoridad, un hombre que tiene devotos discípulos; en resumen, el que funda «una escuela» con sus seguidores y sus detractores.

Si maestros son en México, en el noble sentido de la palabra, miles de instructores y pedagogos trabajando en forma anónima en escuelas urbanas y rurales del país, hombres y mujeres luchando con dificultades de todo tipo, los Maestros con mayúscula son, en realidad, muy pocos, porque no es Maestro quien quiere, sino quien puede. El título de Maestro no se adquiere en una academia; es el resultado de una obra personal capaz de irradiar influencias y de un reconocimiento colectivo que no siempre llega en vida de un autor.

Tal es el caso de Leopoldo Zea.

En México y en América Latina, Zea es un Maestro, el indiscutido Maestro de la historia de las ideas y del pensamiento latinoamericano contemporáneo. Un Maestro cuyo nombre se pronuncia no sólo con el respeto que da su obra -más de cincuenta libros publicados en casi sesenta años de actividad ininterrumpida- sino con el afecto de cientos de discípulos y colegas del mundo -56- entero que han aprendido con él a conocer, definir y pensar lo americano como una «identidad» original y propia y, sobre todo, a ver la realidad del resto del mundo, incluida la europea, desde una perspectiva «excéntrica», la que da la «marginación» en que está voluntariamente instalado su discurso.

Pero más allá del valor de su pensamiento -que algunos no vacilan en calificar de verdadero «sistema» Zea- es llamado afectuosa y respetuosamente Maestro por su condición de «difusor» y «federador» de hombres e ideas, generador de proyectos internacionales, empresas donde los esfuerzos naturalmente dispersos de filósofos y pensadores se encuentran alrededor de revistas, asociaciones, federaciones de organizaciones, en reuniones y congresos que promueve y organiza sin interrupción, en polémicas y debates que sus ideas provocan y que alimenta en las propias tribunas que dirige, en antologías del pensamiento de otros y en libros colectivos que coordina con envidiable fe y entusiasmo.

En realidad, hace años que Zea podría haberse instalado confortablemente en su indiscutido magisterio. Sin embargo, no lo ha hecho, pese a que nada es más fácil para un filósofo -por muy brillantes que sean sus ideas- que refugiarse en la «torre de marfil» de su propia hermenéutica y en los conceptos abstractos de su disciplina, haciendo de la lógica un fin en sí mismo y no un simple instrumento de trabajo, repitiendo sus verdades reconocidas en la auto-satisfacción que da el reconocimiento público.

Por el contrario, nada es más difícil para un filósofo que descender a la arena de los acontecimientos que urden la vida cotidiana con sus inevitables riesgos, exigencias y compromisos. Nada es más difícil que asumir la historia circunstancial con sus arquetipos, modelos y opciones, cuando no estereotipos o caricaturas de la verdad. Nada es más difícil -finalmente- que mantener la independencia de espíritu en el centro de dilemas de falsa oposición, sin dejar por ello de ser nunca un hombre de

su tiempo.

La obra y la acción consecuente de Zea van justamente en la dirección de estas dificultades: un filosofar enraizado, un pensar organizado desde su circunstancia para los hombres de su mundo y de su época. En efecto, Zea empieza desde su temprana juventud a hablar de «conciencia» y «toma de conciencia» de la propia realidad, elaborando luego las bases de una reflexión sobre la -57- «identidad» y la «originalidad» latinoamericana, sin olvidar en ningún caso -incluso cuando habla de «compromiso»- el fundamento moral que debe tener toda reflexión filosófica.

Porque el pensamiento de Zea reivindica, más allá de la historia, de las ideas que la orientan y la explican, el sustrato ético indispensable que una filosofía «aplicada» debe siempre tener. Por eso, aunque es hombre de ideas, no sucumbe nunca a la trampa de las ideologías y, menos aún, de los dogmatismos y principismo voluntaristas en que tantas veces se esclerosan. Su obra, en tanto busca crear una conciencia americana, también nos recuerda que tener conciencia es «saber en común» y, por lo tanto, es también participación y «convivencia». Zea es consciente que, por sobre todas las cosas, hay que encontrar formas de «convivencia sin menoscabo de la persona». Por eso nos dirá que el hombre tiene la obligación -y no el simple derecho- de ser libre, lo que implica la obligación de «ser responsable». Una libertad responsable, asumida libremente y nunca impuesta, para un hombre que ha tomado cabal conciencia de sí mismo y de su realidad.

Pero también la filosofía de la historia, en la perspectiva americana asumida por Zea, pone en evidencia flagrantes relaciones de «dependencia». La realidad americana está sometida a relaciones de dominación y dependencia, no es libre y, por lo tanto, no puede ser cabalmente responsable de su destino. Tomar conciencia de esa dependencia desde una perspectiva primero nacional (mexicana), luego continental (latinoamericana) y, finalmente, como perteneciente al «tercer mundo», lo llevan a desconfiar de los esquemas «civilizadores» preconizados por una corriente del pensamiento y a proponer vías de «emancipación» y «liberación». Una emancipación que debe empezar por un mejor conocer su historia, evitando los fáciles comodines de la tradición y el nacionalismo en que se refugian otras formas del pensamiento americano, aislacionismo tan contraproducente como la indiferenciada apertura a todo tipo de influencias.

De ahí la compleja interacción del pensamiento de Zea oscilando entre la liberación -como aspiración y lucha por la libertad- y la responsabilidad de un obrar que no debe afectar nunca la libertad de los otros. «Ni dominador ni dominado», nos dirá en sustancia, rechazando los esquemas de simple inversión propuestos -58- por muchas revoluciones: hacer de los dominados de hoy los dominadores del mañana. Tampoco acepta proponernos un «modelo de libertad» determinado, porque aceptar un modelo es aceptar una subordinación.

Un discurso desde la periferia fronteriza

En todo caso la filosofía, tal como la concibe Zea, no da respuestas universales, abstractas o intemporales a estas preocupaciones, porque todo filosofar -incluso el clásico griego, el medieval o el germánico- ha sido siempre un proponer interpretaciones y soluciones para un momento y para unos problemas dados. Por ello, para Zea, la filosofía americana no puede ser otra que la capaz de «resolver el problema de los destinos americanos», aunque no por ello deba definirse como una filosofía de signo nacional o regional. No sin malicia, el autor mexicano recuerda siempre que ni Sócrates ni Platón afirmaron nunca estar haciendo «filosofía griega» y, menos aún, «filosofía universal». Pensaron en un momento dado de la historia y lo hicieron desde una sociedad y un punto determinado, confluencia histórica, social y geográfica a partir de la cual se desplegó un sistema de pensamiento que, sin ser explícitamente griego o universal, dio respuestas válidas al hombre de su tiempo, muchas de las cuales nos sirven todavía hoy. Respuestas para sí mismo y juicios sobre los demás, puntos de vista cuya «marginalidad» es reivindicada como un privilegio por parte de Zea, un pensador y un filósofo que, desde la «barbarie» y la «marginalidad» americana reivindica el derecho de hablar y escribir no sólo sobre su propia realidad, sino sobre la del resto del mundo. Este es, justamente, el eje a partir del cual se estructura el Discurso desde la marginación y la barbarie. Un discurso que de liberadamente se instala fuera del «centro» que califica y decide lo que es la «civilización», un discurso que asume el «lenguaje» de la periferia fronteriza para hablarnos de otros países que fueron en algún momento «marginales»: Inglaterra, la península ibérica y Rusia, países que eran «bárbaros» en la concepción del pensamiento histórico griego y que fueron luego incorporados a la civilización cristiana, como lo sería posteriormente América en relación -59- a la propia civilización «euro-centrista» que la «descubre» y domina con el poder del «logos», como metafóricamente recuerda Próspero a Calibán en La tempestad de Shakespeare.

Obra de plenitud personal y sólidamente instalada en las grandes categorías de la historiografía, la filosofía y aún de la literatura, Discurso desde la marginación y la barbarie es un magnífico ejemplo de que pensar y escribir sobre Europa y Occidente no es un privilegio de los nativos de estas latitudes. Un «mexicano universal» como Leopoldo Zea, como antes lo hiciera Alfonso Reyes, no sólo tiene el derecho de hacerlo, sino que lo hace con la originalidad que da siempre la mirada de «otro» sobre uno mismo, como solo puede hacerlo un Maestro, el Maestro Don Leopoldo.

-[60]- -61-

«Rescatar al hombre que vive y sufre entre el chirrido de engranajes»  
Entrevista con Ernesto Sábato (Argentina)

-Don Ernesto, usted ha escrito muchos ensayos y en particular un libro, Hombres y engranajes, sobre el papel deshumanizador de la ciencia, sobre la «robotización» y la «cosificación» del ser humano por la técnica. Aunque mi formación fue la de físico y matemático, universo en el que me refugié por ser una especie de «paraíso platónico», abstracto e ideal, un refugio lejos del caos del mundo, rápidamente comprendí que los científicos y su fe ciega en el pensamiento puro, en la razón y en el Progreso, generalmente escrito con mayúscula, olvidan, cuando no desprecian, aspectos fundamentales del ser humano como el inconsciente, los mitos que están en la raíz del arte, todo lo que forma el «lado oscuro» del ser humano. Descubrí en el romanticismo alemán, pero sobre todo en el existencialismo y el surrealismo, lo que me faltaba como científico puro: el Mister Hyde que necesita todo Doctor Jeckyll, para ser un individuo completo. Cuando levantaba la cabeza de los logaritmos y los sinusoides, encontraba el rostro de los hombres y con ellos me quedé.

-Sin embargo, el gran escritor alemán Robert Musil fue también un reconocido físico y no por ello dejó de escribir una obra fundamental como El hombre sin cualidades.

Sí, es cierto, pero creo que la división hasta ahora irreconciliable entre ciencia y «humanidades» marca profundamente nuestra -62- época. Desde la Ilustración y el Enciclopedismo, pero sobre todo con el Positivismo la ciencia se ha refugiado en un Olimpo, lejos del ser humano. El reino de la Ciencia y del Progreso ha sido incuestionable durante buena parte del siglo XIX y del XX y ha relegado al individuo al papel de engranaje de una gran maquinaria. Los propios sistemas puros del capitalismo y del socialismo han favorecido esta visión que puede parecer esquemática por que lo es, tristemente, en la realidad: individuos ahogados en la masa, los misterios del alma reducidos a una radiación físicamente mensurable.

-Una corriente filosófica importante se rebela, sin embargo, desde el propio siglo XIX contra Hegel y esa «gran catedral» racional edificada sobre el individuo. Pienso en Kierkegaard, sobre el que usted ha escrito muchas páginas.

Kierkegaard es el primero en preguntarse si la ciencia debe prevalecer sobre la vida y en contestar abiertamente que la vida debe primar. El centro no es más ese objeto deificado por la ciencia, sino el sujeto, el ser humano de carne y hueso. Todo esto culmina en la filosofía existencial de nuestro siglo, desde Jaspers a Heidegger, para quien el hombre ya no es más el observador «imparcial» de la ciencia, sino un yo encarnado en un cuerpo, ese «ser para la muerte» de que hablaba y que está en la base de la literatura trágica y metafísica, la más alta que puede existir.

-Pero no la única.

Claro, no es la única, pero en todo caso la que más me importa, por su dimensión trágica y trascendente. Basta pensar en una obra como Las memorias del subsuelo de Dostoievsky: la más feroz diatriba escrita con un resentimiento casi demencial contra los tiempos modernos y sus valores de progreso.

-Sin querer hemos llegado a la literatura...

Nada mejor que la novela para expresar lo que no puede el ensayo o la

filosofía: los oscuros dilemas de la existencia, Dios, el destino, el sentido de la vida, la esperanza. Además de ideas, la novela responde con símbolos y mitos, con los recursos del pensamiento mágico. Por otra parte, muchos personajes literarios son tan reales como la realidad misma. ¿Es irreal Don Quijote? Si real es lo que perdura, entonces es más real ese personaje de Cervantes que muchos objetos de la vida cotidiana...

-¿La literatura explicaría, entonces, la realidad?

-63-

Felizmente el arte y la poesía no han separado nunca lo racional de lo irracional, la sensibilidad de la inteligencia, el sueño de la realidad cotidiana. El sueño, la mitología y el arte tienen una raíz común; provienen de la inconsciencia y manifiestan, revelan un mundo que de otro modo no podría expresarse. Pedir al artista que explique su obra es absurdo. ¿Se imagina Beethoven explicando sus sinfonías o Kafka diciendo claramente que quiso decir en El proceso? La pretensión de explicar todo «racionalmente» es el resultado de la mentalidad occidental y positivista que caracteriza a los tiempos modernos. Una era en que se ha sobrevalorado la ciencia, el razonamiento, la explicación. Este tipo de cultura constituye apenas un breve período en la historia de la humanidad.

El fin del «arco» de los tiempos contemporáneos

-Su pensamiento periodiza, tal vez sin quererlo, nuestra época como el fin de un gran «arco de los tiempos contemporáneos» que comienza a mediados del siglo XIX para terminar en nuestros días.

No hay que confundir las modas literarias con los grandes movimientos del pensamiento. En este formidable y trágico arco hay idas y venidas, hay movimientos laterales o de vaivén, pero lo que es evidente es que estamos asistiendo al fin de una época. Vivimos la crisis de una civilización y de un cierto enfrentamiento entre las eternas fuerzas de la pasión y el orden, entre el pathos y el ethos, entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Solo saldremos de esta angustiosa crisis de la humanidad si rescatamos al hombre que vive y sufre entre el chirrido de los engranajes de esa gigantesca maquinaria que nos está aniquilando. Aunque es bueno recordar, en vísperas del nuevo milenio, que los siglos no terminan para todos al mismo tiempo: al son de un silbato único. En el siglo XIX, cuyo pilar es el Progreso escrito con mayúscula, hay escritores como Dostoievsky y pensadores como Nietzsche y Kierkegaard, que no pertenecen sólo a su tiempo sino que, en medio del optimismo cientificista, percibieron la catástrofe que se nos venía encima y que reconocieron luego escritores contemporáneos como Kafka, Sartre, Camus.

-64-

-Tal vez por esto ha negado la idea de que pudiera existir un «progreso» en el arte.

El arte no progresa por el mismo motivo que no progresan los sueños: ¿Acaso las pesadillas de nuestra época son mejores que las de la época del bíblico José? La matemática de Einstein es superior a la de Arquímedes, pero el Ulises de Joyce no es «superior» a La Odisea de Homero. Hay un



personaje de Proust, una de esas señoras ridículas, que cree que Debussy es superior a Beethoven nada más que porque viene después. No estoy seguro de los músicos, pero sí de la brillante broma de Proust. Un artista logra cada vez lo que podríamos llamar un absoluto, o un fragmento del Absoluto con mayúscula. Así sea una estatua de la época de Ramsés II, una de esas enigmáticas y formidables estatuas de la civilización egipcia, o una estatua de la época del naturalismo griego o una estatua de Donatello. En el arte, pues, no hay progreso: hay cambios, alteraciones, que provienen no sólo de la sensibilidad de cada artista sino también de la metafísica, explícita o tácita, de la época, de su cultura.

Lo que es cierto es que cada época, aunque sea posterior a otra, no tiene porque ser necesariamente más apta para descubrir esos valores absolutos. Hay una relatividad histórica que se traduce en una relatividad estética. Cada época tiene un valor dominante que tiñe todo lo demás según su color. En unas culturas reina por encima de todo un valor religioso, o uno económico o uno teórico. Hay una visión del mundo que corresponde a una sensibilidad. Basta pensar en una cultura religiosa que cree en la eternidad. Para ella es más «verdadera» la estatua de Ramsés II, hierática y geométrica, que una estatua naturalista. La historia demuestra que lo que ha sido considerado como paradigma de belleza en una época no lo es en otra, lo que es paradigma para una cultura negra no lo es en una cultura blanca. Las valoraciones de poetas, pintores y músicos van y vienen, su fama crece o decrece, como en una balanza. Sin pensar en el pasado, yo mismo he visto en Francia como la fama de Camus subía, luego se eclipsaba hasta el punto de ser motivo de mofa, para luego reaparecer y brillar nuevamente. ¿Para siempre? No lo creo y creo que nunca se sabrá.

-65-

-Lo que tampoco permite hablar de la primacía de una cultura sobre otra. ¡Qué lejos estamos hoy de la soberbia positivista y del pensamiento ilustrado en general! A partir de Levy-Bruhl, un sabio honesto que después de cuarenta años de trabajos admitió que no hay progreso del pensamiento lógico sobre el mágico, sino que ambos coexisten en el hombre, todas las culturas merecen el mismo respeto. Se ha terminado por hacer justicia a las culturas que antes se llamaban peyorativamente primitivas.

Educación significa desarrollar

-Sin embargo, no está usted satisfecho con la enseñanza, tal como se la imparte en liceos y universidades.

A lo largo de mis estudios primarios y secundarios me inyectaron un montón de informaciones y conocimientos que he olvidado. De los infinitos puntas y cabos que memoricé sólo me han quedado el cabo de Buena Esperanza y el cabo de Hornos, seguramente porque a cada paso aparecen en los periódicos. Alguien ha dicho que la cultura es lo que queda cuando se ha olvidado la erudición. No sé si me he convertido en un hombre culto, pero en todo caso estoy convencido de la necesidad de enseñar pocos hechos pero claves,

desencadenantes. El ser humano aprende en la medida en que participa en el descubrimiento y la invención. Debe tener libertad para opinar, para equivocarse, para rectificarse, para ensayar métodos y caminos, para explorar. De otra manera, a lo más, haremos eruditos y en el peor de los casos ratas de biblioteca y loros repetidores de libros santificados.

El libro es una magnífica ayuda, cuando no se convierte en un estorbo. Si Galileo se hubiese limitado a repetir los textos aristotélicos, como uno de esos muchachos que ciertos profesores llaman «buenos alumnos», no habría averiguado que el maestro estaba equivocado en una serie de puntos. En el sentido etimológico, educar significa desarrollar, llevar hacia fuera lo que aún está en germen, realizar lo que sólo existe en potencia. Esta labor de partero del maestro muy raramente se lleva a cabo, y tal vez es el centro de todos los males de cualquier sistema educativo. Hay que forzar al discípulo a plantearse interrogantes. Hay -66- que enseñarle «a saber que no sabe», y que en general no sabemos, no sólo para prepararlo para la investigación, sino para pensar por sí mismo, incluso para discrepar.

También hay que equivocarse, ensayar preguntas y métodos, por muy disparatados que parezcan. Una vez en esa disposición espiritual el alumno comprende que la realidad es infinitamente más vasta y misteriosa que lo que nuestra ciencia domina. Lo demás viene por su propio peso. Ahí nacen las preguntas, las verdaderas, las que hacen la dinámica de la cultura, la tradición y la renovación. Como decía Kant no hay que enseñar filosofía, sino enseñar a filosofar. Un sistema al modo de los Diálogos de Platón, suscitando interrogantes, estando conscientes de nuestra esencial ignorancia, dialogante, conversacional.

-Algún ejemplo práctico...

Hace muchos años, mientras recorría la Patagonia en un jeep, el ingeniero forestal Lucas Tortorelli me explicaba el dramático avance de la estepa en cada incendio de bosques y la función defensiva de los cipreses en esos casos: duros y estoicos, aguantando la adversidad, cubriendo a otros árboles como una legión suicida de retaguardia. Entonces pensé lo que podría llegar a ser la enseñanza de la geografía si se la vinculara con la lucha de las especies, a la conquista de los mares y continentes, a una historia del hombre patéticamente unida a las condiciones terrestres. Aventura que el discípulo debe sentirla como tal, en un combate emocionante contra las potencias de la naturaleza y de la historia. No enciclopedismo muerto, ni catálogo, ni ciencia hecha, sino conocimientos que se van haciendo cada vez en cada espíritu, como inventos y partícipe de esa historia milenaria. Por ejemplo, los accidentes geográficos, las montañas, golfos y mares de la geografía americana quedarían grabados de modo indeleble, y de manera existencial, no meramente informativa si se los enseñara a través de las aventuras de grandes exploradores como Magallanes o conquistadores como Cortés. No información, sino formación. «Saber de memoria es no saber», sostenía Montaigne. ¡Cuánta geografía y etnología puede aprender un adolescente que lee La vuelta al mundo en ochenta días de Julio Verne! Hay que promover el asombro ante los profundos y misteriosos problemas que plantea la realidad. A poco que se considere, todo es asombroso. -67- Estamos embotados por la costumbre y ya no nos admira nada. Hay que recuperar esa virtud: la capacidad de

asombro.

-Usted ha llegado, incluso, a preconizar una enseñanza «al revés». Empezando por el presente y remontándose al pasado.

Creo que la mejor manera de interesar a los estudiantes a la literatura sería partir de los escritores contemporáneos con un lenguaje y una problemática más cercana a las angustias y esperanzas de los jóvenes. Sólo entonces podrán apasionarse con lo que Homero o Cervantes escribieron sobre el amor y la muerte, sobre la desdicha y la esperanza, sobre la soledad y el heroísmo. El mismo método podría aplicarse a la historia: remontar las raíces de la actualidad, encontrar el origen de los problemas.

Además no hay que pretender enseñarlo todo. Hay que enseñar pocos episodios y problemas, desencadenantes, estructurales. Y pocos libros, pero leídos con pasión, única manera de vivir algo que no se convierta en un cementerio de palabras. Lo único que vale es lo que se lee por necesidad espiritual. Porque el pseudo enciclopedismo está siempre unido a la enseñanza libresca, que es una de las formas de la muerte. ¿Acaso no hubo cultura antes de la invención de Gutenberg?

Los nuevos peligros del fin del milenio

-El escritor y el intelectual Ernesto Sábato ha denunciado durante años la amenaza de un holocausto nuclear, el armamentismo y el mundo polarizado y dividido ideológicamente. Frente a los cambios acelerados de los últimos años, por no decir los últimos meses: ¿no cree que estos peligros y esta concepción del mundo está dejando rápidamente de tener razón de ser? No estoy tan seguro. Por un lado, porque la proliferación de la energía nuclear es un hecho. Muchos países tienen «bombas atómicas» de bolsillo y no es imposible imaginar una reacción en cadena a partir de un terrorista irresponsable. Pero esto es el aspecto meramente «físico» de la cuestión, por muy espantoso que pudiera ser. Lo que creo verdaderamente serio es la catástrofe espiritual de nuestra época: el triste resultado de la proscripción de las fuerzas de nuestro inconsciente en la sociedad contemporánea. No solo se observa en la emergencia y reivindicaciones -68- de las minorías de todo tipo, sino en la propia historia colectiva.

Vivimos una época de neurosis, angustia, inestabilidad que se traduce en la proliferación de enfermedades sicosomáticas, violencia y drogadicción. Porque opio ha habido siempre en China, coca en los países andinos de América Latina y mexalina en las antiguas culturas de México. El problema actual es su generalización. Este no es un problema policial, sino filosófico. Hasta hace poco, las regiones periféricas del mundo escapaban a este proceso. En Oriente, por ejemplo, las tradiciones cosmogónicas y filosóficas aseguraban una cierta armonía del hombre con el mundo. En África y en Oceanía pasaba otro tanto. Sin embargo, la invasión brutal y desenfrenada de la técnica y los valores occidentales han provocado verdaderos desastres. Los «capitanes» de la revolución industrial han llevado -por dar un sólo ejemplo- «trapos» fabricados en Manchester a pueblos capaces de producir hermosos textiles. Creo que el caso extremo y más espectacular de esta «catástrofe espiritual» lo viviremos bien pronto en el Japón. El «milagro japonés» y el «modelo» que propone va a terminar en una espantosa explosión psicológica y espiritual, con suicidios en cadena y fenómenos de histeria y locura colectivos. Las tradiciones

milenarias no se superan con la producción masiva de transistores. Ya lo verán, aunque no lo pueda ver yo.

-¿No hay notas positivas en este panorama?

Sí, puede ser, pero en general pienso que pertenezco a una raza en extinción. Creo en el diálogo, creo en el arte, creo en la dignidad de la persona, creo en la libertad. ¿Quiénes y cuántos creen todavía en esas paparruchas? El diálogo ha sido reemplazado por el insulto, la libertad por el secuestro y las cárceles políticas, de un signo o del signo inverso. ¿Qué diferencia hay entre una dictadura policial de derecha y una de izquierda? ¿Acaso hay torturas malas y torturas beneficiosas? ¡Qué atrasado soy! Creo en la gris y mediocre democracia, la única que en definitiva permite pensar libremente y preparar una sociedad mejor.

-¿Cuál es, pues, la alternativa que propone en este fin de milenio?

En este mundo cada día más comunicado e interdependiente son positivos los particularismos y los localismos, todo lo que tiende a la descentralización y a la eliminación de lo estandarizado y uniforme.

Gracias a este fenómeno emergente el mundo puede -69- rehumanizarse, recordar que, en definitiva, sólo hay hombres concretos, pertenecientes a pueblos concretos. No olvidemos además una frase de Nietzsche, basada en una idea de Schopenhauer: hay veces en la historia en que el progreso es reaccionario y la reacción es progresista. Y en los países en vías de desarrollo, como los de Asia, África y América Latina, no cometamos la estupidez de repetir los errores que han cometido los países hiper desarrollados que nos han llevado a esta situación. Convirtamos nuestras desventajas en ventajas. Todavía tenemos tiempo.

-[70]- -71-

Un peregrinaje con resultados inesperados

En diciembre de 1989 integré la lista de «peregrinos» que debían ir «por lo menos una vez en su vida», como dictan los dogmas religiosos, a los «Santos Lugares». Me habían iniciado en el rito y en sus contraseñas y, precedido por los anuncios, autorizaciones y preparativos del amigo Javier Fernández, llegué una tarde al número 3155 de la calle Langeri de la localidad de Santos Lugares, en las afueras de Buenos Aires. Lo hice, como debían hacerlo todos, tras un viaje en un tren suburbano que me sumergió en otro tiempo, hecho de ritmos para mí ya desacostumbrados. Si había decidido el peregrinaje desde París, donde vivía a la sazón, no era por un exceso de fe, sino por un motivo estrictamente profesional. Tenía un encargo preciso: hacer una entrevista a Ernesto Sábato para la revista internacional El Correo de la UNESCO.

Todo se cumplió como lo había previsto el ritual y Sábato me dijo lo que yo ya había escuchado o leído antes. Lo anoté con cuidado, aunque en forma casi mecánica. Los temas eran conocidos para los iniciados en su obra. Por lo pronto, lo relativo a ciencia y conciencia; al papel deshumanizador del progreso científico y la cosificación y robotización del ser humano por la técnica. Escuchaba a Sábato y me parecía releer un viejo libro suyo,

Hombres y engranajes. De cómo habiendo sido científico se convirtió al humanismo literario, una alternativa tajante que parecía no tener matices: «El reino de la Ciencia y del Progreso ha sido incuestionable durante buena parte del siglo XIX y del XX y ha relegado al individuo al papel de engranaje de una gran maquinaria. Los propios sistemas puros del capitalismo y del socialismo -72- han favorecido esta visión que puede parecer esquemática por que lo es, tristemente, en la realidad: individuos ahogados en la masa, los misterios del alma reducidos a una radiación físicamente mensurable».

Sábato me habló luego del existencialismo y de cómo Kierkegaard fue el primero en preguntarse si la ciencia debe prevalecer sobre la vida y en contestar abiertamente que la vida debe primar. Y luego recordó a Jaspers y a Heidegger, para quién el hombre ya no es más el observador imparcial de la ciencia, sino un yo encarnado en un cuerpo, ese «ser para la muerte» de que hablaba y que está en la base de la literatura trágica y metafísica, la más alta que puede existir. No omitió referencias a Schopenhauer y a Nietzsche.

De la filosofía existencialista pasó a la literatura. Aunque ya conocía su elogio de las formas novelescas para expresar lo que no puede el ensayo o la filosofía, es decir, los oscuros dilemas de la existencia, Dios, el destino, el sentido de la vida y la esperanza, debo reconocer que su entusiasmo me contagió. Sentí ganas de volver a leer Las memorias del subsuelo de Dostoievsky, esa feroz diatriba «escrita con un resentimiento casi demencial» contra los tiempos modernos y sus valores de progreso. Luego llegó el esperado elogio de los símbolos y mitos que hacen más llevadera la existencia humana y los recursos del pensamiento mágico. Lo escuché decir, una vez más, que «felizmente el arte y la poesía no han separado nunca lo racional de lo irracional, la sensibilidad de la inteligencia, el sueño de la realidad cotidiana. El sueño, la mitología y el arte tienen una raíz común; provienen de la inconsciencia y manifiestan, revelan un mundo que de otro modo no podría expresarse». Cuando le pregunté si «¿la literatura explicaría, entonces, la realidad?», Sábato fue -una vez más- previsible y tajante: «Pedir al artista que explique su obra es absurdo. ¿Se imagina Beethoven explicando sus sinfonías o Kafka aclarando lo que quiso decir en El proceso? La pretensión de explicar todo racionalmente es el resultado de la mentalidad occidental y positivista que caracteriza los tiempos modernos. Una era en que se ha sobrevalorado la ciencia, el razonamiento, la explicación. Este tipo de cultura constituye apenas un breve período en la historia de la humanidad».

-73-

El resto de la entrevista se cumpliría como ya estaba previsto de antemano. Vivimos la crisis de una civilización y de un cierto enfrentamiento entre las eternas fuerzas de la pasión y el orden, entre el pathos y el ethos, entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Sólo saldremos de esta angustiada crisis de la humanidad si rescatamos al hombre que vive y sufre entre el chirrido de los engranajes de esa gigantesca maquinaria que nos está aniquilando. Aunque es bueno recordar, en vísperas del nuevo milenio, que los siglos no terminan para todos al mismo tiempo: al son de un silbato único. El arte no progresa por el mismo motivo que no progresan

los sueños: ¿Acaso las pesadillas de nuestra época son mejores que las de la época del bíblico José? La matemática de Einstein es superior a la de Arquímedes, pero el Ulises de Joyce no es «superior» a La Odisea de Homero.

La entrevista debería concluir con el vaticinio del próximo Apocalipsis: un holocausto de la raza humana inmolada por catástrofes nucleares, ecológicas y espirituales. Abrumado no pude por menos de preguntarle si «no veía alguna nota positiva en ese panorama».

Sábato me miró por primera vez directamente a los ojos a través de sus gruesas gafas de miope. «Sí, puede ser, pero en general pienso que pertenezco a una raza en extinción. Creo en el diálogo, creo en el arte, creo en la dignidad de la persona, creo en la libertad. ¿Quiénes y cuántos creen todavía en esas paparruchas? El diálogo ha sido reemplazado por el insulto, la libertad por el secuestro y las cárceles políticas, de un signo o del signo inverso. ¿Qué diferencia hay entre una dictadura policíaca de derecha y una de izquierda? ¿Acaso hay torturas malas y torturas beneficiosas?. ¡Qué atrasado soy! Creo en la gris y mediocre democracia, la única que en definitiva permite pensar libremente y preparar una sociedad mejor».

Al despedirme, me dijo:

-No se olvide que he sido definido como «un Gran Niño Solo esperando un Tren que Nunca Llega», aunque en realidad soy un hombre que escribe para no morirme de soledad en un país desdichado.

En el viaje de retorno a Buenos Aires, no sé por qué anoté en mi libreta que «los locos, como los genios, se levantan a menudo catastróficamente sobre las limitaciones de su patria o de su tiempo, -74- entrando en ese tierra de nadie, disparatada y mágica, delirante y tumultuosa, que los buenos ciudadanos contemplan con sentimientos cambiantes; desde el miedo hasta el odio, desde el menosprecio hasta una pavorosa admiración».

¿Se puede releer a Sábato?

La entrevista con Ernesto Sábato salió publicada en abril de 1990 en las 32 lenguas en que se editaba la revista El Correo de la UNESCO. Cual no sería mi sorpresa al ir recibiendo, en meses sucesivos y desde los más diversos horizontes del planeta, cartas queriendo saber algo más sobre ese escritor argentino que decía cosas tan originales y diferentes a lo que se difundía generalmente desde y sobre América Latina.

Lo que para mí y otros lectores de Sábato, me había parecido obvio y reiterado, tópicos favoritos que gustaba repetir en entrevistas y conferencias, no lo era para el resto de una humanidad que lo descubría por primera vez. Sábato abordaba los problemas del ser humano, más allá del «realismo mágico» al que los tenían acostumbrados los escritores del boom, salía de los tópicos con que se percibía nuestra realidad latinoamericana. Sábato les interesaba y conmovía.

Un día recibí una llamada telefónica de un colega alemán. Estaba preocupado y algo agresivo. Me dijo que su hijo, estudiante avanzado de física, había leído mi entrevista y que, a raíz de ella, se había comprado

todas las traducciones existentes de Sábato en alemán. Las había devorado en una semana de vigilia insomne y había tomado dos decisiones radicales: abandonar sus estudios de física y estudiar español para poder leer todas sus obras en lengua original. Me responsabilizaba en cierto modo de esa transformación y me pidió hablar con su hijo para disuadirlo de tales despropósitos.

Lo hice, sobre todo por curiosidad. Descubrí a un joven alucinado que había tenido una «revelación» y fui incapaz de argumentarle que era mejor la física que la literatura. Al final, ante tanta devoción, le di la dirección de Sábato y le dije que podía escribirle de mi parte. Lo hizo y un par de años después, como avanzado estudiante de letras hispanoamericanas, viajó a Buenos Aires y -75- de ahí se sumó a la interminable lista de los peregrinos que van a los «Santos Lugares». Desde entonces me pregunto si no debería releer a Sábato con una nueva mirada, despojada e inédita, como si fuera un joven estudiante de física alemán que aprende el español para aproximarse a un remoto escritor del hemisferio austral. La verdad es que hasta ahora no lo he hecho, pero creo que valdría la pena.

-[76]- -77-

«La felicidad y la historia rara vez coinciden»  
Entrevista con Carlos Fuentes (México)

-En un artículo premonitorio del año 1982 usted se preguntaba si los europeos y los latinoamericanos no podían unir sus esfuerzos para evitar la doble hegemonía y la bipolaridad del mundo de entonces. Se trataba de imaginar un mundo «multipolar», en que nadie fuera satélite de nadie y en el que cada cual pudiera aportar la semblanza de su genio civilizador policultural y diversificado. La historia reciente parece haberle dado razón.

Desde los años 50, los integrantes de mi generación, en ese momento estudiantes universitarios, sentimos muy claramente que estábamos capturados de una manera inútil, estéril, entre dos bloques, dos grandes potencias, dos ideologías mutuamente excluyentes, exigentes de lealtades absolutas y, sobre todo, dos posiciones que sacrificaban la diversidad y multiplicidad y aportes culturales de todos los países, de todas las culturas que quedaban fuera de la opción tajante capitalismo o comunismo, Estados Unidos o Unión Soviética.

La guerra fría no fue una broma para América Latina. En nombre de las ideologías en pugna, de cada una de las posturas de las grandes potencias se sacrificaron muchas posibilidades culturales y políticas en nuestros países. La guerra fría empezó en América Latina en forma visible con la intervención en Guatemala en 1954. Es necesario recordar que Guatemala

había tenido dos gobiernos sucesivos elegidos democráticamente, el de Arévalo y el -78- de Arbenz. Esa experiencia fue interrumpida brutalmente. Resultado: treinta y tantos años de genocidio, represión y falta de democracia. Este es el tipo de drama que vivimos y que se repitió en el caso de Cuba, en el caso de Chile, de Nicaragua, en las presiones sobre los demás países, en el respaldo a las dictaduras del Cono Sur. Todo lo que ocurrió en nombre del anti-comunismo y de posiciones radicales en la guerra fría significó un enorme sacrificio político, pero sobre todo significó un sacrificio cultural. La simplificación del debate cultural fue negativo para las culturas de América Latina, como también lo fue para las de Asia y África. Se negó a los países del Tercer Mundo la posibilidad de manifestarse y contribuir a un mundo más rico que el de la simple opción entre Moscú y Washington.

De manera que el arribo de la multipolaridad -que en México muchos integrantes de mi generación estábamos solicitando desde 1950- fue un motivo de fiesta, pero de una fiesta calificada. Hemos asistido al derrumbe de teorías políticas y esquemas económicos que poco o nada tenían que ver con nuestros problemas reales, aunque seamos conscientes de que ese pasaje desde la bipolaridad maniquea no es una empresa fácil. Pese a la enorme euforia que se vivió en el momento de la caída del muro de Berlín y de la caída de las dictaduras comunistas escleróticas de Europa oriental, nos dimos cuenta rápidamente de las dificultades, los peligros que acechaban el paso difícil de la bipolaridad a la multipolaridad. ¡Para qué enumerarlos!

-¿Podría, por lo menos dar algún ejemplo?

El más brutal y directo se vivió en el momento de la guerra del golfo. Esa guerra fue una prueba de que las tendencias hacia el ejercicio del poder a escala mundial todavía existían. Yo creo que esa guerra fue un intento sumamente duro de afirmar -ante la implosión de la Unión Soviética y de la desaparición del que se había considerado enemigo tradicional de los Estados Unidos- de la necesidad de crear otro enemigo, en este caso Sadam Hussein, muchos más raquítrico por cierto, es decir, sustituir el «bipolarismo» por el «monopolarismo». Esto fue un real peligro, fue una política, una intención, pero yo creo que ha sido vencida por el hecho de que tanto política, como económica y culturalmente el mundo se -79- ha diversificado de hecho y se enfrenta a problemas muchos más serios que no pueden ser resueltos por el simple despliegue de la fuerza militar. Por otra parte, en los Estados Unidos hay indicios de que se está haciendo «otra» política exterior.

Además descubrimos que, curiosamente, por primera vez en nuestra historia, los latinoamericanos en particular tenemos un área de conflicto compartido con Estados Unidos y es la similitud de conflictos sociales como la desolación, el choque y el derrumbe de nuestros sistemas urbanos. Los problemas urbanos de Detroit, Nueva York o Atlanta, se parecen muchísimo a los de Caracas, Lima o México. Se ha olvidado que este problema ya lo anunció José Enrique Rodó en Ariel en 1900.

Los nacionalismos étnicos y religiosos



-Más que a la aparición de un mundo multipolar, ¿no asistimos al surgimiento de nacionalismos étnicos y religiosos o de particularismos minoritarios?

Yo creo que el mundo multipolar que se está rehaciendo nace de un parto difícil. Nunca creí que fuera fácil, porque imponer la diversidad cultural como un valor portador de nuevas realidades políticas será siempre arduo. Pese a ello -y aunque la tarea no se facilite explícitamente- hay signos de que vamos hacia ello en la contradicción abierta entre el movimiento hacia la integración económica mundial y el desmentido diario de los reclamos de tipo étnico, nacionalista y localista.

La verdad es que todos miramos las páginas abiertas del siglo XXI y nos preguntamos, a veces con cierto azoro, con cierta inquietud, si hubo alguna vez un siglo XX. Nos interrogamos si lo que hemos vivido en estos años no es más que una prolongación poco natural del siglo XIX, con sus conflictos ideológicos, sus nacionalismos exacerbados y sus ilusiones de progreso.

El siglo XX abrazó por igual la promesa de una humanidad perfectible por el progreso y la promesa de una libertad que para serlo incluiría la libertad para el mal. Siglo de las luces científicas pero también de las sombras políticas. Universalidad de la tecnología, pero también de la violencia. Crisis de las ideologías...

-80-

-Desde una perspectiva latinoamericana es posible preguntarse si además de una crisis de las ideologías no estamos frente a una crisis de una cierta concepción del estado, cuya omnipresencia en muchos países no siempre ha reflejado las verdaderas realidades socio-culturales.

En efecto, asistimos a la crisis de la idea de nación-estado que ha venido rigiendo el mundo desde 1917, aunque en América Latina tenemos una gran ventaja y es que, en términos generales, la nación y la cultura coinciden, cosa que no es cierto en la Unión Soviética, como tampoco lo es en buena parte en Canadá o Irlanda o incluso en Francia y en España, donde no siempre hay una total coincidencia entre la idea de nación y la cultura que expresa.

En los países de América, pese a todo, hemos logrado crear una «policultura» en cada uno de nuestros estados, sociedades multiraciales, con sus problemas, es cierto, pero donde no se cuestiona la coexistencia de culturas diferentes en el seno de una misma nación. En nuestra América hemos fundado naciones sobre la base de un mestizaje de «incorporaciones», más que de exclusiones. Por otra parte, siempre que hemos querido excluir hemos fracasado, y siempre que «incluimos» nos enriquecemos, porque la línea de nuestra experiencia cultural desde el siglo XVI ha sido el mestizaje, la integración de culturas, el encontrar espacio para diversas culturas.

Esta capacidad de integración es algo que nos viene de la propia Iberia, donde coexistieron la cultura cristiana, mora y judía, vocación «pluricultural» que es parte de la historia de la península sometida a invasiones y conquistas. Es interesante observar que este centro de «inclusiones» cuando se pretendió clausurar con la expulsión de judíos y la conquista del reino de Granada, a principios de 1492, se reabrió ese

mismo año con el descubrimiento de América. El contacto con las culturas indígenas inaugura a partir del 12 de octubre de 1492, nuevos e inesperados mestizajes.

No exculpo ninguno de los crímenes que se cometieron, incluso los que seguimos cometiendo hoy contra poblaciones indígenas, pero creo que, pese a todo, lo que ha triunfado es la tendencia central del mestizaje y de la integración cultural dentro de la nación. Nación y cultura coinciden, se refuerzan mutuamente.

-81-

En América Latina, mal que bien, somos capaces de vivir y concebir un mundo en que los valores, en vez de extinguirse en la contienda de los opuestos, coexisten en el vigor comunicativo de las culturas. Pues no hay valores separados del contexto cultural que los nutrió. Y el respeto, el conocimiento y la aceptación de los valores significa el respeto, el conocimiento y la aceptación de lo «distinto», incluso lo que pretende negarnos. Lo «otro», lo que me niega, me constituye y me enriquece en la medida en que me muestro receptivo a todo lo que no soy yo. La resolución del uno en el otro, mi transformación mediante el contacto con lo ajeno y diferente es parte del apasionante desafío del mundo mestizo y multipolar hacia el que vamos irremediamente.

Asumir por fin nuestro propio destino

-Pese a ello, ¿formar parte del mundo bipolar no ha sido para algunos latinoamericanos una forma de sentirse seguros, asistidos, «tutelados» por las grandes potencias, una forma de estar presentes en el contexto mundial? Hoy en día se tiene la sensación de que la región ya no cuenta en el equilibrio de poderes del planeta, que los grandes bloques «prescindan» de los países del que llamáramos hasta hace poco Tercer Mundo. Hay una cierta sensación de desamparo: los latinoamericanos están librados a sí mismos. Por esta misma razón, otros creen que el momento es positivo: por fin -se dicen alborozados- América Latina puede asumir la responsabilidad de resolver sus problemas por sí misma, sin esperar ayudas del exterior y dejando de echarle la culpa a los demás de todos sus males.

De acuerdo, pero esta reflexión no es sólo válida para el Tercer Mundo, sino también para países como la Unión Soviética e incluso Estados Unidos, países que ya es hora que se preocupen de sus problemas internos y dejen de organizar estrategias globales para los demás.

En América Latina tenemos que poner «nuestras casas en orden», tenemos que aprender a «rascarnos con nuestras propias uñas», a resolver problemas que nos corresponde sólo a nosotros resolver. No vamos a ganar nada con estar siempre presentándonos como víctimas. Debemos dejar de flagelarnos como las eternas -82- víctimas de la historia. Yo no me siento víctima de nada, francamente. Yo creo que nos podemos afirmar en la política y en la economía, como nos hemos afirmado en la cultura, con personalidad y con independencia.

No menosprecio para nada todos los problemas de interrelación, de comercio exterior, de deuda que tenemos, pero creo que hay una serie de problemas básicos, radicales que podemos resolver internamente, problemas que tienen que ver con la agricultura, con la alimentación y la educación. Un país que no logra alimentarse y educarse a sí mismo no será capaz de dar el gran salto hacia adelante que se espera en el siglo XXI. Lo más importante es educar suficientemente a nuestra población y, sobre todo, darle de comer. Hay países como el mío, México, donde importamos mil millones de dólares por año para alimentar al pueblo. ¡Esto es un escándalo!

Hemos vivido un enorme engaño y ha sido creer que las industrias tipo siglo XIX, las industrias con grandes chimeneas, las industrias finalmente anticuadas, significaban la prosperidad industrial. Creímos que el progreso es justamente ir hacia adelante en esa dirección. Hoy vemos que no. Todo eso ha sido rebasado totalmente por la economía de servicios, automatizada, de alta tecnología y nos hemos quedado atrás, tratando de levantar grandes fábricas productoras de humo y de hollín.

Tenemos que empezar a atender los problemas locales, los problemas que significan crear la primera escuela, el primer hospital, la primera carretera. Hacerlo modesta, pacientemente, paso a paso.

Es evidente que no podemos seguir llamándonos a engaño, seguir creyendo que las soluciones van a seguir viniendo de afuera. Si lo hacemos, volveremos a fracasar como nos sucedió a fines del siglo XIX con la solución liberal, esa «pausa liberal» basada solamente en el comercio exterior. El resultado fue que hicimos ricos a una minoría y esa riqueza nunca descendió a las mayorías. En algunos países la intervención de políticos lúcidos permitió la democratización y la creación de una economía más distributiva y más sana. Fue el caso de José Batlle Ordóñez en Uruguay o Lázaro Cárdenas en México. Pero la gran mayoría vivió en sociedades polarizadas. De manera que no volvamos a caer en los errores -83- del pasado. Tratemos ahora de resolver los problemas internos desde abajo. De otro modo estaremos en el mismo círculo vicioso en que vivimos en el pasado.

## La cultura como soporte de la memoria

-¿Cree usted realmente que se ha iniciado un proceso para rededir las antinomias y polarizaciones internas que caracterizan a América Latina?

Lo que está pasando es que se están operando grandes cambios radicales en la estructura de las sociedades. Heredamos estructuras organizadas desde el centro y desde arriba de los imperios indios y luego del imperio español, continuado por los regímenes republicanos, pero ahora asistimos a un movimiento que rebasa las instituciones verticales del pasado, o sea, estado, iglesia y ejército, y empieza a manifestarse desde abajo y desde los «márgenes» de la sociedad, rebasando las instituciones verticales del pasado, o sea, Estado, Iglesia y Ejército. Es decir que la sociedad civil se está convirtiendo en la protagonista de nuestra historia, la sociedad

civil entera. Y esta sociedad es la portadora de la cultura, es la que hace y transmite la cultura. Y la cultura es lo más serio que tenemos, lo más continuo, lo más fuerte, es lo que ha resistido los embates de la crisis, es lo que no se ha derrumbado en medio de la crisis actual. En este sentido, la cultura como respuesta a los desafíos de la vida, lo que es en definitiva la cultura, apoyo en la memoria, apoyo en la producción del pasado, eso sí que está vivo en América Latina, desde México hasta la Argentina. Se trata de la cultura como manera de vivir, de pensar, de soñar, de luchar, de amar, de cantar, de vestirse, de amueblar y decorar, de recordar. Todo eso está sumamente vivo, lo que creo es un hecho sumamente positivo en el mundo multipolar en el que ingresamos. -Usted saluda ahora el mundo multipolar, ¿ha dejado de temer la «balcanización» de América Latina?

Las naciones del continente son coherentes en sí mismas y hay una continuidad cultural entre ellas. Dentro de cada nación, aún dentro de naciones tan diversas étnicamente como puede ser México, hay una coincidencia entre cultura y nación, porque la -84- cultura incluye al mundo indígena o incluye al mundo negro, como es el caso de Cuba o Brasil. Gracias a esta policultura interna de México, Ecuador o Venezuela, no existe la amenaza de implosión de particularismos que se vive en la Unión Soviética, Checoslovaquia o Yugoslavia. No creo que sea comparable nuestra situación de «balcanización», con la de los Balcanes... Ese no es el problema de América Latina.

Nuestra «balcanización» es otra. Surge cuando rebasamos el concepto de nación y tratamos de concebir una unidad a nivel regional. Ahí es donde hemos fracasado.

No tenemos ni la imaginación ni la voluntad política suficiente para convertir la unidad y la continuidad cultural en una unidad política efectiva. La falta de una correspondencia entre la unidad cultural y la desunión política y económica de Iberoamérica es preocupante porque indica una incapacidad, un vacío. No hemos logrado unir unas y otras, porque con demasiada frecuencia hemos buscado o impuesto modelos de desarrollo escasamente relacionados con la realidad cultural.

Lo que nos falta es dar el salto de la continuidad cultural a escala continental, a una forma de unidad política y de cooperación económica. Eso es lo que nos hace falta, transformar esa riqueza de la continuidad cultural en una riqueza comparable de la unidad política y económica. Hay que recordar la frase de José Martí cuando decía que el país que comercia con un sólo país se esclaviza; hay que comerciar con todos, hay que abrirse con todos. Hacia Estados Unidos, hacia la Comunidad Europea, hacia el Pacífico, y hacia nosotros mismos, hacia las áreas de comercio e integración que podamos crear, como ya es el caso de Mercosur entre la Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, de la revitalización del Pacto Andino, de los esfuerzos centroamericanos por unirse y del mercado común entre Canadá, Estados Unidos y México. En realidad, hay grandes posibilidades para actuar regionalmente entre nosotros y en relación al mundo, de abrirnos a los demás.

-En su obra narrativa hay una fuerte presencia de los mitos del pasado de la historia de México, mitos configuradores de la identidad que, al mismo tiempo, parecen negar la evolución, ser una carga que impide los cambios

impostergables que esa misma sociedad reclama.

-85-

Los mitos no son un obstáculo para el desarrollo, porque el mito cuando se transforma en materia literaria sirve para algo fundamental que es imaginar el pasado. La función del novelista es imaginar el pasado, mientras la del historiador es tratar de transcribirlo en forma objetiva. El novelista lo asume, tiene que imaginárselo profundamente. El escritor tiene que hacerlo vivo y sólo si hay un pasado vivo puede haber un futuro vivo.

Los mitos auténticos están vivos, evolucionan y se contraponen, chocan entre ellos, no están inertes, se influyen, son dinámicos. Los mitos contrapuestos reflejan realidades contrapuestas.

He usado los mitos indígenas para enfrentarlos a la realidad moderna de México. El pasado está vivo y nos rodea. No por casualidad entre el palacio presidencial y la catedral de México -dos símbolos- se han descubierto los restos del templo mayor de los aztecas. Allí está presente toda una vida y una cultura, con sus ofrendas y hasta con las manchas de sangre de sus sacrificios.

El pasado está vivo en México. El presente está rodeado por la presencia viva del pasado, en toda la cultura, incluso en la arqueología. Para entender al México actual hay que conocer ese pasado, aunque creo que ello es también válido en otras partes. Un país como la Argentina, sin culturas indígenas relevantes, tiene, sin embargo, la capacidad de crear mitos a partir de la ausencia de mitos. En este tema hay que funcionar de una manera dialéctica y abierta, no dogmática.

Lo que es evidente es la importancia de llenar el vacío del pasado. Se trata de llenar los hiatos, los vacíos fantásticos de la historia que no ha sido narrada, que no ha sido asimilada, que no ha sido todavía dicha. En América Latina los vacíos de la historia se han llenado muchas veces con los sueños de la utopía. Aquí hay un llamado a la imaginación a fin de poseer el pasado mediante la creación para mejor disponer del presente y del futuro. Como dice Federico Mayor, hay que «imaginar el pasado para tener un buen futuro». Esta es la dirección en la cual hay que perseverar si aspiramos a un futuro diferente.

-El presente no parece, sin embargo, muy auspicioso cuando observamos como, pese a los medios de información a nivel planetario estamos perdiendo en regiones como América Latina nuestro -86- horizonte cultural. Más que nunca, es evidente que la información no es conocimiento.

En efecto, aunque éste no es un problema de América Latina, sino mundial. En Inglaterra no se sabe lo que se escribe en Italia, en Alemania no se sabe lo que se escribe en España y en España no se sabe lo que se escribe en Argentina y podemos seguir dando ejemplos de una incomunicación total que parte de la base de que la gente cree que está perfectamente informada, porque el alud de información es tal que la gente se dice yo estoy informado y no cree necesario saber nada más, pero están informados sobre hechos, muchas veces sin interés, sin el conocimiento que eso supone, quedándose en lo superfluo.

## Apostar por la cultura de los próximos 500 años

-En este contexto, ¿qué puede esperarse de las nuevas generaciones?

No despreciemos a las generaciones jóvenes. Los lectores jóvenes de México son muy apasionados, muy ávidos y eso a pesar de que el libro es caro y la gente no siempre tiene medios para adquirirlos, especialmente los jóvenes. El interés se compensa y se canaliza gracias a que hay bibliotecas, los libros se prestan, se multiplican las publicaciones culturales, los suplementos literarios.

-¿Y a todo esto, la nueva creación literaria?

Esto corresponde incluso a la literatura que se está haciendo. En mi generación empezamos el asalto contra la literatura de género. Antes se decía «hay que escribir por género: novela de la ciudad o novela del campo y dentro de esta de la revolución, novela del indio, novela agraria y dentro de la ciudad, novela proletaria». Eso se ha acabado en el continente. Ahora hay una afirmación personal de la manera de escribir, de la manera de ver el mundo, de ganarse un estilo personal, de crear y proponer lo individual.

-El futuro inmediato es el «después» del 1992, este año 501 de nuestra historia común de que ha hablado el político y ensayista uruguayo Julio María Sanguinetti.

1992 nos ayudó a reflexionar sin caer en ninguno de los extremos de la hipercelebración o la hipercrítica, al que un debate -87- simplificado nos había invitado. Ahora no podemos ver el pasado como un prolongado crimen o como una utopía realizada. No podemos ser nuestros propios verdugos contemporáneos, ni nuestros propios fiscales. Aunque no se pueden negar los crímenes que se cometieron, sobre todo en las Antillas en el momento del descubrimiento y la conquista, en México y en Perú luego, hay que tomar clara conciencia que de ese conflicto, de ese encuentro brutal, nacimos todos nosotros, todo lo que somos y todo lo que hemos hecho en 501 años. Hubo choque de culturas, pero de la catástrofe de la conquista nacimos todos nosotros, los indo-americanos. Somos lo que somos porque todos juntos hicimos la cultura que nos une: india, europea, africana y, sobre todo, mestiza.

Somos producto del mestizaje, somos producto de la lengua española que hablamos mayoritariamente. Hemos sido creados dentro de una cultura del catolicismo, pero de un catolicismo sincrético, lleno de aportaciones indias y africanas, incomprensible sin sus máscaras indígenas primero y negras después. Somos el rostro de un occidente rayado, como dijo el poeta mexicano Ramón López Velarde, de moro y azteca y añadiría yo de judío y africano, de romano y de griego.

La cultura indígena de las Américas no pereció, aunque tampoco prevaleció, sino que sobrevivió y se convirtió en parte inseparable de lo que José Lezama Lima ha llamado la «contraconquista», la respuesta india primero y africana después a lo puramente europeo en América. Una pureza que duró menos que la primera noche de amor entre un español y una india... Es ese contacto inmediato entre hombres y mujeres lo que distingue la conquista

ibérica de otras colonizaciones de las cuales no ha surgido ningún mestizaje.

Por eso, no hay que quedarse en el desastre inicial del descubrimiento y la conquista, como pretenden algunos historiadores con consumada hipocresía, ya que nos preguntamos de inmediato sobre nuestra identidad -¿quienes somos?- y tratamos de dar respuestas. Por eso, tampoco, podemos negar la cultura que hemos hecho durante 501 años porque de otro modo no podríamos hacer más cultura en los próximos 500 años.

-¿Cómo integrar la cultura latinoamericana en el mundo problemático de hoy?

-88-

En los próximos años se van a plantear grandes problemas, algunos de ellos a nivel planetario, como los ecológicos, pero en general derivados del encuentro entre culturas que no han estado nunca en contacto y del desplazamiento masivo de trabajadores, de etnias, del sur hacia el norte, del oriente al occidente. Va a haber problemas culturales tremendos del «uno» con el «otro», más que entre naciones.

Nuestros dilemas son los del mundo entero. ¿Seremos capaces al fin de aunar política, moral y ciencia?; ¿Podremos hacerlo sin ilusiones beatas pero también sin compulsiones criminales?; ¿Podremos, en vez de la repetición infernal de los ciclos de la ilusión y la desilusión, progreso y violencia, restaurar una reflexión humana más comprensiva, algo que me atrevería a llamar la reflexión trágica?

No nos engañemos.

La felicidad y la historia rara vez coinciden, pero no por ello tampoco nos anulamos. La vida y los valores que las sostienen, arte y amor, comunidad y cultura, deben ser defendidos y acrecentados, aún a sabiendas de que podemos fracasar en el intento.

-89-

«Hay que aprender a vivir en la intemperie»

Entrevista con José Donoso (Chile)

Con su aire de abuelo distraído, ligeramente ausente, José Donoso disimula bien un cierto desdén elitista y el cansancio de haber enfrentado similares entrevistas periodísticas a lo largo de su larga carrera de escritor. Sin embargo, sus ojos maliciosos y su mirada escrutadora no tardan en iluminarse cuando, en el curso del diálogo que empieza con una desagradable sensación de rutina y laconismo, el autor de *El obscuro pájaro de la noche* se reconoce en los únicos temas que parecen seguirle importando: la creación literaria; más concretamente, la narrativa a la que, en definitiva, ha dedicado la mayor parte de su vida.

-La narrativa latinoamericana ha dejado de ocupar el lugar central en el

interés de lectores y críticos. Estamos ahora lejos del «boom» de los años sesenta y, sin embargo, sus principales protagonistas -Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y usted mismo- siguen publicando obras casi todos los años, mientras nuevas generaciones de escritores irrumpen en todos los países latinoamericanos, sin excepción. -Hay que distinguir entre el fenómeno de «marketing comercial» que rodeó la eclosión de los años sesenta que yo mismo he denunciado en mi libro Historia personal del «boom» (1972), y las grandes ambiciones «totalizantes» de los narradores del período. Lo que ahora resulta evidente, es que a mediados de los años 80 -90- la narrativa latinoamericana abandonó el sueño de ser pilar esencial de los grandes proyectos colectivos que caracterizaron la vida cultural y política de los años sesenta y setenta, especialmente a través de las «ideologías cosmogónicas» y las explicaciones radicales, válidas para todos, resultado de certidumbres voluntaristas que no se cuestionaban. En América Latina vivimos en el momento del «boom» un sueño «bolivariano» de unidad literaria. Las novelas, por otra parte, acumulaban un verdadero saber enciclopédico. Cada obra debía ser la expresión de una «gran máquina literaria». Por el contrario, en los ochenta y con más razón en los noventa, la narrativa ha dejado de brindar esas «visiones totales» y absolutas, esas grandes summas novelescas que muchos autores de mi generación y yo mismo hemos escrito. Esas novelas no sólo pretendían interpretar el mundo, sino cambiarlo...

La historia ha perdido seguridad

-Pero usted no ha sido nunca autor de certidumbres, sino más bien de dudas, ambigüedades y contradicciones...

Contradicciones y dudas que, sin embargo, se inscribían en proyectos ambiciosos donde se quería decir «todo» en una novela que debía ser, al mismo tiempo, representativa de un momento histórico que creíamos privilegiado y único. Ahora la historia se subsume en lo subjetivo, se lee a través de lo individual, ha perdido «seguridad» y ha ganado en relatividad. Las novelas cuentan destinos personales que pueden ser o no representativos, pero nadie pretende dar lecciones a los demás a partir de sus páginas. Los personajes están desvalidos, muchas veces son solitarios sin asidero. Yo diría que a falta de los hogares de antaño, esa protección que daban las ideologías, ahora, felizmente, vivimos a la intemperie, sin abrigos protectores, sin verdades manifiestas que nos protejan de los temporales de la vida.

-Los personajes, sí; pero, ¿qué sucede con el escritor? ¿Cuales son ahora sus referentes? Hay siempre necesidad de creer en algo...

La literatura y la estética han tomado el lugar de las ideologías. No es la primera vez que esto sucede en la historia de la humanidad. Piense, por ejemplo, en John Milton en la Inglaterra, debatiéndose entre el renacimiento y el puritanismo. El autor de -91- El paraíso perdido apoyó su obra en los referentes culturales de la época: los poetas greco-latinos redescubiertos, la patrística, la Biblia. Milton escribía



para lectores familiarizados con la lectura de las Sagradas escrituras y no para un público creyente en verdades políticas. En los momentos de crisis el acervo del pasado es la gran tela de araña que sostiene al escritor sobre el vacío existencial. Es la cultura la que ayuda a vivir. El verdadero andamiaje existencial lo dan las obras ya escritas en que nos apoyamos todos para escribir nuevos textos, especialmente cuando otras certidumbres se tambalean.

-Pero también en los momentos de crisis el individuo tiene tendencia a replegarse sobre sí mismo, a protegerse creándose refugios. Todo indica que estamos viviendo en ese espíritu «cocooning» del que hablan los norteamericanos: entre el egoísmo y el confort, entre el aislamiento y la falta de solidaridad.

-No sé si es peor el «cocooning» individual que el colectivo, ése que otorgaba la comodidad de las ideologías que tenían respuestas para todo. En todo caso, es muy saludable que se hayan transgredido una serie de fronteras y definiciones que parecían inmutables. Veamos, por ejemplo, lo que pasaba con los pequeños universos cerrados de los seguidores de las diferentes «sectas» que han definido buena parte del pensamiento contemporáneo: de Freud a Lacan, de Marx a Althusser; lo que ha sucedido con las jergas de los críticos literarios en que sólo se reconocían los iniciados en una nomenclatura determinada. En este momento, todos los esquemas han caído en desuso y ninguno, al parecer, lo sustituye. Hay un aspecto muy positivo en todo esto y es que estamos nuevamente rodeados de interrogantes sin respuesta.

-Además. ¿porqué tendría que tener el escritor respuestas para todo?

Esta es, tal vez, una de las características de la vida intelectual latinoamericana. El escritor está acosado por la realidad que lo rodea y debe hacer declaraciones y definirse en permanencia. Lo que es más grave es que muchos creen que esto es un «deber», que están comprometidos a dar su opinión sobre todo lo que su cede en su país y en el resto del mundo. El intelectual es un «sabelotodo» con derecho a predicar sobre temas que van de la economía a la política cotidiana. Por el contrario, el escritor europeo está en general confinado a su trabajo. «Zapatero a tus zapatos», -92- parece decirse muy razonablemente, tantos errores han cometido los que se han creído «proféticos» en temas de los que poco sabían.

-¿Puede hablarse de una crisis de la idea del escritor comprometido con el «aquí» y el «ahora», tan en boga hará unos años en América Latina?

-Todo escritor está en efecto obligado a vivir su «contingencia» histórica. Es inevitable, pero no es una característica exclusivamente latinoamericana, ya que encontramos la pregunta subyacente de «¿quiénes somos?» en todas las literaturas. Lo importante es no olvidar que todo escritor debe ser en parte un marginal. Si no lo es naturalmente, tiene que tener la capacidad de escindirse, aún dolorosamente, de todo aquello que lo identifique demasiado con un grupo, una ideología, una clase, un país. Hay que saber romper con la idea de que se «pertenece a algo». Desde la marginalidad el mundo se ve de otra manera. Si no que lo digan todos los «excluidos del gran banquete», los personajes marginales de mis novelas...

-El escritor chileno, pese a todo, ha mantenido siempre una relación muy entrañable con su país, aún en los momentos más duros de la dictadura de

Pinochet. Usted mismo no ha dejado nunca de escribir sobre Chile, pese a que sus personajes pudieran estar exilados en España o en Francia. El «espejo» en el que se han reflejado ha sido Chile: el «jardín de al lado» de su novela *El jardín de al lado* no es otro que el de la infancia o el de la nostalgia de un país que ha sido siempre el escenario de su narrativa. Es cierto. El escritor chileno tiene una relación muy particular con su país. Incluso los que hemos tenido una buena experiencia internacional, los que se pueden llamar escritores «transnacionales» vivimos abrazados a imágenes y recuerdos que son verdaderos espacios privilegiados que nos protegen de la intemperie del mundo actual. Yo mismo, reintegrado como estoy a la vida de mi país, estoy terminando en la actualidad una novela titulada provisionalmente *Los gorriones cantan en griego*<sup>2</sup> que figura en la zona minera de Lota, donde cuento una historia en el estilo seco y enjuto en que hablan los mineros del carbón.

-¿Son éstas las razones que motivaron su regreso a Chile en 1980, en plena dictadura?

-93-

-Entre otras, pero la fundamental era mi sensación de que en Europa casi todo está hecho y lo que hay que hacer no son gentes como yo las que lo harán... De eso estoy seguro. Mi vida no podía dejar ninguna huella en el viejo mundo, mientras que en mi país hay todavía mucho por hacer. Claro que en Europa tenía la ventaja del anonimato, la posibilidad de «disfrazarme» con máscaras diferentes, de esconderme y pasar desapercibido. En Chile no puedo escapar a la representación que todos se han hecho de mí. Todo está predeterminado: debo ser el escritor que se espera que sea y eso no es fácil cuando se tienen tantas dudas e incertidumbres como tengo. Pero diría que volví, sobre todo, por la nostalgia que se va agudizando con la edad y contra eso nada se puede...

## El exilio mitificado

-El tema del exilio está presente de una forma desgarradora en su novela *El jardín de al lado*, publicada justamente en 1981, y el tema de «la vuelta» es el de *La desesperanza*, editada unos años después, en 1986. ¿Hay que leerlas como un testimonio de un itinerario personal?

El exilio ha sido en buena parte un tema mitificado. Uno lleva un país, una ciudad, consigo, vaya donde vaya, y no puede exiliarse de sí mismo, aunque lo pretenda o lo crea. El más cosmopolita, está siempre uncido a sus orígenes, pues la «ciudad de uno» -como ha escrito el poeta Constantino Cavafis - «es siempre la misma». Vale la pena recordar sus versos: «Dices, "Iré a otra tierra, hacia otro mar y una ciudad mejor con certeza hallaré" (...) No hallarás otra tierra ni otro mar. La ciudad irá en ti siempre. Volverás a las mismas calles. Y en los mismos suburbios llegará tu vejez; en la misma casa encanecerás. Pues la ciudad es siempre la misma. Otra no busques, no la hay...».

-¡Finalmente no es tan malo tener raíces y un hogar!

Nunca he dicho lo contrario, aunque es evidente que el Chile no al mismo tiempo que se siente enraizado en su tierra austral, tiene nostalgia de Europa, de lo que, en definitiva, es parte de sus orígenes. El tema del viaje está presente en la obra y en la vida de muchos novelistas chilenos. Basta recordar *Criollos en París* de Joaquín Edwards Bello, *Los trasplantados* de Alberto Blest Gana -94- y la tradición del «viaje iniciático» al *Viejo Mundo* de la intelectualidad decimonónica. Los grandes poetas chilenos han sido siempre viajeros: Pablo Neruda, Vicente Huidobro y hasta la propia Gabriela Mistral, tan arraigada como estaba en su mundo andino. Nada mejor que haber pasado un tiempo a la intemperie para valorar el calor de un hogar. Y en eso estamos todos, felizmente divididos entre el «irnos» y el «quedarnos» ¡en algún lado!

-95-

Entre la nostalgia y la desesperanza

En la obra de un escritor generalmente hay novelas que abren un ciclo, otras que marcan una dirección, alguna que se permite un amable divertimento intermedio, otras que, finalmente, ponen fin a una época. Sin embargo, hay pocas novelas de las que pueda decirse que cierran y abren simultáneamente un ciclo novelesco. Obras que permitan una cabal comprensión retroactiva de la trayectoria anterior del escritor al cristalizar con un significado preciso, al mismo tiempo que apuestan al futuro, despojadas saludablemente del lastre del pasado.

Tal es el caso de la novela *La desesperanza* de José Donoso, donde se cierra una vasta alegoría construida a lo largo de su obra narrativa anterior: la alegoría de la decadencia del orden familiar patricio (*Coronación*, *Este domingo*, *El obsceno pájaro de la noche*), la instauración del totalitarismo (*Casa de campo*), la del desgarramiento del exilio (*El jardín de al lado*) y el drama del retorno. Sin embargo, si *La desesperanza* cierra un círculo, abre otro a partir de la decisión del cantante Mañungo Vera de quedar se en el Chile de la dictadura y empezar de nuevo desde «fojas cero». La novela póstuma de Donoso, *El Mocho*, retomará el escenario visceralmente chileno de *El lugar sin límites*: un mundo popular duro y conflictivo, lejos de la ciudad y sus mansiones o de los devaneos cosmopolitas de *Tres novelitas burguesas*.

El retorno de Mañungo Vera, planeado originalmente como una simple visita -«porque no entendía la situación de su país»- se convierte al cabo de veinte horas en una opción definida: «Puedo asegurarles que nunca he tenido tan claro como que me vengo a -96- quedar», declara convencido apenas llega. La vuelta «definitiva» del cantante es una reintegración consciente y no ilusoria, fruto de una desesperanza cuyo sentido es -en realidad- positivo, porque es el resultado de una radical depuración mental: la que resulta de la destrucción integral de un orden, de la abolición de todos los esquemas y de la necesidad de empezar de nuevo, sin asideros y sin protección y, sobre todo, sin las falsas esperanzas de la retórica derrotada por la historia. Vale la pena, retrazar las etapas de

este círculo que se cierra y abre con La desesperanza.

### Una vasta empresa de demolición

En principio, el conjunto de las novelas de Donoso se aparece como una vasta empresa de demolición de uno de los pilares de la sociedad latinoamericana -la familia tradicional- ese pilar que ha brindado, durante décadas, la ilusión de un orden y una seguridad en el centro de un mundo que se desmoronaba inexorablemente. Un proceso de deterioro que recorre como una constante literaria su narrativa, desde *Este domingo* (1966) y *Coronación* (1968) a *Casa de campo* (1978), pasando por la cruel disección de la vejez encerrada con sus recuerdos en un asilo de ancianas en *El obscuro pájaro de la noche* (1970), y de la cual hay signos en el universo concentrado y patriarcal de *El lugar sin límites* (1966), donde el orden del mundo es el de Don Alejo Cruz, creador y dueño del pueblo la Estación del Olivo y donde se mezclan ambiguamente las notas de tata, patrón, señor y Dios. «Aquí en el pueblo es como Dios», le explica la Japonesa a Manuela. «Tiene cara de Tatita Dios», le confirma ésta. Expresión de un control equiparable al de un Dios tan cruel como bondadoso que ejerce un «despotismo ilustrado» es decir, la benevolencia paternalista y la dureza opresiva, dosificadas según los hombres y las circunstancias. Hacedor del mundo y de la vida, Don Alejo es dueño y señor de sus creaturas; dueño y señor de sus destinos, ya que si el pueblo El Olivo salió de la nada, gracias al acto de creación por el Dios-Don Alejo, a la nada puede volver por otro simple gesto suyo. Le bastaría decidir que ese lugar debe desaparecer para que las viñas de sus alrededores crezcan nuevamente sobre sus ruinas. La destrucción del Apocalipsis, como la creación del Génesis, está en sus manos.

-97-

Hombres como estos -dueños de una época representativa de la historia de Chile- son los que viven en los grandes caserones patricios, en las casas-quintas de las novelas de Donoso, donde sus habitantes guardan celosamente valores amenazados en el exterior. Ellos representan a nivel de pequeño micro-cosmos familiar la auténtica alegoría de la historia de un país entero.

La reconstrucción novelesca de estos microcosmos, representativos de un orden finisecular caduco, se divide ambiguamente entre un afecto pasatista por un mundo que se supone fue mejor, la aceptación del presente o la apuesta abierta -cuando no revolucionaria- al futuro. Muchos autores hispanoamericanos incursionan en una obra o accidentalmente en el tema de la decadencia del orden familiar representado por esas grandes mansiones que pueden todavía descubrirse en los barrios residenciales de la mayoría de las capitales del continente. Por ejemplo, *La charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía, *La casa del ángel* (1955) de Beatriz Guido, *Las buenas conciencias* (1959) de Carlos Fuentes, *Respirando el verano* (1962) de Héctor Rojas Herazo, *Memorias de Altigracia* (1974) de Salvador Garmendia, *Con las primeras luces* (1966) de Carlos Martínez Moreno, *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique.

Sin embargo, es la obra de José Donoso la que parece explícitamente signada para su cuidadosa demolición, porque además en su mundo anacrónico, la decadencia familiar atisba la peor decrepitud posible: aquella que sorprende cuando todavía se es joven. Los países hispanoamericanos, como el Chile de sus novelas, son proyectos de naciones, pero en realidad ya están aquejados de males incurables de senectud.

### El orden decrepito de la senectud

Una senectud que está identificada siempre con el orden de los abuelos. En Este domingo la alusión es directa: la casa de los abuelos supone una presencia sólida y estable en el mundo de la infancia del protagonista. Llegar hasta la casa de los abuelos es parte de un rito semanal que cumple como un ceremonial el protagonista. «Aquí, la inestabilidad de departamentos y calles y casas que yo habitaba con mis padres durante un año o dos (...) se transformaba en permanencia y solidez».

-98-

En el centro de esa casa, integrando y uniendo a los elementos dispersos de la familia, la figura de la abuela oficia como un verdadero axis mundi: «Nos trepábamos a ella como a un árbol cuando éramos pequeños, exigiéndole cuentos y dulces y caricias y preferencias y regalos, como a una cornucopia inagotable».

La figura de la abuela como eje central reaparece en Coronación. Pero ahora está condenada por la locura y está confinada en una habitación de la casa. Sus poderes son en apariencia menores; su orden está en crisis, las grietas del mundo familiar son ya perceptibles. Sin embargo, desde la cama donde yace Elisa Grey de Abalos sigue controlando los movimientos del caserón, de lo que fuera una vez su imperio y asume la parodia de una coronación en el día de su Santo, como un merecido reconocimiento a sus poderes.

En la ceremonia de esta coronación, que da título a la novela de Donoso, está disimulada, sin embargo, bajo el oropel de una consagración, la destrucción del sistema. En los gestos de las solícitas y sonrientes domésticas, Lourdes y Rosario, se anuncia -casi litúrgicamente- como puede cambiarse el orden establecido. La servidumbre, aparentemente dócil, dinamita desde adentro el mundo familiar.

En El obsceno pájaro de la noche (1970) el orden de los abuelos ha sido derrotado y confinado en un asilo para ancianas. Como en el poema «Asilo de ancianos» de W. H. Auden, las cuarenta asiladas de la obra de Donoso viven hacinadas en un frío edificio, por no decir desterradas del mundo exterior. Han sido abandonadas por los suyos o han perdido todo asidero en una especie de exilio en el tiempo. En cada una de sus habitaciones el mundo representativo del orden derrotado está concentrado y amontonado en paquetes de objetos diversos e inútiles que las ancianas acaparan con avaricia. Cada vez que muera una de ellas, las asiladas supervivientes se

disputan esas pertenencias, como si con ello pudieran aferrarse a la vida que se les escapa. Familias de apellidos que se pretenden representativas de la sociedad, han quedado reducidas a la mascarada de un grupo de ancianas disputándose las piltrafas de las muertas.

Mundo decrepito, mundo cruel, mundo autónomo con su propia lógica y su propio sistema cerrado, funcionando -99- anacrónicamente para poder subsistir, el gran esperpento de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba está también condenado a desaparecer. Las treinta y siete viejas supervivientes, «detritus de treinta y siete vidas, pálidas, flacas, débiles, sucias, estrujadas, todas más o menos enfermas», son finalmente desalojadas.

El asilo va a ser demolido.

Pero un mundo con abuelos es, por lo menos, un mundo humano, aunque sea decrepito y anacrónico. El paso siguiente es la «casa de campo». Si los mayores desaparecen, como sucede en la novela más alegórica de Donoso, Casa de campo, el universo de un caserón librado a los niños se transforma automáticamente en una cruel parábola microcósmica del mundo exterior violento y desalmado. No otra cosa se novela en esta obra, con 33 primos de edades que oscilan entre los seis y los dieciséis años, apoderándose del control de la fastuosa casa de los Ventura en la finca de Muralanda e instaurando una feroz dictadura, digna de la mejor tradición hispanoamericana.

La posesión traumática del contorno invierte su signo y anuncia, a través del nuevo orden impuesto, nuevos peligros. La revolución de los niños si bien abre una nueva era, esta no es necesariamente la de la felicidad pregonada. La dictadura se instaura, pero su signo es ambiguo.

Significativamente, el inicio de esta novela de Donoso está fechada en España el 18 de setiembre de 1973, es decir, en el exilio, una semana después del golpe de Pinochet.

## La nostalgia de El jardín de al lado

Unos años más tarde, siempre en el exilio, la nostalgia de los jardines patricios de las grandes casas replegadas sobre sí mismas, protegiéndose de un mundo exterior cuyas notas de agresión anuncian el fin de una era, es imperiosa y reaparece -desde el propio título- en la novela El jardín de al lado (1981).

El epígrafe de esta obra es significativo. Un poema de Cavafis recuerda que aunque uno vaya a otra tierra, «no hallarás otra tierra ni otro mar. La ciudad irá en ti siempre. Volverás a las mismas calles. Y en los mismos suburbios llegará tu vejez; en la misma casa encanecerás».

-100-

Desde la ventana de la casa que le ha prestado el triunfante pintor Pancho Salvatierra, en el verano madrileño de calles desiertas, el escritor en crisis matrimonial y viviendo el mal esencial del exilio, Julio Méndez, protagonista de El jardín de al lado, empieza a atisbar la vida del jardín

de la casa vecina, la lujosa mansión del duque de Andía: niños atildados, adolescentes dotadas de la «dulce insinuación de pechos y cadenas», criadas de uniforme, jardineros, piscina de aguas azuladas, lo transportan a un universo sobre el cual proyecta la fantasía creativa que no cristaliza en la novela que está escribiendo. El jardín de al lado, poco a poco, ocupa el espacio vacío de la vida del protagonista.

Y mirando ese jardín, desde la ventana, mientras habla por teléfono con Chile, Julio se entera de la muerte de su madre y se descubre: «Ahora no soy hijo de nadie: ahora soy tronco, yo soy raíz. Ahora me tocará el turno a mí». En ese momento, descubre que le importa la casa lejana de su infancia. Se trata de que no vendan la casa de sus padres, aunque no sabe que podría hacer con ella. Ruega a su hermano que aguarde hasta que regrese para decidir.

¿Volver?

No lo sabe, aunque siente que podría hacerlo para «habitar el auténtico jardín de al lado». Absurdamente, Julio se aferra a esa casa lejana cuando su hermano lo llama para anunciarle la venta. «¿Adónde, si se vende la casa, quiere que vuelva? -se dice con desesperación- Uno no vuelve a un país, a una raza, a una idea, a un pueblo: uno -yo por lo pronto- vuelve a un lugar cerrado y limitado donde el corazón se siente seguro».

Estar aferrado a la casa, no es locura ni sentimentalismo pequeño burgués: es arraigo, historia, leyenda, metáfora, territorio propio, término en que habita el corazón. Pero la casa que antes era casi campo y ahora queda en el corazón mismo del barrio comercial más caro de Santiago, está rodeada de altos edificios, «un islote verde en medio del cemento: una propiedad muy buena». Parece lógico venderla, pero Julio no puede soportar que corten los árboles, los naranjos, el magnolio, el damasco que recuerda en ese jardín que fuera de su infancia. «Adónde aterrizaría a mi regreso, cuando caiga Pinochet?».

-101-

A este Chile, donde todavía impera la dictadura de Pinochet, vuelve el cantor de protesta Mañungo Vera, protagonista de La desesperanza, exiliado en París y separado de su compañera francesa y en ese Chile, empobrecido y oprimido, donde no tiene siquiera una casa con jardín donde encerrarse, decide quedarse con su hijo nacido en Francia, Juan Pablo: el círculo se cierra sobre el despojo esencial de una vida que empieza desde la nada, pero convencido de que ese es su destino.

De ahí -como decíamos al principio- el fin de un ciclo y el comienzo de otro en la obra de un escritor que también volvió en plena dictadura, asetaado por la nostalgia.

Macondo más allá de la geografía y del mito  
Homenaje a Gabriel García Márquez

Había que salir, por fin de esos pueblos descritos por la narrativa realista y descubrir, detrás de las indiscutibles miserias y los problemas sociales que los afligían, la dimensión mítica antropológica que desbordara la visión restrictiva del economicismo, el ideologismo y el sociologismo reinante. Hacer participar, de una vez por todas, al hombre de nuestra tierra de la condición humana universal a la que tenía derecho, más allá de la especificidad con que definía su identidad latinoamericana.

De eso se trataba, a principios de los años sesenta.

Felizmente, de golpe, sobre los espacios enrarecidos de una narrativa cargada de compromisos y solemnidades retóricas, Gabriel García Márquez abrió las ventanas sobre el mundo exterior y escuchó sus murmullos en patios, calles y pueblos. Incorporó su espontaneidad, sus «cuentos», sus «mentiras» y su humor, pero, sobre todo, la dimensión de sorpresa y «maravilla» que subyace en lo cotidiano para aquellos que saben descubrirlo. Gabriel García Márquez hizo del fluir natural de todo lo que es vida y, por lo tanto amor, un estilo reconocible en cada una de las páginas con que nos envolvió a partir de la «recreación del mundo», ese Génesis que fue Cien años de soledad.

En esa verdadera fiesta que supuso para todos nosotros la «fundación» de Macondo, resultó evidente que los pueblos de la ficción latinoamericana ya no podrían volver a ser lo que habían -104- sido hasta entonces: el simple receptáculo donde se condensaban, hasta transformarse en verdaderos tópicos, los males del continente que había que denunciar -miseria, explotación, injusticia- en cuentos y novelas del llamado «realismo social».

Claro que había y habría excepciones. Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, João Guimarães Rosa y tantos otros, habían ensanchado los límites del realismo tradicional recuperando mitos y hundiendo sus raíces en un pasado que se redescubría. Pero Gabriel García Márquez tuvo la virtud de hacerlo indiscutible y popularizarlo hasta que lo «real maravilloso» y Macondo se convirtieron en los nuevos referentes y arquetipos del imaginario latinoamericano.

### La ilusión de la Arcadia bucólica

Macondo nos devolvería, en plena modernidad tambaleante, a la ilusión de la Arcadia bucólica del «tiempo primordial» y renovarían la nostalgia de la Edad de Oro y del Paraíso perdido que pretendieron olvidar tecnócratas desarrollistas y revolucionarios voluntaristas. Esa sería la primera bocanada de aire fresco que irrumpiría en todos nosotros, los jóvenes lectores de Cien años de soledad, aunque en ese ensalzamiento de la autarquía, en esa protección del arquetipo del pueblo-isla frente a la hostilidad del medio circundante, se estuviera escamoteando la impostergable integración de América en el contexto universal al que pertenece más allá de su indiscutible peculiaridad.



El desfase anacrónico de pueblos arcádicos, cuya carácter paradisiaco y «a-histórico» se garantiza gracias a su aislamiento, aunque hoy parezca evidente y hasta formando parte de un cierto «manierismo», fue saludable en el momento en que García Márquez proclamó su soberanía e independencia en el centro de las ciénagas colombianas. Porque la reconstrucción ficcional del microcosmo del que Macondo es representativo, se dividiría ambigualmente -y nos dividiría a todos los lectores- entre el afecto «pasatista» por modos de vida patriarcales y perimidos, por un lado, y los inevitables desafíos del presente o la abierta apuesta al futuro, por el otro.

Lo que es evidente es que García Márquez, como nadie lo había hecho, «funda» un pueblo paradigmático de la ficción latinoamericana. -105- Su antecedente en la narrativa de William Faulkner -el famoso «condado» mítico de Yoknapatwpha- no basta para explicar la fuerza de ese espacio concentrado, de ese omphalos a partir del cual se ordena el mundo, verdadera entidad topológica de la literatura cuya significación puede ser el mejor homenaje que le puedo tributar en estas páginas.

Porque en el origen de la creación de un «pueblo-isla» como Macondo hay un concepto que es común a todo espacio novelesco. Macondo organiza y oficia como punto estructurador de la realidad, al modo del meson de la primera cartografía griega que situó el santuario de Delfos en el «centro del mundo».

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 en toda su proyección. 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 idea de la isla nace versus el concepto de continente. Para percibir el alcance de esta imagen, 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 exclusivamente 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. Sin duda es una tierra sin sentido que nació mal»<sup>3</sup>.

La fundación de Macondo está unida, por lo tanto, a la idea del espacio «innominado» americano, tantas veces recordado en la narrativa contemporánea (basta pensar en Alejo Carpentier). Al principio de Cien años de soledad se explica que:

Macondo era entonces una aldea con veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfnas 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<sup>4</sup>.

La dicotomía entre el caos de lo innominado y el espacio sagrado de que habla Mircea Eliade<sup>5</sup> se da aquí con particular nitidez. Es un caos anterior al Génesis y que, por lo tanto, no ha bautizado todavía la realidad circundante. El mito del Génesis se reproduce en Macondo en una modesta escala arquetípica:

La tarea del Creador consiste en dar forma, transformar y adaptar a escala humana esa turbulencia caótica que sólo empezará a tener sentido cuando en ella se haga la luz y por la palabra se defina, separando unas cosas de otras y distinguiéndolas por su nombre. Las sombras se disipan y todo va quedando en su sitio, situado en un lugar preciso, cuando podemos nombrarlo. La palabra acaba con la confusión y el desorden. Al referirme al espacio narrativo ya recordé que el mundo de Macondo era, en un principio, «tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre para mencionarlas había que mencionarlas con el dedo»<sup>6</sup>.

El fundador de Macondo se llama José Arcadio Buendía y «quiso erigir en la nueva tierra una aldea feliz», arrancando a la «eterna nata vegetal y el vasto universo de la ciénaga verde», el espacio necesario para crear en él lo suyo, «la Arcadía de su sueño».

La fundación de Macondo es casi religiosa, como corresponde a la magia que se desprende de las revelaciones en sueños. A orillas de un río han acampado las huestes peregrinas de Buendía. Están agotadas del penoso e inútil vagar por la selva en busca de la salida al mar. En ese momento José Arcadio tiene un sueño:

En aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquélla, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo<sup>7</sup>.

Como en el 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 -107- la posible realidad de un pueblo donde todas esas metas ya se han objetivado. De ahí la fuerza y la intención de la conquista y la asunción de una identidad primordial en el medio de esa ciénaga insalubre. Porque -como ha señalado Raúl Silva Caceres- 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.

Los imprecisos límites del mito

Los límites de Macondo son muy precisos. 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. Sin embargo, instintivamente, los pobladores de Macondo sienten que gracias a la incomunicación en que viven se protegen las notas más específicas de su identidad. La ciénaga resulta finalmente una garantía para la preservación de la Arcadia. No es extraño, pues, que cuando José Arcadio Buendía, consciente del aislamiento en que vive, decide enviar un mensajero a la ciudad con pruebas de sus descubrimientos científicos y militares, el portador de las noticias debe sortear una serie de obstáculos digno de la mejor tradición de los libros de caballerías:

Atravesó la sierra, se extravió en pantanos descomunales, remontó ríos tormentosos y estuvo a punto de perecer bajo el azote de las fieras, la desesperación y la peste, antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo<sup>8</sup>.

Durante años José Arcadio espera inútilmente la respuesta para descubrir ante la azorada Úrsula que: «Aquí no llegaremos a ninguna parte. Aquí nos hemos de pudrir en vida sin recibir los beneficios de la ciencia». Pero si el aislamiento impide que lleguen los beneficios científicos, al mismo tiempo garantiza la supervivencia de una forma de la felicidad simple y primitiva que Macondo encarna. En esta Arcadia se sigue viviendo en la armonía del mito del bon sauvage, en la Edad de Oro que ha tentado a la civilización -108- occidental, mitos que alimenta García Márquez en todas sus variantes, incluidas las más estereotipadas.

Toda aproximación a Macondo, como espacio de realización primordial, se malogra por desajuste, por incomprensión o por simple dificultad en cruzar los obstáculos naturales que lo separan del resto del mundo. Porque, además, se narra aquí la fundación y el aniquilamiento de un mundo autónomo y cerrado. La Edad de Oro pertenece definitivamente al pasado, porque ahora se sospecha el dominio de la muerte, poblado de seres misteriosos y voces de ultratumba.

Sin embargo, en Cien años de soledad el proceso de conversión del Paraíso en infierno es lento. La evidencia de la transformación y de la destrucción final de Macondo se da desde afuera. Como ha destacado René Jara Cuadra: «Macondo es un pueblo mítico que sufre los efectos aniquiladores de sucesivas plagas que, proviniendo del exterior, desanudan las potencias destructivas internas».

Apolinar Mascote, enviado por el gobierno como representante de una autoridad remota y central, racionaliza la ciénaga que rodea a Macondo, abre los caminos y hasta una vía ferroviaria que trae consigo los poderes de la compañía bananera. Ese mismo tren se lleva al final los cadáveres del personaje colectivo de Macondo masacrado por el poder central y lejano. Los mensajeros que han cruzado las ciénagas son finalmente los asesinos de la inocencia, los mercaderes de la Edad de Hierro, quienes imponen los parámetros de otra identidad, teóricamente más moderna, pero en todo caso más cruel.

Macondo se disuelve en la historia, más allá de la geografía que lo vio nacer y del mito en que se condensó, pero sobrevive en la literatura, tal vez lo único que importa.

Esta es la emocionante experiencia que nos dio en 1967 Gabriel García Márquez cuando leímos a borbotones Cien años de soledad: la conquista de la geografía y la erradicación del mito por la «civilización». A más de treinta años de ese ingreso forzado a la «modernidad» denunciado por la obra de Gabriel García Márquez y más allá de los nuevos estereotipos creados -tantos Macondos y «maconditos» como pueblan ahora nuestras letras latinoamericanas- es evidente que la esencia de su impacto sigue vigente: el arte de magia, -109- «real maravilloso» dirán otros, gracias al cual surgió como por encanto un pueblo lleno de alegrías y tragedias, seres humanos cuyas vidas están entretejidas por los «cuentos» que pudieron ser narrados por abuelas a sus nietos y que hoy son, felizmente, el patrimonio de la literatura universal.

-[110]- -111-

Una forma del arraigo

Las prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro (Perú)

«Los hombres cambian, pero las instituciones se perpetúan. Esos hotelitos destartalados de calles como la rue Princesse o la rue de Orteaux, donde se alojan los peones que vienen del Mediterráneo, no son otra cosa que la versión moderna de los ergástulos romanos. No encuentro prácticamente ninguna diferencia entre un albañil argelino o portugués y un esclavo de la época de Diocleciano. En esos hotelitos los peones foráneos se instalan a perpetuidad y salen solamente para su trabajo todos los días o un día, el último, rumbo al cementerio».

Esta es una reflexión de Julio Ramón Ribeyro, el escritor peruano que ha publicado en Barcelona un libro de título original: Prosas apátridas. A los cuarenta y cinco años, este delegado permanente adjunto del Perú ante la Unesco, se había descubierto ante una etapa de su vida que inevitablemente se cerraba y con muchas páginas sueltas que habían venido quedando aisladas y fuera del contexto de sus obras más conocidas.

«No soy yo el apátrida, lo son las prosas que forman el libro.

Sencillamente porque carecen de patria literaria -explica a lo largo de una cordial entrevista-. Son textos que escribí sin un objeto preciso, con la vaga idea de incluirlos luego en alguna novela, cuento o ensayo, pero que se quedaron sin destino, desamparados. Es así que decidí reunirlos, dotarlos de un espacio común, a pesar de su diferente origen, motivo o inspiración. De allí el título de Prosas apátridas».

-112-

Julio Ramón Ribeyro conoce ahora el éxito. Literariamente hablando se ha

dicho que 1973 fue en el Perú «el año Ribeyro». La publicación de La palabra del mudo en una cuidada edición peruana, la aparición de La juventud en la otra ribera y la reedición de Los geniecillos dominicales (Premio Nacional de novela, 1965), unidas a su regreso a Lima tras varios años de vida en París, donde había trabajado como periodista en una agencia de noticias internacional, habían llamado la atención de la crítica sobre este escritor. El juicio fue unánime. Un crítico alemán, Wolfgang A. Luchting, llegó a escribir: «Yo creo que existen (y se ha establecido) tres grandes escritores en el Perú de estos días, Mario Vargas Llosa, José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyro». Con una sonrisa escéptica pudo decir entonces y repetirnos ahora el propio Ribeyro: «Considero injusto entre Vargas Llosa, Arguedas y yo. El sitio del primero está refrendado por su calidad y su celebridad; el del segundo se consolidó, sobre todo después de su muerte. En tanto que yo, que no conozco de las prerrogativas de los vivos activos ni la ventaja de los muertos trágicos, no puedo reivindicar ninguna plaza en ningún escalafón, salvo en una especie de limbo literario donde ni nacido ni muerto espero algo así como el momento de algún improbable Juicio Final». Este Juicio Final aparece ahora conjurado en la cita de Rabindranath Tagore que Ribeyro utiliza como epígrafe de sus Prosas apátridas: «El botín de los años inútiles, que con tanto celo guardaste, disípallo ahora: te quedará el triunfo desesperado de haber perdido todo».

#### La utilidad de los años inútiles

¿A qué llama Julio Ramón Ribeyro sus años inútiles? Sus libros se han escalonado regularmente de 1955 a la fecha, redondeando una visión del mundo homogénea y profundamente peruana. En Los gallinazos sin pluma (1955) el tema central eran los seres marginales de la realidad y los suburbios limeños. Estos outsiders no estaban marcados por ninguna teoría existencial, eran los representantes de la marginalidad a que lleva la pobreza y la ignorancia.

-113-

El mismo tono aparentemente impersonal, asordinado y falsamente naturalista reaparece en Cuentos de circunstancias (1958). Pero en la tensión de esa objetividad se adivinaban las fisuras que tiene el mundo de las apariencias cotidianas: lo irreal, la crueldad, la injusticia estaban presentes en esos cuentos, como lo estarían en «Tres historias sublevantes» y «Las botellas y los hombres», ambos de 1964. También aquí Ribeyro, tal como había dicho el crítico peruano Julio Ortega, prefirió «el anonimato a la publicidad». La edición misma del libro era marginal. Eran libros mal impresos, estaban llenos de erratas y carecían de distribución fuera de la librería que los había impreso. Mientras tanto, Julio Ramón Ribeyro, como algunos de sus compañeros de generación -Enrique Congrains Martín, Carlos Zavaleta, Carlos Germán Belli- vivía literalmente a salto de mata, desempeñando todo tipo de oficios, trabajando para sobrevivir. Este signo de la marginalidad reaparece ahora en Prosas apátridas. El

libro ha sido editado por Tusquets en una colección llamada «Cuadernos marginales». ¿Simple coincidencia o se trata de un libro marginal? «Lo más probable es que lo sea -nos dice resignadamente-. Es un libro de apuntes y reflexiones. Los lectores prefieren ahora novelas extremadamente complicadas, gruesos tratados que les dan la ilusión de vivir intensamente su actualidad».

Pero estas reflexiones y apuntes parecen servir para entender esos tratados o captar su secreto sentido. Así escribe Ribeyro en sus Prosas:

Lectura del tomo quinto de la Historia de Francia, de Michelet. Así como yo olvido los detalles de esto que leo y no guardo más que una impresión general de malestar y de horror, aparte de tres o cuatro anécdotas, el mundo olvida su propia historia, no la interroga y no saca de ella ninguna enseñanza. Diríase que la historia se ha hecho para olvidarse. ¿Qué humano, a no ser un especialista, reflexiona ahora sobre las exacciones que sufrieron los judíos bajo Felipe el Hermoso o sobre la confiscación y destrucción de los templarios? Por ello mismo, en la historia que se escriba en el año tres mil, la segunda guerra mundial, que tanto costó a la humanidad, ocupará tan sólo un párrafo y la -114- guerra de Vietnam una nota al fin del volumen que muy pocos se darán el trabajo de leer. La explicación reside en que el hombre no puede al mismo tiempo enterarse de la historia y hacerla, pues la vida se edifica sobre la destrucción de la memoria.

### Los objetivos ilusorios

Ahora Ribeyro, tras sus años como periodista, es diplomático. Como ministro consejero del Perú ante la Unesco puede decir que «la diplomacia enseña mucho, aunque entraña el peligro de darnos a veces una visión cosmopolita y superficial de la realidad. La profesión ideal para un escritor sería poder ser escritor. Pero esto casi nunca es posible». Este escepticismo actual no es nuevo. Cuando en 1973, Ribeyro conoció el éxito y la popularidad en el Perú, un ácido sarcasmo brotaba desde el título del libro que lo consagraba: La palabra del mudo. Además descubriría que asistir tímidamente a su propia celebración no significaba nada. Acababa de superar una grave enfermedad que lo había puesto al borde de la muerte y descubría -como Proust- que a los hombres les llega casi siempre lo que han esperado de la vida, sólo que tarde.

En Prosas apátridas, frente a su inmensa biblioteca se dice:

Y entre estos libros perdidos (los parásitos, los que nadie lee), los que yo he escrito. No digo en cien años, en diez, en veinte. ¡Qué quedará de todo esto! Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración estética un enigma.

En 1973, respondiendo a una de las numerosas entrevistas que marcaron su visita a Lima, dijo a un prologuista, el crítico peruano José Miguel Oviedo:

De joven había soñado realmente con alcanzar la fama literaria, ser reconocido como un auténtico escritor: ahora que todo el mundo me dice que lo soy, siento que ya no me interesa, que tal vez he corrido tras un objetivo ilusorio y que no valía tanto la pena.

-115-

Valga o no la pena el éxito literario, Ribeyro sigue trabajando intensamente. Entretanto, las formas más auténticas del arraigo pueden pasar, pues, por las mejores Prosas apátridas, una fórmula que como peruano y latinoamericano, ha sabido entender en su sentido más profundo y sutil: el que da haber sido marginal no por voluntad propia, sino por la necesidad de la pobreza.

-[116]- -117-

Palabra de mujer

-[118]- -119-

Más allá del miedo

La narrativa de Luisa Valenzuela (Argentina)

Los siquiátras especialistas en la infancia utilizan un test llamado El país del miedo, elaborado en base a frases breves y dibujos, gracias al cual miden el grado de angustia de los niños. El test está agrupado en cuatro categorías: agresión, inseguridad, abandono y muerte. Los símbolos que encarnan ese «país del miedo» son de carácter cósmico (cataclismos naturales, como terremotos, incendios, inundaciones y erupciones volcánicas), representan un bestiario temible (dragones, monstruos, lobos y otros animales malignos) y a seres agresivos o perversos (verdugos, diablos, brujas, esqueletos, fantasmas y espectros). El paisaje de ese país está hecho de bosques tenebrosos, cementerios y castillos inaccesibles con lóbregas mazmorras y un variado arsenal de instrumentos de tortura. Ataúdes y máscaras son objetos de la vida cotidiana. Sin dificultad los niños se identifican con ese «país» donde, más allá de su angustia personal, reconocen los símbolos y las imágenes que representan lo que se ha entendido tradicionalmente como la iconografía del miedo.

Este país del miedo de la infancia, puede ser -sin embargo- el pálido reflejo o el dramático anticipo de un país real donde el temor individual se ha transformado en pánico colectivo. Un país cubierto por solapados silencios, con miedos latentes y soterrados, envuelto en cobardías cómplices, sometido a paródicos autócratas; regido por un sistema que se legitima en el propio terror -120- instaurado, con torturadores capaces de enamorarse y llorar sobre los cuerpos de sus víctimas<sup>9</sup>, con la violencia represiva estallando a la vuelta de cualquier esquina y con hogares transformados en auténticas prisiones. Un país -en triste resumen- donde las fronteras de la ansiedad o de la angustia se esfuman en un inseguro paisaje urbano.

Este pasaje sutil del temor individual elaborado a partir de los arquetipos de la infancia, al terror colectivo, vivido como una pesadilla, es tal vez una de las claves que mejor resume la alegoría contemporánea del miedo en un país como la Argentina. Un país que hereda los tópicos del coraje de los «guapos» que había forjado la narrativa y la poética gauchesca del siglo XIX, donde el miedo era cosa de «maulas» y de cobardes, para consagrar en pleno siglo XX el «derecho al miedo». De esta legitimación de un miedo que hasta un pasado reciente sólo era objeto de befa, sino de desprecio, trata lo esencial de la obra de Luisa Valenzuela. Al cambio y permanencia de este leit-motiv he consagrado las páginas que siguen.

### La larga lucha contra el miedo

El miedo -bueno es recordarlo- es una de las emociones fundamentales del ser humano. Omnipresente, sutil, sus variadas expresiones han atravesado los siglos, manifestándose tanto en temores a lo desconocido como en reacciones frente al peligro, tanto en visiones individuales como en miedos, cuando no pánicos, colectivos. Toda civilización es el producto de «una larga lucha contra el miedo» (G. Ferrero), ya que el miedo nace con el hombre en la más oscura de las edades de su historia. En todo caso, el miedo «está en nosotros» (G. Delpierre), porque «todos los hombres tienen miedo» (J. P. Sartre).

Mientras el temor o la ansiedad pueden ser difusos o sin claro motivo, el miedo, por el contrario, está siempre determinado por una causa, obedece o refleja una situación concreta e inmediata. El miedo tiene un objeto preciso que le confiere su especificidad y se identifica a una situación a la que se debe de hacer frente. El miedo se manifiesta en esos «momentos de máximo asombro», sorpresa o coincidencia, ese de «golpe se asusta» (APCR, 12), esa -121- «cobardía pura» o esa sensación de que «a Pedro le tiemblan las piernas por demasiada coincidencia» (APCR, p. 9) a los que hace alusión Luisa Valenzuela en sus relatos. Se tiene siempre «miedo de algo». Cuando alguien tiene miedo cree saber de qué tiene miedo y actúa en función de esa causa, generalmente ocultándola, tanta vergüenza provoca confesar que se «tiene miedo». No es extraño, entonces, que haya tantos miedos como «objetos» de miedo, incluido el miedo a tener miedo. En todos los casos, el miedo a la oscuridad, a las profundidades, a las



alturas, a la velocidad o a la inestabilidad, los temores infantiles que resurgen ante cualquier sobresalto con el que se asocian (miedo a quedarse solo, a perderse, temores nocturnos) y el inevitable miedo «a la muerte», se aceptan como miedos naturales. Todos traducen emociones arquetípicas sedimentadas en el fondo de los seres a través de generaciones, son fabulaciones colectivas arcaicas particularmente receptivas a las interpretaciones supersticiosas o mágicas. Todos ellos son sentimientos vitales y emociones vinculadas con situaciones imaginarias intensas: miedo de ser violada, temor al castigo, temor o deseo angustioso de un acto violento. Miedo agudo y profundo a la muerte, ese miedo a algo -morir- que nadie puede evitar -como recuerda J. C. Barker<sup>10</sup>- ya que nadie escapa a la muerte, aunque esta experiencia «desconocida tan especial, particularmente inexplicable, ese miedo de algo que no será nunca conocido», no pueda nunca contarse a otros (Paul Tillich). Sin embargo, el miedo puede también disfrazarse de «prudencia»: «No fue miedo, fue prudencia como dice la gente: precisamente demasiado hoscos, nunca imaginados, imposibles de enfrentar en un descenso» (DVL, p. 19).

#### Del miedo natural al miedo «imaginativo»

Si en la narrativa de Valenzuela el miedo se matiza y se gradúa desde el temor a la angustia, desde la sensación difusa del miedo al miedo objetivo a «algo», al punto de legitimar el sentimiento que lo provoca, tradicionalmente ha sido ridiculizado, sino despreciado. Hasta no hace mucho el hombre -y digo bien el hombre y no la mujer- no tenía derecho a tener miedo.

-122-

Basta pensar en la «soberbia del valor» de Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez, cuyo protagonista es un auténtico paradigma del «hombre corajudo», del «guapo» en la acepción rioplatense de valentía. Su consigna tácita es de siempre «tirar para adelante». El miedo es descrito con cierta ironía o desde el ángulo del ridículo, porque no se puede nunca «tirar para atrás». Cuando Juan Moreira se presenta en el pueblo de Navarro para desafiar a quienes dicen «andar buscándolo», los pacíficos habitantes lo miran pasar por la calle «con terror». El soldado que lo recibe «tiembla de miedo» y el sargento se queda «helado de espanto». En este esquema, el que tiene miedo es un «maula», lo que puede ser un verdadero insulto. «¡No se asuste, maula!», le grita el «guapo» Juan Blanco al desesperado Rico Romero en el duelo que los enfrenta. Del mismo modo al «maula» le «tiemblan las carnes», tiene «jabón» y «se afloja como un blandito», como afirma Martín Fierro al narrar el comportamiento de los soldados frente a los indios en la frontera. Más provocativamente, el «gaucho» Martín Fierro desprecia a los «gringos» que se dicen «papolitanos» y son como «delicaos» y «parecen hijos de ricos» y a los que «cuando llueve se acoquinan / como el perro que oye truenos». Gente así «sólo son güenos / pa vivir entre maricas», sentencia en forma

lapidaria el arquetípico personaje de una literatura que encontrará similares imágenes de «compadrazgo» en la narrativa suburbana y «orillera» de principio de siglo. Pero también en la histórica de Manuel Gálvez, donde pueden leerse expresiones como que el General Osorio, «era el coraje hecho hombre» (Jornadas de agonía con la que cierra el ciclo de las Escenas de la Guerra del Paraguay). Un elogio del valor de un militar capaz de conducir a sus tropas a «la línea negra», donde se paga tributo a «la diaria ración de pánico».

Un elogio del «hombre de coraje» que se hace emblemático cuando Francisco Real, al que le dicen «el Corralero», en el Hombre de la esquina rosada de Jorge Luis Borges, desafía a Rosendo y éste huye cobardemente. El narrador siente que «nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más» somos pura «basura» y que tienen la «obligación de ser guapos». Frente al «coraje insufrible del forastero» llama «como desesperado» al Corralero a pelear, aunque alguno de «los nuestros había rajado». -123- En definitiva, frente a la muerte, es posible decirse: «Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa juntar moscas».

Este relato de Borges esquematiza dos sentimientos antagónicos posibles frente al peligro. O se lo enfrenta para defenderse, transformando el miedo en cólera y agresividad; o se evita hacer frente al peligro, sometiéndose a su dictado o simplemente huyendo. De ahí tanta ambigüedad envolviendo el signo del miedo. Con cierta razón, Valenzuela observa en El gato eficaz que:

Huir no siempre es cobardía, a veces se requiere un gran coraje para apoyar un pie después del otro e ir hacia adelante. Nadie huye de espaldas como debiera huirse, por lo tanto nadie sabe lo qué es la retirada, el innoble placer del retroceso; disparar hacia atrás en el tiempo para no tener que enfrentar lo que se ignora.

(EGE, p. 37)

En realidad, si en algunos casos los peligros objetivos pueden justificar el miedo, es el proceso de «subjetivación del riesgo» el que lleva a transformar su naturaleza y a variar su intensidad, según los grados de ansiedad o de emotividad del sujeto. Es ese pasaje sutil del miedo en la oscuridad al miedo a la oscuridad -del que habla Jean Delumeau<sup>11</sup>- el que marca una diferencia cualitativa entre el miedo ante el peligro del mundo animal y esa capacidad de «imaginar», de «soñar» el miedo que tiene el hombre.

Como lo ha subrayado Bachelard, «el sueño puede ser más intenso que la experiencia», por lo cual el soñador queda atrapado en la trampa de su propio sueño y de los fantasmas de los cuales ha sido el artesano. Esa misma imaginación que está en el origen de la actividad creadora, artística y científica, acelera, exagera y favorece lo que poéticamente resume Víctor Hugo cuando escribe: «Voici le moment où flottent dans l'air / tous ces bruits confus que l'ombre exagère».

El miedo cualitativamente elaborado gracias a su complemento imaginativo es un miedo que se vive como «una situación», un estado que se prolonga

desde una insinuación inicial a una evolución más lenta y una duración más importante, arrastrando no sólo la reacción emocional fisiológica del miedo sorpresivo inicial, sino configurando verdaderas representaciones mentales, desencadenando -124- provocaciones aceleradas de la imaginación. Y como la imaginación tiene horror del vacío, inventa lo que no conoce, aunque se pierda en las consecuencias de esa representación. Son las «solicitaciones de lo misterioso» y de lo enigmático, de que habla Roger Caillois las que provocan la desmesura creativa a la que el miedo a lo sobrenatural invita.

Luisa Valenzuela juega con ambos resortes. Un miedo «imaginativo» se instala «objetivamente» en ciudades como Buenos Aires en *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Realidad nacional desde la cama* (1993). En Buenos Aires, donde tantas «cosas raras están pasando», tener miedo puede suponer que no se sabe «si algo es cierto o es mentira» (APCR, p. 14) y sentirse rodeado de trampas «indefinibles» (APCR, p. 11) y de «oscuros designios» (APCR, p. 10). Todo miedo, incluso el miedo a fenómenos naturales, aunque sea catastrófico, como terremotos, incendios e inundaciones, se agota en sí mismo, es decir en la duración de la emoción inesperada que lo provoca y en general no deja otra traza que la del instante del estímulo: la aceleración cardíaca, los sudores fríos, la «carne de gallina» que lo tipifican hasta los límites del estereotipo. Sin embargo, si el miedo tiene un objeto y una causa, la ansiedad es, por el contrario, un sentimiento de inseguridad indefinido, inquietud permanente que desorganiza el comportamiento.

Pero hay más. Más allá de la ansiedad está la angustia. La angustia nace de la perspectiva y de la espera del peligro, aún cuando éste sea desconocido. En esa disposición latente del individuo, la amenaza se siente como indefinida, no controlable, como una forma vacía esperando un contenido. La espera indefinida ante un peligro indeterminado condena a un agotador, sino doloroso, estado que desorganiza el comportamiento individual y lo somete a un permanente sentimiento de ahogo.

La angustia como variante difusa del miedo aparece en la narrativa argentina en el relato que lleva ese nombre en *La ciudad junto al río inmóvil* de Eduardo Mallea. Ana Borel siente ese difuso temor que la va invadiendo hasta llevarla a la locura cuando descubre «su inutilidad tremenda» y se hace la pregunta que abre las puertas de la angustia: «¿Qué significa todo esto?».

Nada más sutilmente dramático que el sobresalto de la protagonista Ana Borel cuando «repara la mueca de su propia sonrisa», -125- cuando siente «en su boca el frío de una mueca». Es ese ver crecer el tiempo dentro de sí en «la forma de un solícito y horroroso fantasma que iba cerrando todas las puertas para quedarse a solas con ella», ese ver crecer el tiempo en las casas, los jardines y los árboles, apresurándose «en su terrible huida de los hombres» el que marca el ritmo de esas horas que traen su «cúpula resonante» para la angustia y que hacen ver la perspectiva de una nueva jornada «con terror» para instalar finalmente el estado de «desesperación subterránea» que la embarga. Angustia premonitoria que no abandonará desde entonces a la literatura argentina, pasando de los temores difusos del individuo al terror colectivo del país entero.

## Miedo colectivo y terror ejercido desde el poder

En efecto, más allá del miedo que está en el corazón y en el espíritu de los hombres, donde ejerce la plenitud de sus poderes y produce alteraciones afectivas y perturbaciones fisiológicas, hay un miedo que se instala en el espacio colectivo. Cuando el miedo deja de ser individual y da curso libre a su naturaleza insinuante se hace epidémico, se extiende y penetra el cuerpo social y provoca el vértigo del grupo o de un pueblo entero, ya que «todo se degrada bajo la influencia del miedo»<sup>12</sup>. Son los «tiempos del miedo» en el cual se centra la narrativa de Luisa Valenzuela y que resume:

Bella sobre la cama acariciando una sensación inesperada: el miedo  
(...) Un tiempo de miedo arqueado sobre la superficie consciente, un tiempo de miedo subacuático.

(CDA, 13)

Son esos tiempos violentos en que se instala «la furia de la destrucción» de que habla Hegel. Ya se sabe, pero bueno es recordarlo: una de las fuentes del miedo es la inseguridad. Los signos que afectan la necesidad de seguridad que tiene el hombre contemporáneo conducen a considerar toda conducta marginal o heterodoxa como potencialmente peligrosa, temible, cuando no delictiva. «Sedicioso», «subversivo», han sido apelativos en cuyo -126- nombre se han justificado todo tipo de excesos represivos y la aprobación de normas y procedimientos practicados impunemente para garantizar la «estabilidad» de la sociedad.

Lo saben todos los teóricos del poder y quienes han reflexionado sobre la violencia como teoría y como práctica: el poder se auto-legitima en el ejercicio de la violencia que sistematiza el Estado omnipresente, agobiando con sutil perversión la vida cotidiana de ciudadanos sometidos a sus reglas. El Estado reclama para sí la violencia física de dispositivos como policía, ejército y cárceles para justificar el orden instaurado. Con esa delegación de la violencia individual a un aparato administrativo represivo se ratifican los sentimientos de seguridad básicos del hombre «unidimensional», amenazado por la agresividad y la tensión reinante. Buena parte de la modernidad se edifica sobre esa violencia soterrada de los sistemas productivos industriales y burocráticos aplastando toda expresión individualista.

La violencia así legitimada controla racionalmente el mundo contemporáneo, evitando sus desbordes y sus posibles «efervescencias colectivas» y lo hace «enfriando» las expresiones de la violencia espontánea y ocasional. De los actos individuales de la violencia tradicional que siempre ha existido, se pasa a constantes, coordinadas, estructuras y verdaderos

«sistemas» de violencia. Si en el pasado el miedo fue el explicable reflejo directo de todo acto de violencia, la violencia actual proyectada como sistema, como expresión difusa de un poder tecnocrático, genera un miedo también difuso, una «red de miedos» y no un miedo identificado por una causa concreta. Lo dice la narradora de Cola de lagartija (1983):

Esta red de miedos, este diseño tan geométrico también yo lo voy tejiendo sin querer, sin darme cuenta, pero no logro comprenderlo... una telaraña que me atrapa... algo tejido por montones de arañas negras, agazapadas a la espera de su presa, extensísima, kilométrica red y nosotros las presas y también las arañas.

(CDL, 217)

Así profetiza para su país «un río de sangre», imagen que el lector recoge como una certidumbre desde la perspectiva histórica -127- en que inevitablemente lee la novela, tanta sangre ha corrido en la Argentina entre 1976 y 1983. Alguien anda por ahí, nos dirá Cortázar desde el título del cuento que da título a uno de los libros que publica durante el período de la dictadura argentina. En otro de sus relatos, «Escuela de noche», se vive una forma secreta de la institucionalización del terror. Sin embargo, lo que parece una metáfora directa, no lo es tanto. Si el miedo se conjura por la palabra escrita y el texto es capaz de denunciar y socavar el discurso del poder que lo hace posible, no puede olvidarse que la literatura -por su parte- «es un miedo, un lento miedo que se desplaza secretamente en el cuerpo meticoloso de la lengua y desde allí comienza a hablar», como señala Juan Carlos Santaella en su ensayo La literatura y el miedo. La restitución de las imágenes perdidas para siempre en la memoria necesitan del miedo para hacer de «atropellantes palabras» una tensa escritura que contenga al mismo tiempo «la vida y la muerte», porque «escribir desde el miedo, con miedo, implica estatuir una condición ética de la escritura»<sup>13</sup>.

Entonces, si la literatura necesita del miedo es porque no es posible escribir sin miedo o porque toda memoria está hecha siempre de esos fragmentos que no se resignan al silencio definitivo. Es con esta contradictoria tensión que podemos finalizar este primer viaje que nos hemos propuesto al «país del miedo» que Luisa Valenzuela define, pero cuyos indicios ya podían adivinarse en las páginas que tradicionalmente lo han despreciado para ensalzar las virtudes primarias de la valentía y del coraje. De lo que podemos estar seguros es que su obra, escrita con fragmentos recuperados de una memoria que no se resigna al olvido, ya no podrá ser silenciada por ningún poder, lo que sí supone un gran coraje, «otro» tipo de coraje, el único que tal vez importe.

Bibliografía

## Obras de Luisa Valenzuela citadas

LH: Los heréticos, Buenos Aires, Paidós, 1967.

EGE: El gato eficaz, México, Joaquín Mortiz, 1972 (2.<sup>a</sup> edición, Buenos Aires, La Flor, 1991).

-128-

APCR: Aquí pasan cosas raras, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.

CDA: Cambio de armas, Hannover, Ediciones del Norte, 1982.

DVLA: Donde viven las águilas, Buenos Aires, Celtia, 1983.

NNCA: Novela negra con argentinos, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.

RNDLC: Realidad nacional desde la cama, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1993.

-129-

Tierras de las palabras

Dulcinea encantada de Angelina Muñiz Huberman (México)

Una mujer sentada en el asiento trasero de un automóvil que rueda en el interminable Periférico del Sur de Ciudad México sufre una intensa revelación interior. Respirando los gases tóxicos de ruidosos tubos de escape y ante un paisaje de fábricas con sucias chimeneas, edificios despintados y barrios miserables que desfila ante sus ojos, descubre que su memoria, construida hasta ese momento únicamente con lo que otros le habían contado desde su infancia, está también hecha de «recuerdos propios» que «no son de nadie», que son «exclusivamente suyos». Este descubrimiento de su propia conciencia, asumido como una súbita revelación, le permite lanzarse a la fantástica exploración de un mundo interior en el que se injertan los fragmentos de la memoria de los otros, lecturas y meras invenciones. En esta zambullida intransferible, cerrada con celo y desconfianza al exterior, la identidad de Dulcinea estalla esquizofrénicamente en varios personajes: Dulcinea, dama de compañía de la Marquesa Calderón de la Barca en el México del siglo XIX; Dulcinea, amante de Amadís, protagonista de una amor pastoril de aura provenzal y Dulcinea, exiliada de la guerra civil española, recordando su infancia en un albergue infantil de Rusia. Tres destinos diferentes, tres novelas posibles o dos novelas imaginadas y una vida vivida como una novela; en todo caso, tres historias narradas en forma paralela separadas por siglos en el tiempo. Tres argumentos -130- prisioneros de la mente que los ha forjado; tres personajes para una sola conciencia que ha quebrado su

relación con el mundo exterior.

Sin embargo, el autismo en el que se incomunica Dulcinea es deliberado. «Una vez que se deja de hablar ya no importa. Ya diste el gran paso», confiesa, para decirse que la gente sólo habla de lo que está pasando, trivialidades evidentes como «está lloviendo» o «hace frío», cuando lo que «hay que decir es lo que no está pasando, lo que nunca pasó y lo que nunca pasará». Lo que se piensa es lo que vale la pena, es decir, lo que nunca se dirá, dialéctica de hermetismo e incomunicación fundadora de la única realidad válida: la que impide escuchar, la que la lleva a perder el habla, la que induce a pensar, la que invita a escribir.

La verdadera revelación de Dulcinea es descubrir que el arte de cultivar la propia memoria es el arte de escribir. Pero su escritura será interior, mental. Dulcinea va a crear un libro dentro de su cabeza que no será un libro oral ni escrito, sino un libro mental; «un libro interno, en continuo quehacer. Un libro que se repite o retoma por cualquier parte. Que se reforma y que nunca es igual. Que existe y no existe. Que vivirá en ella y que será tan largo como su vida».

Dulcinea encantada es la transcripción de ese libro. Un libro que abarca todos los estilos. un libro que se cifra y se borra al mismo tiempo, «como escrito en arena o en mar», y que no es más que un largo monólogo de casi doscientas páginas que se abre y se cierra en el mismo escenario circular del periférico. Libro abierto al mundo y a una superposición de tiempos históricos por los cuales transita Dulcinea como un nuevo Orlando de Virginia Woolf, pero libro, al mismo tiempo, cerrado en el universo mental de la desconcertada pasajera de un automóvil atascado en el infierno contaminado de una autopista ciudadana, en ese «rugido de cemento sin paisaje, bajo un cielo empañado».

Angelina Muñiz Huberman apuesta a este difícil ejercicio literario de construir Dulcinea encantada como una novela (¿lo es?) que refleja una vida que transcurre escapándose en palabras, al mismo tiempo que se proyecta en historias superpuestas. «Yo soy tantas historias que a veces es difícil elegir con cuál me quedo», se dice la protagonista. En la superposición de círculos comunicados -131- entre sí, pero de los cuales se pasa ágilmente de uno a otro en un proceso de reenvíos recíprocos, más que avanzar en un argumento, se profundiza en una indagación. Un escarbar hacia dentro que propicia un vértigo en el que sucumbe el lector, seducido por una prosa confesional que invita a la complicidad y a una dolida solidaridad con ese progresivo proceso de «desaprender lo aprendido, olvidar todas las rutas, borrar lo conocido y abandonar el mundo de la razón y la cordura».

Obra pensada y bien estructurada, elaborada pacientemente a lo largo de más de treinta años de reflexión y diez de trabajo -según explica Angelina Muñiz en *De cuerpo entero* (1991)- Dulcinea encantada es sobre todo una decantada reflexión personal sobre la muerte y el exilio, un «palimpsesto» de los topos arcádicos de la novela pastoril provenzal y de las crónicas costumbristas de la vida decimonónica mexicana y un intento de síntesis de la pluralidad cultural latinoamericana.

La morada interior

Autora de cuentos y novelas que han recreado la novela picaresca del Siglo de Oro en *Tierra adentro* (1977), la Edad Media en *La guerra del unicornio* (1983), gracias a una hábil transposición del lenguaje y las formas de la épica castellana al tema de la Guerra Civil Española, la vida de Santa Teresa en *Morada interior* (1972) auténtica proyección de su transida angustia al mundo actual, Angelina Muñiz es también una estudiosa de temas medievales. En *Las raíces y las ramas* (1993) investiga las fuentes y las derivaciones de la Cábala hispanohebrea con una asombrosa erudición y en *La lengua florida* recoge la tradición literaria sefardí, desde la Edad Media hasta nuestros días.

Pero más allá de su producción literaria y ensayística, inscrita en la buena tradición de la literatura mexicana donde las voces femeninas se expresan con la soltura que da la indiscutida madurez cultural de escritoras mayores como Elena Garro y Rosario Castellanos garantizan su vigencia, Angelina Muñiz ofrece una visión caleidoscópica de su propia identidad a través del recuerdo permanente de su origen español y de los exilios sucesivos que han marcado su vida trashumante. Lo que sería natural en la -132- tradición literaria aluvional de países como la Argentina, Brasil, Venezuela o el Uruguay, es excepcional en México, cuya literatura se inscribe en lo raigal y vernacular y prefiere la reflexión sobre «lo» mexicano más que lo que puede ser la dualidad emergente de una primera generación de inmigrantes.

De ahí parte de su originalidad. Angelina Muñiz, nacida en 1936 en el sur de Francia de padres exiliados que huían de la guerra civil española, pasó su infancia en Cuba, para radicarse luego en México, donde confiesa haber jugado desde la adolescencia a un desdoblamiento múltiple de acentos y nacionalidades asumidas confortablemente según el interlocutor al que se dirigía. «Era francesa, cubana, andaluza, castellana, refugiada o mexicana, según me convenía», ha confesado en su texto autobiográfico *El juego de escribir*. En ese juego que le permite emplear distintas hablas según donde se encontrara, Angelina se fue creando un lenguaje particular de donde desechó conscientemente todo modismo, español o mexicano que pudiera identificarla, aspirando sin querer a una expresión universal que tradujo en el esfuerzo y el cuidado de su propia escritura.

Si ha confesado que en «ese ir de país en país creó mi propia morada interior» y que, educada en el tráfico de los espacios, se acostumbró a vivir en cualquier parte del mundo, es evidente que habiendo perdido su tierra de origen se fue aferrando a la «tierra de las palabras». En el espacio del lenguaje, hecho de intimidad creativa, pero también de atenta apertura al exterior de cuyos ecos ha recogido los múltiples referentes, tanto del presente mexicano como del rico pasado medieval, Angelina Muñiz se siente ciudadana de una verdadera «patria literaria», esa morada con que se identifican los buenos escritores por sobre toda nacionalidad. Esencia íntima que se reconoce en la lectura de *Dulcinea encantada*, donde México parece ser la estación terminal de un viaje a través de la historia que confluye hacia un anuncio explícito del Apocalipsis. Fragmentos del libro de la Biblia sobre los últimos días son citados y la propia novela se divide en capítulos titulados como los «siete sellos» del Apocalipsis,



adelantando el trasfondo de muerte y resurrección en que se resume. La muerte «cotidiana nuestra que vamos relegando, alargando, empujando» -como la define en un poema de El ojo de la creación -133- (1992)- está presente en la vida y en la obra de Angelina Muñiz. Si la novela nos recuerda en forma recurrente la trágica muerte de su hermano cuando tenía apenas ocho años de edad, en De cuerpo entero nos relata como pudo hacer suyo, incorporar a su propio ser, ese desgarrado recuerdo fraternal. Angelina se acostumbró de niña a dialogar secretamente con su hermano muerto y como parte de un juego de infancia prohibido actuó como si fuera él, llegó a serlo a través de simulacros que bordearon la locura. Esta presencia trágica de la muerte en su vida, si bien es de secular raíz española -su padre andaluz era dado al «sentimiento trágico de la vida» y su madre castellana estaba ancestralmente resignada a la natural convivencia con la muerte- se prolonga en su obra con la presencia violenta y ritual de la muerte en la vida mexicana. Desde los crímenes pasionales o excéntricos que los titulares de la prensa amarilla exaltan, a las populares «fiestas de los muertos» que hacen de calaveras, esqueletos y ahorcados juguetes de niños y trivializados objetos de decoración o pastelería, el símbolo de la muerte está siempre presente, a tal punto que Muñiz escribe: «Creo que el momento más cercano a la muerte es el nacer: cuando nada existe y todo tiene que ser desarrollado y aprendido con una lentitud exasperante. Lo que más ansía el niño es crecer, alejarse de la muerte primera, la iniciadora». En este aprendizaje que va de la muerte a la vida, el vacío inicial se va llenando de espacios y tiempo conjurados por el amor. Es el amor de Amadís y Dulcinea el que llena el vacío en que se ha refugiado el autismo de la protagonista. «Soy mi propia progenitora, me siento como la primera o la iniciadora», se dice antes de ceder al amor que ella misma ha creado para ingresar a otra ruta, abierta más allá de un recodo final del periférico, camino que transita entre pájaros y árboles cargados de frutos hacia las puertas del cielo. Un amor que se sella con el ingreso a la muerte. Novela abierta de un mundo cerrado, Dulcinea encantada demuestra -por si hiciera falta- que la narrativa latinoamericana tiene voces nuevas y originales que no agotan su expresión en los tópicos forjados en los años sesenta. En este periférico circular de ciudad México estamos lejos de la Comala de Juan Rulfo, de la -134- «región más transparente» de Carlos Fuentes y de los estereotipos de la revolución mexicana paródicamente revisitados por Fernando del Paso, pero seguimos estando en la buena literatura.

-135-

Cuerpos desintegrados y construcción del lenguaje  
Los cuentos de Teresa Porzecanski (Uruguay)

Con obsesiva tenacidad, los cuentos y relatos de Teresa Porzecanski (Montevideo, 1945) son una dolorosa comprobación de la fragilidad del cuerpo humano y lo difícil que es mantener el equilibrio de la mente que debe regir funciones fisiológicas y ritmos circulatorios bajo la constante amenaza de su desarticulación. Su prosa, hecha de la agotadora tensión que esa vigilancia de la armonía del propio cuerpo conlleva, está llena de alusiones a la rutina y a las tentaciones de locura que invitan a trasponer los límites de una identidad cuestionada. Con frecuencia cede a esa invitación y entonces el relato resbala hacia otras formas narrativas o estalla, como un caleidoscopio, en los fragmentos de cuerpos sanguinolentos lacerados y miradas que no se reconocen en los espejos que las reflejan. La deconstrucción corporal se revierte así en una trabajosa articulación lingüística capaz de expresarla. Son las «construcciones» que Teresa Porzecanski propone desde el mismo título de una de sus obras clave -Construcciones (1979)- edificación por el lenguaje de lo que ha sido demolido en la propia entraña, desechos orgánicos transformadas en novedosa materia narrativa.

La empresa es deliberada y se ha ido precisando a lo largo de siete volúmenes que se han completado, entrelazado y complementado, reiterado hasta hacerse concomitantes, desde *El acertijo y otros cuentos* (1967) hasta *Nupcias en familia y otros cuentos* -136- (1998). El proceso creativo no ha sido lineal, sino un permanente cuestionamiento de los puntos de partida iniciales, variantes de un mismo texto, acotaciones, repeticiones y apostillas de volúmenes que son antologías de otros, pero acompañados de novedosas inflexiones circulares, al modo de un pensamiento que se fuera desenroscando en la medida que otros anillos se repliegan con pavor sobre sí mismos.

### Un paseo iniciático a lo largo de palabras encadenadas

Obra singular en las letras uruguayas contemporáneas, Teresa Porzecanski ha hecho de sus cuentos auténticas alegorías iniciáticas. Por lo pronto, de iniciación al lenguaje. La entrada en el lenguaje es para la autora de *La respiración es una fragua* (1989) como un paseo a lo largo de palabras encadenadas en corredores truncados, laberínticos y llenos de «puertas falsas, inconducentes y maléficas» (EMR, 37). Este recorrido permite la invención de un mundo -del que forma parte la ficción- gracias a un «sacrificio de definiciones que crepitan y se exhuman y renacen», función subversiva que ejecuta violentando las palabras y asociándolas en forzadas parejas metafóricas, no siempre fáciles de desentrañar. Se trata de desbaratar el rígido ordenamiento de las sílabas, ya que «la alternancia estricta de consonantes y vocales» es el resultado de «una insoportable mediocridad». Si bien inicialmente el lenguaje es una «ciudad desierta», se puebla en su prosa de una espesa, cuando no opresiva, vegetación barroca. Las frases se retuercen como lianas que van ahogando sentidos y acepciones reconocidas, para abrirse a los abismos insondables de otras

que habrá que ir bautizando con dolores de parturienta.

Invirtiendo el principio del discurso del método cartesiano -«Pienso, luego existo»- los personajes de Porzecanski pueden decirse: «Yo, o sea mi cuerpo, mis venas latiendo, el endemoniado ritmo de la vida» (EMR, 37), toma de conciencia de la compleja riqueza de los fluidos corporales y las funciones fisiológicas ajustadas como un mecanismo de relojería, que solo hace más patente el equilibrio frágil proclive a la desarticulación y al desarreglo. Cuando un cuerpo cae desde un tercer piso -como en «Intemperie»- los pedazos se descolocan, como «liberándose violentamente -137- del engranaje de la circulación que los había mantenido ligados por un artificio aglutinante de rutina» (NEF, 31). No es extraño que se pregunten, en el borde del desquicio, «si los cuerpos pueden conservar vidas fragmentadas en sus partes amputadas» o si «tal vez les quede algo de aderezo en sus tendones o un dispositivo, que no su voluntad, los ensamble con los automáticos vaivenes de los astros» («Pedazos», LREUF, 8). La conclusión es fatalmente negativa: «Hay quien nos disgrega del todo, Siempre. Al final».

El yo tiene, pues, un «límite inseguro y temeroso», irreconciliable y probablemente inexistente, a pesar de la «paradoja» de un cuerpo marcado, con «carne diferenciada, distintiva, elegida para ser tú, producida para llevarte y desplazarte» («Los otros», Construcciones, 61). La identidad, estructurada gracias a esos ritmos sanguíneos circulatorios, temperaturas corporales, capacidad respiratoria, número de leucocitos en la orina, glándulas funcionando «ajenas a las decisiones», está continuamente amenazada por el desequilibrio y una automarginación que invita a la paranoia. Así, de golpe un ritmo corporal hecho de una rutina no cuestionada se desarticula y estalla en fragmentos que un mórbido coleccionista etiqueta, como el protagonista de «Hobbies» (Ciudad impune, 1986), para descubrir con horror que la pieza que le falta es su propia pierna.

Otra pierna, una pierna suelta, abandonada y enterrada entre escombros y basura, emerge y reclama una atención que la indiferencia de los pasantes desmiente en el relato «Pedazos», aparente condición ajena que termina siendo propia. «Y abandonar mi cuerpo ya sin aliento sepultado allí con los escombros. Y la pierna. Dejé también la pierna, que todavía respiraba. La tuve que condenar a su propia agonía» (LREUF, 11). En otros casos, el «inventar personajes», lo que es privilegio de la escritura -como sucede en «Identificación» (Esta manzana roja, 1972)- puede ser un torpe recortar cuerpos por el medio, con «piernas hacia un lado y entreverado el tronco», aunque en el papel carezcan de volumen y no puedan «alcanzar muchos suspiros». Los personajes así contruidos se observan a sí mismos. Buenaventura en «Manías» (La respiración es una fragua) se contempla como parte de un cuerpo desintegrado, en «su ropa apergaminada, como una piel ya adherida al cuerpo, gris y previsto, irremediabilmente moldeado» (LREUF, 37).

Del mismo modo, la digestión aparece como un proceso donde los «nobles alimentos», una vez ingeridos, «rondan el vientre depravado» y «los minerales locos se modifican con ansia competente en ese intestino grueso» (EMR, 31). El estómago se «regodea» con los alimentos y segrega «jugos gástricos», peptonas y grasas, se hincha y se retuerce, para segregar «las mucosas sus palpitantes jugos» (EMR, 81), un modo de exaltar la provocadora confrontación entre los estómagos satisfechos y el hambre que ronda alrededor de cocinas pletóricas de ollas humeantes y desperdicios de comidas: «El hambre exasperada, petulante, imperiosa, el pobre hambre engañada, tierna, postergada» (EMR, 33). A veces, ese hambre sólo aspira saciarse comiendo «una humilde manzana roja». A este fruto simple, exaltado en el título de uno de sus volúmenes de relatos -Esta manzana roja (1972)- se opone el líquido viscoso llamado sopa de legumbres o el postre «nadando en el meloso océano de azúcar derretida».

Las funciones fisiológicas primordiales -lo que Julia Kristeva llama en *Pouvoirs de l'horreur* la «semiótica de la suciedad»- son evocadas por Porzecanski en su cruda y cotidiana ritualidad: el excremento que recorre el intestino como «una casa conocida, esperada» (EMR, 81); ese «defecar en paz y largamente hasta deshacerse de las propias entrañas» o el «defecar solemnemente hasta las maldiciones» («Tercera apología», EMR, 68) o el triste «orinarme encima a los cuarenta y tantos años de respetabilidad, cagar solemnemente mientras engullo una manzana» (EMR, 70), aunque en otros casos la locura pueda sospecharse subyaciendo en la normalidad, cuando se anuncia que «la tía defeca gusanos verdes» que trepan por las paredes del retrete como «tallarines flagelados» (CI, 54). En el colmo metafórico se puede hablar de «lírico excremento».

El cuerpo, cuando se observa con minucia, puede provocar sorpresas. Al ir mirando sus propias partes en un microscopio -como hace Rogelio en una de las «Historias de locura» que componen el volumen *Historias para mi abuela*- se puede culminar en una alucinante autogénesis: un darse a luz a sí mismo «entre sangres y delirios». «Lo vio aparecer entero, pequeño y enrojido: -139- el ser humano primero que él también había sido» (HPMA, 44). Un nacimiento que en otras ocasiones se define como «un mejunje arbitrario de probeta». («Primera apología», Esta manzana roja). Un mejunje que es el resultado de una relación sexual que en la confusión de los cuerpos convierte a los seres en hermafroditas. En ese entrelazamiento surge el «espacio de nadie, donde nadie es ninguno, y todos, esa gelatina oseosa y fusionada que empapa las carnes como una mermelada, iguala los cuerpos y los sosiega» (CI, 57).

Esta condición sexual ambigua que el travestismo del «señor Minimores» lleva al grotesco, reaparece en la mujer condenada por brujería a ser quemada, consciente que su herejía es la «más grande de todas, esa procacidad de ser mujer». Al mirarse en el espejo, poco antes de ser conducida a la pira, se ve reflejada en una silueta superpuesta a la de su verdugo, el Gran inquisidor, en una ambigua condición de andrógino y con líneas borrosas allí donde «toda definición no alcanza, y nada alcanza, porque los nombres no están hechos de sustancia» («Herejías», LREUF, 43). Pese a todo, nacer y morir son parte de un proceso que no sólo está en los

extremos de una existencia -como generalmente se lo entiende- sino que pueden confundirse. Rogelio cuando «se da a luz», en realidad se está muriendo y lo hace «tan dulcemente» que su nacimiento no se empaña con esta muerte simultánea.

Muerte que puede ser el cumplimiento de un sueño: estar suspendido en una hamaca tendida entre dos árboles en un apacible jardín. En «En vilo» (CI, 27), el viejo operario de taller y de filtros que agoniza, pide que se abra un ropero de «olores rancios» en cuyo fondo tenebroso ha guardado durante treinta y cinco años una hamaca que nunca pudo desplegarse en el estrecho apartamento donde ha vivido. «Soñar con la hamaca me tuvo suspendido en la vida», confiesa, un modo de «estar en vilo». La muerte le llega así, también dulcemente, ascendiendo en la hamaca desplegada, «suspendido de nadie, sostenido por nada» (CI, 29). Si la muerte natural culmina en levedad, la tortura a la que es sometida la protagonista en «Herejías» no hace sino descoyuntar las articulaciones de un cuerpo «con profunda entrada entre las piernas» para convertirlo en «un objeto que se agrietaba sin razón y sin pausa» (LREUF, 41).

-140-

#### El hogar del cuerpo desarticulado

En los sucesivos círculos concéntricos que van del propio yo al mundo circundante, el espacio de la casa ocupa un lugar privilegiado en la obra de Teresa Porzecanski. El cuerpo desarticulado se prolonga en hogares contruidos a su imagen y semejanza, como una prolongación antropomorfizada de miembros y articulaciones en habitaciones y salones que reflejan el carácter de sus habitantes. La casa se transforma así en un «animal escondido en el interior de una vulva tornasolada», con sus propias emociones, estados de ánimo y caprichos, al modo de «una larva contráctil que adoptaba las formas del pensamiento» (LREUF, 49). En estas casas donde hay que sacudir «el pegajoso moho de encima de los muebles» o con salones que «tienen demasiado de algo» y «un excesivo olor a encierro y a excrecencia», se contrapone también la rutina y el desarreglo. Aunque, en algunos hogares «todos los días se encadenan al arreglo imperturbado de la cómoda, del cuarto de la casa» («Visitas», EMR, 31, 33), otras provocan la «oscura pasión por los rincones» a la que sucumbe Begonia, la protagonista del relato que lleva ese título, -«Oscura pasión por los rincones»- aquellos que son «más recónditos y menos visibles, las esquinas obtusas, deformadas, las cerradura indóciles de los baúles, la fetidez de los subterráneos cloacas» (LREUF, 49). En esas casas se puede sentir «la respiración jadeante» de sus muros y corredores y descubrir con pavor que bajo las superficie difusa de los muebles, se esconden agazapadas los espectros de piel cetrina de los antepasados.

Ya en 1970, Mercedes Ramírez señalaba que Porzecanski era no sólo «creadora de mundos, ámbitos y atmósferas inquietantes», sino que los elaboraba con «un estilo nuevo en el panorama de nuestra actual narrativa» para el cual se servía con igual naturalidad y fuerza de «la Biblia, de la

ciencia ficción o de la realidad inmediata». El resultado era para su prologuista: «una extraña y bella combinación de Apocalipsis y diagnóstico, vertebrada por su amor a los desheredados de la tierra»<sup>14</sup>. Los años no han hecho sino confirmar y ahondar este tenso diálogo, porque se adivina en la Teresa Porzecanski que escribe impactada por la violencia imperante en el mundo, el intrincado -141- intercambio de referentes entre el ámbito privado y la esfera pública. En «Disturbios abajo» (Ciudad impune) se invaden mutuamente, al punto de que un tumulto que parece un juego de «engranajes que se enroscan», observado desde lo alto de un edificio, termina extendiendo sus «garras» sobre el hombre que lo contempla cada vez más excitado. Los individuos que se pelean y matan entre sí en la plaza vecina, «grupos humanos que se aparean en junturas cada vez más próximas», lo impulsan a la inesperada violencia de arrojar por la ventana a la mujer indiferente que tiene a su lado. En otros casos, el contexto tiene el nombre de Montevideo, una ciudad donde todo cambia en forma subrepticia hacia la «curiosa topografía» de héroes que se conduelen por «la imposibilidad de sus quimeras» y los jubilados se arraciman como «palomas luciendo esa mirada de ave, lateral y sin párpados». Capital de un país donde sus habitantes, que cada vez son menos, han perdido su rostro («Inoportuno», CI, 73) o viven a las orillas de un arroyo Pantanoso de «agua morosa y amarronada en la que flotaban objetos infames». En otros relatos, finalmente, bajo la descripción de un mar que se aparece como espacio «espeso y licuoso» y donde sumirse es probar que es el «único sitio donde el hundimiento es verdadero» (CI, 59), brota la sombra ominosa de los «desaparecidos». Arrojados al mar, sus olas los devuelven a las playas como medusas verdosas resbaladizas y blandas como magmas, pero con los ojos abiertos con «interrogantes de pavor».

No es extraño, entonces, que la protagonista de «Visitas» pueda decirse frente a los pizarrones escolares: «Estoy en una crisis deforme de todo el raciocinio, de la lógica toda, de la interpretación activa» (EMR, 29), cuando siente que se difiere el juicio aprendido. La locura tiene una finalidad tan contradictoria como el ingreso deliberado en su sinuoso y complejo territorio, tal como lo propone Porzecanski. A la locura se llega gradualmente por «un lapsus virtual de soluciones», por un «ingresar sabiamente en un largo desvarío», para «sentir directamente lo invisible, ampliar la evidencia de lo obvio para que no sea necesario saberlo» y también para «sustituir el miedo por el escalofrío, las buenas costumbres por el terror más vivo».

-142-

En este nuevo espacio -el de la locura percibida como «cauce levemente alterado»- se moverán con soltura los cuerpos reencontrados con sus más complejos reflejos. Gracias a ella, la narrativa de Teresa Porzecanski se instala en el sesgo oblicuo y la descolocación que caracteriza la narrativa uruguaya contemporánea. La «ardua labor» que propone la autora de Construcciones da la pauta de un penoso, pero gratificante túnel a recorrer para «descubrir el universo recóndito de las propias entrañas». Sin embargo, sus desconcertados héroes, aunque decidan «aniquilar el orden», pueden vivir asidos nostálgicamente a los mitos perdidos de la infancia, como el protagonista de una de las «Historias para mi abuela» (HPMA, 50), quien a los cuarenta y cinco años sigue escribiendo

esperanzadas cartas a los reyes magos: «le escribiré mi octogésima quinta carta a los reyes magos» para inundarlos con los deseos postergados de una vida entera. Postergación y deseos con los que si bien se desestructura un cuerpo, se construye un lenguaje y se mantiene viva una esperanza.

## Bibliografía

### Libros de cuentos de Teresa Porzecanski

EA: El acertijo y otros cuentos (1967)  
HPMA: Historias para mi abuela (1970)  
EMR: Esta manzana roja (1972)  
IEC: Intacto el corazón (1976)  
C: Construcciones (1979)  
CI: Ciudad impune (1986)  
NEF: Nupcias en familia y otros cuentos (1998) NOTA

-143-

### La jugosa condición femenina La narrativa de Lucía Guerra (Chile)

Lucía Guerra, la escritora chilena que recibió en 1997 el Premio Gabriela Mistral, ha elaborado a lo largo de más de veinte años una obra coherente y sistemática. Si bien ha cultivado en forma paralela la crítica y la ficción, ambas vertientes de su creación estructuran un mismo discurso: la exploración reivindicativa de todo aquello que está «más allá de las máscaras» de una condición femenina fragmentada por las convenciones y un orden jerarquizado a partir de la visión masculina imperante. Sin embargo, pese a que ambos discursos -el crítico-ensayístico y el ficcional- son complementarios y se informan mutuamente del esfuerzo esclarecedor que los guía, el lenguaje de cada uno de ellos, más allá de la intertextualidad a la que su misma preocupación invita, es independiente, no se contamina y respeta las reglas de los géneros a través de los cuales se expresa. Si la prosa ficcional es apasionada, aunque nunca rencorosa o despechada; si la mujer plena a la que aspira, clama sus derechos en las páginas de cuentos y novelas y transgrede normas

como una forma de auto-afirmarse en su menoscabada condición, la vertiente crítica ciñe su objetivo a una prosa objetiva, rigurosa, de scholar abocada a una investigación de campo bien delimitado.

Así, Lucía Guerra se siente atraída por la vocación transgresora de María Luisa Bombal, cuyas Obras completas (1996) ha editado y anotado y a la que ha consagrado su ensayo La narrativa de -144- María Luisa Bombal (1980). Del mismo modo, ha dedicado páginas testimoniales a Juana Manuela Gorriti, seducida por «tus cigarrillos, tus amantes y tus hijos ilegítimos». Guiada por la misma preocupación, en Mujer y sociedad en América Latina (1980) o en los volúmenes colectivos que ha coordinado sobre Texto e ideología en la narrativa chilena (1987) y, sobre todo, Splintering Darkness: Latin American Women in Search of Themselves (1990), Guerra ha hecho de la «escritura femenina» en las letras latinoamericanas algo más que una mera plataforma reivindicativa. En La mujer fragmentada: historias de un signo (Premio Casa de las Américas, 1994) fija los ejes de la «territorialidad patriarcal» y «las fronteras y los antifaces del signo mujer» en una sugerente apuesta a favor de una Mater-Narrativa, cuerpo receptáculo y albergue de la gestación, pero también gestadora de hijos y creadora de ficciones. La prosa crítica se prolonga en una estimulante provocación y, al recrearse en la escritura de sus cuentos y novelas, se esgrime como gozosa y descarada rebeldía del cuerpo y del lenguaje.

Darse luz a sí misma

Más allá de las máscaras (1984), Frutos extraños (1991), Muñeca brava, (1993) y Los dominios ocultos (1998) integran un corpus ficcional que evita sin interferencias el peligro del roman à thèse, de la plataforma reivindicativa que ha tentado a tantas otras escritoras que han hecho de la condición femenina el tema de su ficción. La obra creativa de Lucía Guerra evita esos riesgos y se salva literariamente -¡y es un crítico hombre que lo afirma!- porque en la defensa casi militante de la mujer que asume, no cae en el error de creer que esa plenitud femenina a la que legítimamente aspira, se logra a partir de la castración masculina, de la invalidación de la «otra mitad».

Por el contrario -reconoce en Muñeca brava- «los hombres también la hacen a uno» (MB, 43), complementariedad que no es resignación, sino jocunda aceptación de un destino hecho de la lucha y el juego entre esas «dos mitades» que componen la humanidad. Es en el sexo plenamente gozado como jugosa «expresión corporal», en la realización del ser que se entrega para conquistar su propia independencia, donde Lucía Guerra convence y entusiasma.

-145-

En su prosa hay «vida vivida»; conflictiva, sí, pero real y expresiva; convincente porque está hecha de esa ambivalencia de la atracción de los cuerpos que trascienden el amor en algo más que mera dependencia. Lejos del sojuzgamiento dictado por las reglas de convivencia entre hombres y mujeres que denuncia, no sin ironía, Lucía Guerra desmenuza expresiones



como la mujer «sumisa y buena madre» (MB, 26) preconizada por el Coronel Arreola de Muñeca brava, alude burlonamente a la mujer «dueña de casa» (MB, 64) o anota el carácter degradante del insulto, incluso cuando es proferido por una mujer -«hijos de la gran puta, mal paridos, conchas de su madre» (MADLM, 84)- dirigidos, no por azar, siempre a una «respetable madre».

La mujer lograda -esa mujer plena que conjura la autora de Más allá de las máscaras- es la intérprete de las «hartas melodías» en que se expresa el tocar música con el cuerpo. La virgen, por el contrario, es un «no ser todavía», al modo como Ernst Bloch concibe la proyección utópica en El principio esperanza, una «tendencia» que impulsa la dirección que va del ser al deber ser: esa condición irremediable de la mujer que necesita del hombre que inaugura su cuerpo para asumirse realmente. Y ello sucede, aunque pueda decirse una de sus protagonistas que «la verdadera virginidad se va perdiendo con los años, cuando uno termina con el corazón todo agujereado por tanto hombre que nos viene a avinagrar las ilusiones» (MB, 41).

En el relato «Espejos y faunos» (LDO) se intenta vanamente sustituir esa «necesidad» por una onanista pasión por sí misma. En los reflejos de su propia «blanda caverna» en la luna de un armario, en el «insecto despojado de caparazón» que frota hasta desencadenar una «bandada de mariposas», intenta darse «a luz a sí misma» susurrando palabras de amor a su propia imagen «tan deseada», partenogénesis que no sin socarronería imputa a la memoria de Freud. Por el contrario, lo que impera es la entrega o el recuerdo casi idealizado de la entrega como en «La pasión de la virgen» (LDO) o una dependencia masoquista de la que solo por el asesinato es posible liberarse como en el relato «Las tramas del amor» que no por azar integra en «Las tramas del texto», una de las partes en que se divide Los dominios ocultos.

-146-

Llegar a ser con todo el cuerpo

Para la autora de Frutos extraños, lo importante es llegar a «ser con todo el cuerpo», lo que supone el ingreso a la condición femenina a través del rito iniciático de «sangre y besos» del acto amoroso: ese abrirse como una flor al rayo penetrante del hombre, ese renunciar deliberado a preservarse como virgen, ese aceptar el «regazo gozosamente adolorido» que sigue al primer contacto masculino. No se trata de un sacrificio sino, por el contrario, del fervor, del entusiasmo, de ese «derecho al placer» que le brinda la simple evocación de como ese «músculo hecho por Dios para que repose en la carne redondeada y esponjosa de una mujer» (FE, 14), hace palpitar el «vocerío vegetal» y los «caballos desbocados» (FE, 15) de un cuerpo que la convierte de virgen en la «dueña de todas las auroras», ese sentir que «un barco enorme» echa fruto «en las entrañas» y se queda «tambaleando muy adentro» (MB, 43).

El amor como plenitud gozada sin ambages es ensalzado por Guerra con ricas

imágenes y metáforas. El amor son esas hormigas que descienden por su paladar para «despertar los recintos de sus entrañas», son las «mieles nocturnas» (FE, 78), esas mieles que pueden subyacer en un cuerpo que tiene «un panal adormecido». Las imágenes vegetales, florales, acompañan por doquier la expansión de los sentidos: «La espalda de ella floreció en una multitud de pétalos movedizos» (FE, 60); el amor son «mareas de frutos a mediodía» que buscan anidar en «un follaje de ternura» o «girando como un nardo en el agua, amó a ese muchacho que la guiaba por un laberinto de sombras y de fuego» (FE, 49), sensación vegetal de un sumergirse en «un lago muy verde, lleno de algas y peces que me acariciaban las piernas, los pechos, toda entera...» (MB, 43). Esa misma riqueza metafórica embriaga cuando se lee: «Nos besaremos y harás de mí un puñado de aves salvajes» (FE, 83) o cuando un cuerpo todavía no realizado es un «volcán clausurado gimiendo bajo la luna».

A través de la narrativa de Lucía Guerra es posible descubrir que la mujer en sí misma puede ser una alegoría de otras realidades. En los textos con que se inician los capítulos de *Muñeca brava*, Chile se representa como el cuerpo de una mujer. La imagen convierte los valles «regados de sauces y hortalizas» en una -147- entrañable metáfora de los «jugos espesos que la habitan», a los cielos primaverales que lo cubren en «un rito de amor» y al sol en un «amante febril» que la cubre de «pétalos y retoños». En esta fiesta de los sentidos, la contrapartida del Chile sometido a Pinochet es la violación de los «últimos resquicios de mi útero despedazado», donde «la sangre me corre por entre las piernas manchando el territorio virgen de los vestisqueros australes» (MB, 9).

### La maldita sangre menstrual

Una sangre de cuerpo virginal violado que reaparece en forma obsesiva en su ficción: sangre que ya está presente cuando se empieza a ser un «renacuajo gelatinoso y sanguinolento» (FE, 114), la «maldita» sangre menstrual (MADLM, 80-83), «secreción» que convoca «los poderes del horror» que describe Julia Kristeva en su capítulo sobre los «humores» y «expulsiones corporales», que no mancilla sólo el cuerpo de la mujer como un desprendimiento de la propia condición femenina, sino que también aparece en el «esperma sanguinolento» (FE, 67).

La plenitud que la mujer de Guerra preconiza es el resultado de una elección deliberada y consciente: la entrega debe ser querida, consentida. Si hay violencia, forcejeo, el hombre es «enemigo» y su miembro «un tallo venenoso» (FE, 33). Tampoco la entrega puede ser el resultado de los «frágiles antifaces de una mentira» con que se disfrazan las falsas promesas del «por siempre» y «nunca jamás» y de las cuales se nutre el escepticismo, la desilusión y el despecho. El «siempre» -nos lo dice en forma lapidaria- sólo existe en la muerte.

Las mujeres logradas de Lucía Guerra son mujeres deportivas, mujeres sofisticadas de California como se describen en *Frutos extraños*, pero son,

sobre todo, mujeres del pueblo, lejos de los convencionalismos y los prejuicios de la clase media, como la Cristina de Más allá de las máscaras. Son esas mujeres sinceras, abiertas, que están en «la base» de un pueblo que enfrenta la tiranía en Muñeca brava, o anuncia el golpe de estado en la ocupación cruelmente aplastada de la misma novela Más allá de las máscaras. Mujeres como Aurora, la sindicalista, auténticas «muñecas bravas» como las prostitutas del burdel de la novela con -148- ese título. Un hermanamiento por la resistencia al orden imperante que, sin caer en la consigna partidaria, es un mensaje claramente explicitado y de lectura unívoca.

En el burdel de Muñeca brava se reconoce un escenario tradicional de la narrativa latinoamericana en general y de la chilena en particular. No hay necesidad de recordar La Lucero (Juana Lucero) de Augusto D'Halmar, El roto (1920) de Joaquín Edwards Bello, El lugar sin límites (1966) de José Donoso, para subrayar la atracción que ha ejercido en Chile ese espacio de liberación (el «burdel es el canto, el festival del cuerpo que se vendía en regocijo» (FE, 81), pero también de esclavitud. Atracción ambivalente que caracteriza todo espacio prohibido y vedado y en la que Lucía Guerra se reconoce por su condición de mujer.

Si bien se dice que «las putas... son raras, son las mujeres más misteriosas del mundo» (MB, 17), la autora de Muñeca brava nos recuerda el lenguaje contradictorio con que se las califica: mujer mala, mujer pública, mujer de la calle, mujer de mala vida pero también mujer de vida alegre, vendedora de placeres nocturnos y los más poéticos de «juguete de pasión» o «compañera de la noche»: o el más militante de «proletaria de la noche». Tanto sinónimo, incluidos los nombres «elegantes» de meretriz y ramera, apenas disimulan la crudeza del insulto echado en cara: «puta». La provocación de la narrativa de Lucía Guerra no es gratuita. La autora de Más allá de las máscaras asume con orgullo no sólo la liberación del cuerpo femenino, sino del propio imaginario en que se expresa, ya que se puede estar «atada a una estaca y con el cuerpo preñado de fantasías». Una liberación por la fantasía que es también la de la escritura explotando en la osadía de metáforas inéditas en la que abundan sus relatos y novelas, anuncio de una más amplia liberación que esperan las mujeres del continente latinoamericano.

Nos lo dice, pura y simplemente, al final de su primera novela, Más allá de las máscaras: «Sólo podría narrarme a mí misma. Narrarme». No otra cosa ha hecho Lucía Guerra desde entonces.

## Bibliografía

### Narrativa de Lucía Guerra

MADLM: Más allá de las máscaras, México, Premiá, 1984.  
FE: Frutos extraños, Caracas, Monte Ávila, 1991.  
MB: Muñeca brava, Caracas, Monte Ávila, 1993.  
LDO: Los dominios ocultos, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1998.

-149-

Una vocación antropológica al servicio de la literatura  
El cuarteto nicaragüense de Milagros Palma (Nicaragua)

Tal vez sin habérselo propuesto ella misma, pero notorio para quien se aproxime al conjunto de la obra narrativa de Milagros Palma, resulta la unidad temática y la continuidad estilística de su mundo novelesco. Bodas de ceniza (1992), Desencanto al amanecer (1995), El pacto (1997) y El obispo (1999) forman un «cuarteto» construido a partir de un realismo de engañosa apariencia clásica y de un inventario de tradiciones, mitos, costumbres y creencias profundamente arraigadas y confrontadas a una modernidad mal asumida y a cambios políticos radicales que no superan la enunciación voluntarista de sus dirigentes o la retórica en que se plasman sus dogmas.

Cuatro novelas, cuatro facetas de una misma realidad sociocultural de inequívoco signo centroamericano y cuyo juego complementario supera toda visión unívoca de la historia contemporánea del país que apenas se disimula en sus páginas, Nicaragua, sobre el cual se han forjado tantas mitificaciones y estereotipos. Gracias a su formación y vocación de antropóloga y mitóloga, Palma ha comprendido que las transformaciones culturales se operan más lentamente que las políticas y que toda pretendida revolución totalizante (como la descrita en Desencanto al amanecer y en El pacto) sucumbe en las manos de los «mercaderes de la ilusión» y en la inercia secular de las costumbres y creencias colectivas.

-150-

Porque si hay un vínculo que engarza como conjunto este «cuarteto» es la visión antropológica que trasciende el maniqueísmo político en aras de la compleja urdimbre de una sociedad profundamente estratificada y mestizada, donde tradiciones y creencias del pasado conviven con una modernidad portadora tanto de signos liberadores, especialmente para la condición femenina, como de dependencias de comportamientos y modas impuestas desde el exterior.

De esta dialéctica se nutre el conjunto de una obra escrita con estilo seco y directo, donde los sentimientos apenas afloran en la tensión de diálogos y en la violencia en que se traducen desigualdades e injusticias a las que Palma aplica sin ternura el escalpelo de un diagnóstico sin apelaciones. Al modo del clásico realismo social latinoamericano que

tuviera su período de gloria en los años treinta y cuarenta, acompañando incluso «glosarios» como en *El pacto*, la autora no hace concesiones a los tópicos que halagan una visión exótica de América Latina, «realismo mágico» incluido, ni a las consignas que el proceso revolucionario sandinista forjó y una cierta intelectualidad asumió desde confortables posiciones para «vivir como reyes, gracias a la revolución de los pobres» (DAA, p. 41).

Por el contrario, Palma demuele todo facilismo y visión simplista de una realidad que conoce como estudiosa del imaginario mítico y la feminidad y lo hace bajo la consigna de que hay que acabar con la «imperturbable lógica del bien y del mal». La obligación de escribir poemas «con olor a pólvora, con olor a sangre, con olor a cirios y con olor a muerte» (DAA, p. 16), traducida en la misión irónicamente definida como ir al frente guerrillero a «disparar poemas» (DAA, p. 24) y las temibles lecciones de moral impartidas a los indecisos (DAA, p. 115), son rechazadas como simplistas en aras de la condición del escritor como disidente permanente y de una condición dubitativa y crítica a la que apuesta abiertamente. La visión de Palma es implacable y su cuarteto nicaragüense remonta desde los prejuicios de una apacible ciudad provinciana, escenario de su primera novela, a la trepidante Chicago donde la colectividad emigrada maneja esos mismos prejuicios desde el confort consumista y el afán de ganar dinero, presente en su última obra, *El Obispo*.

-151-

En este itinerario se reafirma una antinomia difícilmente reconciliable en la obra de Palma: la que opone la mujer al hombre. Enfrentados, uno como titular de un poder de hecho y un cierto orden consagratorio y, la otra, como resistente natural (cuando no heroica) a la que parecen ser las leyes naturales de un orden no cuestionado, las parejas dirimen un conflicto que encarnan Don Chicho y Feliza Dolores en *Bodas de ceniza*, Fernanda y Gabriel en *Desencanto al amanecer*, Virginia y Leonardo *El Obispo* y que en *El pacto* se plasma en opresiones, crímenes y venganzas múltiples.

### La palabra, suprema arma femenina

El mundo patriarcal de una ciudad de atmósfera colonial, Gracias, tras cuya vetusta arquitectura y la presencia omnipresente de la autoridad de la iglesia y del orden constituido, apenas matizado por el hecho de ser «cuna y tumba de poetas, locos y dictadores» (BDC, p. 9), se adivina la ciudad de León donde naciera la propia Milagros Palma, es el escenario de la primera novela, *Bodas de ceniza*. A través de una narración que cubre treinta años de la vida del cincuentón Don Chicho y su joven esposa Feliza Dolores, se describen comportamientos ritualizados de intenso contenido machista, aunque matizados por la rica personalidad de los personajes. Don Chicho, respetuoso de las reglas de la iglesia, pero no religioso, protector de animales y esclavizador de mujeres, tradicionalista pero cultivado y abierto a otros idiomas y culturas, inaugura la galería de personajes «dominantes» que enfrentarán en las novelas restantes a la rebeldía femenina que se les opone, aquí encarnada por la tenaz y

silenciosa Feliza. Su rica y contradictoria personalidad lo aleja del esquematismo de los personajes del realismo social clásico y anuncia en Palma la eficaz indagadora de almas del resto de su ciclo novelesco. Escenificada a partir de los años treinta, Bodas de ceniza es un convincente alegato contra las familias numerosas, esas progenituras esgrimidas con orgullo por la estructura social tradicional latinoamericana, cuyo número de hijos es el resultado de un débito conyugal ejercido como potestad. El orgullo de Don Chicho es haber tenido dieciséis hijos, catorce de ellos con la misma -152- mujer, la «infeliz» Feliza Dolores, con la que se ha casado a los cuarenta y ocho años de edad. Gracias a «cópulas fecundantes» cuidadosamente programadas y de la que se excluye todo posible placer femenino para no «corromper su alma», envejece rodeado de una renovada y orgullosa prole donde los roles femeninos están perfectamente diferenciados: la esposa que no debe descubrir goces extremos y la «mujer alegre» encargada de la «higiene sexual» de los hijos varones.

Años después, un modo de subvertir ese orden, lo propone Virginia a su marido Leonardo (El Obispo) haciéndose pagar las relaciones sexuales a las que se presta, «profesionalizando» su condición de esposa en la de alegre barragana. Los papeles se mezclan también en las preocupadas incursiones al mundo de la prostitución de Fernanda y a la devoción tributada a Salomé, la «protectora de las putas», la «mártir de la verga de los hombres» que le cortó el miembro a un varón, gesto sacralizado en la forma de cirios con forma de pene que se encienden en las tumbas, como forma de redención de esas meretrices iniciadas con violaciones que sufrieron cuando eran apenas niñas.

Es evidente que Palma no mitifica tampoco el matriarcado «intramuros» ejercido por hijas solteras (como Inés en Bodas de ceniza) o esposas sometidas a roles primarios en el hogar, tales como criar hijos, atender la casa, esperar al marido con la mesa puesta y aceptar sin condiciones el «servicio sexual» que se le debe. No lo hace, aunque los maridos reprochen a sus esposas «de que se quejan si tienen donde vivir y comer» y se pregunten convencidos que «¿qué más se quiere?» y no entiendan como es posible aburrirse «si se tiene televisión» (El obispo). No se trata tampoco de criticar con moderado ojo crítico, al modo de otras escritoras latinoamericanas (pienso en Marcela Serrano), que han cosechado un éxito fácil en el propio universo femenino que describen.

Por el contrario, Palma inventaría la absurda prohibición de comer mariscos de formas y olores alusivos a un sexo apenas disimulado que rige sobre las mujeres, recuerda las dificultades para obtener información sobre métodos anticonceptivos que, curiosamente, llegan desde Estados Unidos adonde emigran las que intentan romper el cerco patriarcal y que genera un inesperado anti-imperialismo. Así, sostiene convencido Don Chicho que «no -153- debemos permitir que los yanquis nos traigan su desgracia. Allá sus mujeres se pintan, trabajan y hacen lo que les da la gana. Por eso es necesario luchar a muerte contra el yanqui que viene a corromper a nuestras mujeres» (BDC, p. 85).

La revolución no garantiza tampoco una condición liberada. Palma es aquí también tajante: no hay emancipación de la mujer en el universo de las guerrillas, ya que el erotismo de la revolucionaria se aparece en el

universo falócrata como «una reivindicación exhibicionista del orgasmo inscrito en la domesticidad». La mujer debe seguir siendo la reproductora dispuesta a tener hijos para la patria y a sacrificarse aceptando todos los que le manda Dios. La maternidad sobrevalorada no sería otra que la paternidad simbólica ensalzada por curas y militares, sugiere en forma lapidaria.

Sin embargo, aún golpeadas, desvalorizadas y humilladas, sometidas a una «actitud de ofensiva permanente», las protagonistas de las novelas de Palma se defienden con la única arma eficaz que poseen: la palabra cortante esgrimida como puñal acerado, la respuesta rápida que agiliza diálogos y cobra siempre la última línea de escenas que, desde el mundo patriarcal de Gracias al comfortable norteamericano, se repiten como una constante. La defensa de la mujer frente al poder de hecho y la brutalidad masculina es la palabra, palabra que hiere al hombre donde más le duele: en los reductos íntimos de su masculinidad. De ahí una cierta escatología en la que se refugian personajes como Leonardo, esgrimiendo malas palabras y haciendo de funciones fisiológicas como defecar ostentosas referencias sobre el peso de las deposiciones, el tiempo empleado sentado en el inodoro y los verbos en que se conjuga la acción.

Palma no duda en indicar otra posible dirección para exorcizar el conflicto de la pareja que recorre su ciclo novelesco. Al modo de las viejas tradiciones medievales, prolongadas en procesos de funestas repercusiones, las brujas ensalzadas por la literatura como expresión de liberación femenina, reaparecen en las prácticas que Virginia, iniciada sexualmente en su adolescencia por un brujo, proyecta en pleno corazón de la civilización norteamericana como un desafío a Leonardo y a la presunta racionalidad del medio en que vive. Brujería liberadora que depende, sin embargo, del fatalismo de la quiromancia. Las cartas echadas y signadas por -154- un destino que las marca sin que pueda modificarse su suerte (EO, p. 172) recuerdan los límites de esta vía que también han practicado las heroínas de El pacto.

De ahí a sugerir que la suprema liberación femenina suponga asumir los placeres de una sexualidad rehusada por el hombre a través del reconocimiento de su propia condición de mujer, no hay más que un paso que Palma franquea. El mundo selvático poblado de seres indiferenciados sexualmente capaces de reproducirse y de provocarse placer en forma independiente (¿andróginos, hermafroditas?) lo anuncia en Desencanto al amanecer. Fernanda se inicia en las transgresiones sexuales liberadoras de su condición femenina, sometida hasta ese momento al papel masculino, entre la lujuriosa vegetación de una «foresta» en la que se ha perdido. En sus «juegos» con Yawira, Fernanda descubre que su cuerpo es capaz de llegar a una voluptuosidad aguda y «vibrar como un colibrí» al frotar su vulva contra «flores de capullos suaves y lisos como el terciopelo», aunque en definitiva esa iniciación se produzca en una suerte de viaje post-mortem al paraíso. Este «jardín de las delicias» no es otro que el mitológico que la propia Milagros Palma ha descrito en sus recopilaciones sobre el imaginario mítico religioso indígena nicaragüense y de la amazonía colombiana.

Más abiertamente, María y Eugenia en El pacto, entablan una apasionada relación lésbica a modo de venganza contra Rosendo, marido de la primera y

amante de la segunda, apuñalado por ambas en una suerte de ejecución sumaria. El hombre ya no es necesario y puede ser eliminado sin remordimientos en un sacrificio emancipatorio.

## Los ritos de la muerte omnipresente

La muerte que dirime tan tenaces antinomias está presente en forma obsesiva con sus rituales y los símbolos que la consagran en todo el «cuarteto» nicaragüense de Milagros Palma. Velatorios campesinos de combatientes caídos (Desencanto al amanecer), cementerios como epicentros del espacio novelesco (El pacto), ataúdes comprados a plazos (Bodas de ceniza) o transportados desde Chicago a Managua (El obispo), sepultureros que abren, custodian -155- y descubren tumbas donde han sido enterrados vivos enemigos o familiares de víctimas propiciatorias de un culto de profundas raíces populares, pautan un ritmo existencial celebratorio marcado por bautizos, casamientos, velorios y entierros. Una vez más, la vocación antropológica de Palma se solaza en descripciones de alusivo significado.

En este tránsito de la vida a la muerte, la presencia de sueños y pesadillas premonitorias, los anuncios agoreros de desgracias inminentes, son inevitables eslabones. Manos ensangrentadas, perros heridos a latigazos y cuchilladas, apariciones, se repiten obsesiva y ominosamente en un mundo onírico de interpretación no siempre directa. Es aquí donde Milagros Palma anuncia tímidamente el posible ensanchamiento del realismo tradicional que ha practicado hasta ahora con tan fervoroso empeño. Tal vez en la libertad del soñar, la fina observación antropológica se trascienda en pura creación, porque la autora de Desencanto al amanecer sabe, como su personaje, la escritora Fernanda, lo «pavorosamente vacía» que es la realidad «cuando se agotan los sueños» (DAA, p. 104) y la dificultad de «crear nuevos rumbos a partir de la nada».

## Bibliografía

### Novelas de Milagros Palma

- BDC: Bodas de ceniza (1992).
- DAA: Desencanto al amanecer (1995).
- EP: El pacto (1997).
- EO: El obispo (1999).



Así es la vida (2000)

-[156]- -157-

Centros de la periferia

-[158]- -159-

Memorias de Altagracia, entre la nostalgia y la melancolía  
Salvador Garmendia (Venezuela)

Al empezar a leer Memorias de Altagracia se diría que estamos ante un cuadro de Chagall o leyendo El barón rampante de Italo Calvino. Un castrador de chivos cojo, Marinferínfo, invita a un niño a un paseo sobre los tejados de una apacible ciudad de provincia del interior de Venezuela. Saltando ágilmente con sus muletas de un techo al otro, Marinferínfo arrastra al niño a un fantástico viaje, no sólo para explorar otros ángulos del apacible medio familiar donde ha transcurrido su infancia, sino también para descubrir los nuevos horizontes que se perciben desde las alturas.

El más sorprendente es el mar que se adivina en la lejanía y que se extiende hasta el infinito. El aire luciferino del cojo desazona pero tienta a ese niño que pasa las tardes subido en un naranjo del traspatio de su casa, escondido entre el follaje batido por el viento, haciendo caso omiso de los gritos de las viejas tías que lo llaman. Desde ese escondrijo, cuyas ramas «formaban territorios distintos», sale para saltar o, tal vez, volar de un techo al otro conducido por la suave mano del castrador de chivos.

El tierno recuento de la infancia

Sea sueño, fantasía o realidad, el extraño paseo por las alturas define, desde las primeras páginas de Memorias de Altagracia, la atmósfera de lo que será el nostálgico recuento de los primeros -160- años del autor en la ciudad de Barquisimeto, situada en la sabana colindante con la región andina venezolana. Salvador Garmendia narra en primera persona -como para que no queden dudas de que esta obra son realmente «Memorias»- y lo hace retrazando poéticamente los «caracteres» de quienes fueran los personajes de su infancia. Si Marinferínfo abre el desfile de recuerdos, otros, tan humanos como originales, lo siguen. Todos se mueven entre la realidad y la imaginación del narrador, entre la fantasía de la niñez y la

borrosa reconstrucción del pasado reelaborado desde la nostalgia y la melancolía del presente.

Así, Don Abelito, el tierno y frágil viejecito dueño de un taller de fotografía con fantásticos decorados para retratarse, irrumpe en el universo de las lecturas del niño. El libro ilustrado *Los ferrocarriles del mundo* permite imaginar que ruidosos trenes con vagones iluminados atraviesen la casa. Por su parte, Adelmo, el loco que tiene «el cerebro suelto» que suena cuando sacude su cabeza, difunde las verdades del bufón en la mejor tradición del teatro isabelino; Mr. Boland, un piloto inglés, trae a ese rincón provincial, el adelanto de la aviación y sorprende a los habitantes de Altagracia con sus piruetas aéreas sobre la seca y amarillenta sabana de La Ruesga. Absalón Olavarrieta lo emula volando en un cajón de madera sobre la cabeza afiebrada del niño enfermo de tifus que podrá preguntarse si esa visión es un delirio o un milagro. Otros personajes, como Jonás, el espiritista que anda en bicicleta, el vendedor mago Eddie, «El Garantizado», el pequeño alemán Fritz, el inválido general Raldíríz, las tres hermanas locas apodadas «Las Meonas», el padre Azueta en su parroquia, Jacinto, Chucho y tantos otros intercalan sus apariciones en el mundo familiar del «memorialista» Garmendia, poblado de los recuerdos de las tías y tíos, Augusta, Rosa, Luis y Gilberto. Bajo la sombra tutelar de una madre, cuya presencia evanescente se adivina apenas, el narrador evoca con melancolía el pasado de lo que ahora son las ruinas de Altagracia. «No queda nada de Altagracia», nos dice de golpe el autor, promediada las Memorias, para anunciarnos al final que: «Debo marcharme, entonces, debo irme de aquí, debo marcharme, ahora, lejos».

De allí se fue, en realidad, el mismo Salvador Garmendia cuando era joven para ingresar al mundo ruidoso y febril de la gran -161- capital donde cumpliría su destino de escritor. En Caracas fue pronto el reconocido autor de novelas de tema urbano -*Los pequeños seres* (1959), *Los habitantes* (1961), *Día de ceniza* (1963) y *La mala vida* (1968)- cuyo género afianzó en Venezuela con acritud y realismo. En estas obras, capta la angustia y la barbarie del hombre perdido en los laberintos de la inmensa capital heterogénea, polarizada y violenta, pero no por ello menos atractiva. Esa angustia se traduce en el andar sin pausa y sin objeto por las calles del personaje central de *Los pequeños seres*, Mateo Martán: «¡Andar! las calles se suceden sin tregua, disímiles, cada una dispuesta para conducir la vida que bulle en medio de su cauce».

Miguel Antúnez, el protagonista de *Día de ceniza*, pertenece a la misma estirpe de Martán, aunque parezca un ser extravertido y seducido por la vida callejera. En el transcurso de la novela que se desarrolla durante los días del Carnaval caraqueño, el personaje deriva de la alegría inicial hacia el callejón sin salida del suicidio final, en lo que resulta una simbólica mascarada existencial de seres alienados. Tampoco tienen fundamento las vidas entrelazadas en el tiempo y el espacio de los personajes vacuos de *Los habitantes*, donde se narra la historia de dos familias viviendo en el «vientre urbano» de Caracas. Matilde, Luis y sus padres Francisco y Engracia habitan una casa idéntica a la de Irene, Raúl y su padre enfermo. Son casas iguales a las de toda la manzana y «debieron ser fabricadas en el mismo tiempo y bajo un solo modelo. Poseen la misma distribución, iguales dimensiones», nos dice el autor, para denunciar esa

ciudad anónima sin ligamentos. La violencia que estaba latente en esta obra irrumpe en la novela siguiente, *Los pies de barro* (1973), en la culminación de un periodo de profundas conmociones políticas en Venezuela y el resto del continente americano, especialmente en Uruguay y Chile donde se instalan ese mismo año las dictaduras que los sojuzgarán hasta mediados de los años ochenta.

Son años de acción y compromiso. En ese momento, el autor de *Memorias de Altagracia* forma parte de la generación de narradores que desde fines de los años cincuenta había renovado las letras de su país. En la mejor tradición de la narrativa realista venezolana inaugurada por José Rafael Pocaterra, Rómulo Gallegos, -162- Teresa de la Parra y Guillermo Meneses, pero atento a las notas vanguardistas de Julio Garmendia, Arturo Uslar Pietri y Miguel Otero Silva, Salvador Garmendia, junto a Adriano González León, Oswaldo Trejo y el más joven José Balza, fue activo protagonista de la efervescencia política y literaria que emergió en ese periodo tan renovador como polarizado. Renovación sí, pero también rápido agotamiento de las fórmulas de guerrilla urbana que preconizan Garmendia en *Los pies de barro* y González León en *País portátil*.

No es extraño entonces que al iniciar su edad madura, a los 46 años, Garmendia decida volver al escenario de su ciudad natal, Barquisimeto, para reconstruir, lejos del caos y la tensión capitalina, la casa de su infancia a través del cuerpo vivo de la memoria que resucita en las ruinas del hogar familiar. El espacio del recuerdo será su refugio. Las primeras líneas de *Memorias de Altagracia* que publica en 1974 lo anuncian en forma explícita: «La casa comienza a ensancharse por todos lados. Aquel cuerpo grande y lastimado se cubre de pálpitos y manifiesta los más angustiados síntomas de vida».

Gracias a esta vigorosa antropomorfización, se le ven salir al viejo caserón «brazos por los lados, cavidades largas y oscuras donde el polvo que cubre las maderas es una capa tierna como las orlas de un traje de fiesta». Convertida en el cuerpo humano monstruoso de un ser decrepito, la casa se pone en movimiento y se va «por la calle toda con sus ruidos, las caras distraídas que parecen ir de viaje a lugares de mucha gente donde hay gritos y música, el patio encandilado lleno de ponzoñas y hojas velludas, el susto en una ventana entreabierta y llevarla así, del diestro, como un caballo grande y huesudo».

Al abordar esta temática, *Memorias de Altagracia* se incorpora a la mejor tradición de la narrativa latinoamericana contemporánea, poblada de caserones donde se ha refugiado y concentrado un pasado familiar que ha sido destruido en el mundo exterior. Son las mansiones decadentes y aplastadas por hipotecas del conjunto de la obra del chileno José Donoso -*Este domingo*, *Coronación*, *Casa de campo* y *El obscuro pájaro de la noche*- del cubano José Lezama Lima en *Paradiso* o del argentino Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*.

-163-

Languidecientes en su estilo y mobiliario, gravados por recuerdos y con rincones significados por la historia transcurrida entre sus muros, estos caserones son, sin embargo, reductos anacrónicos de la identidad, verdaderos santuarios de un mundo amenazado a todos los niveles por el desarrollo desorganizado de las grandes capitales de América Latina.

La casa -como ha escrito Gaston Bachelard- es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. En tanto que se imagina como un ser concentrado, la casa ayuda a integrar la conciencia de centro, fundamental en la estructuración de la identidad. Espacio sacralizado a partir del caos -precisa por su parte Mircea Eliade- la casa es un lugar que se convierte en centro del mundo. No otra cosa hace Salvador Garmendia al abrir las mohosas puertas del caserón familiar de Altagracia y al aventar tan tiernos y humanos recuerdos de infancia para el placer de sus lectores.

-[164]- -165-

«¿Un marginal sin poder o un rebelde con causa?»  
El novelista latinoamericano según Manuel Scorza (Perú)

«Los novelistas nos hemos condenado a ser marginales y a vivir fuera de la realidad. Estamos todavía atemorizados por el triunfo del personaje Rastignac de la obra de Balzac y todos los valores de la sociedad burguesa y capitalista que supone su dominio en un mundo del que los escritores hemos huido atemorizados, utilizando el romanticismo y el formalismo para disfrazar nuestra incapacidad de participación real. Un novelista hay que decirlo con sinceridad, no juega ningún papel en el mundo de hoy, donde otros Rastignac poderosos controlan los medios de comunicación y donde los libros casi no ejercen influencia. Aunque los escritores nos creamos muy responsables y comprometidos, no somos otra cosa que marginales sin poder».

Con estas tajantes palabras, el novelista peruano Manuel Scorza autor de Redoble por Rancas (1970) y de Historia de Garabombo, el invisible (1972), se lanza a una impetuosa polémica sobre «el papel y la importancia del artista en la vida contemporánea», justamente el que fuera tema de un coloquio celebrado en la sede de la UNESCO en París, en julio de 1974, donde Scorza participó en su carácter de escritor latinoamericano.

Aprovechando esa oportunidad fue posible esta entrevista.

«¿Qué podemos hacer los novelistas en esta sociedad gobernada por la influencia y el poder del dinero, ese dinero que supieron convertir en tema de su obra Balzac y Zola y sobre el cual ahora -166- tenemos miedo de escribir por un falso pudor que nos vuelve ineficaces?»; insiste a continuación Manuel Scorza, para proponer de inmediato que sean los propios escritores, pintores y músicos, quienes se organicen comercialmente para la venta y promoción de sus obras y para multiplicar las experiencias de talleres de escritores, fuera de todo proteccionismo estatal o burocrático.

«Hay que hacer muchas cosas en el plano de la acción económica -sintetiza- porque el escritor no tiene siquiera la protección del derecho al trabajo,

reconocido legalmente a cualquier artesano o costurera que trabaja en su domicilio. Los escritores somos muy ineptos en estas materias y en esta sociedad competitiva resulta que estamos peor que en la Edad Media», finaliza, con un gesto casi desesperado.

### El tiempo parcelado de la memoria

Para Scorza ha llegado el momento en que el escritor debería dejar de discutir muchos problemas exclusivamente teóricos para tratar de reintegrarse a la sociedad real de la que se evadió en el período romántico. En esta reintegración debería abordar con gran realismo los aspectos prácticos y más prosaicos de su propia función social y profesional en el mundo de hoy, «sin orgullo intelectual y sin falsos pudores».

Sin embargo, no puede dejar de reconocer que hay un divorcio esencial entre el tiempo personal del escritor y el mundo exterior de los demás, disociación que conduce en el plano de la creatividad a una verdadera «esquizofrenia» del artista.

Para explicar este punto, Scorza se remite con entusiasmo a su experiencia personal durante los siete años en que estuvo trabajando en el plan de las cinco novelas que componen el ciclo iniciado por Redoble por Rancas. «El tiempo de las novelas está fijado en 1960, cuando se produjeron las matanzas de la guerra campesina de Cerro Paseo en los Andes Centrales, que yo viví personalmente como militante del Movimiento Comunal del Perú. Ese año fue tremendo, donde una vez más el Perú se sintió humillado por la historia de sus "guerras sordas" y por esa masacre permanente de la rebeldía de sus indios».

-167-

Ese año de experiencia fue «parcelado» en la memoria de Scorza. «Encerré ese fragmento de tiempo en una cantera y a él volví años después para trabajar durante siete años en él. Un tiempo detenido, reconstruido desde un tiempo "real" que no dejaba de transcurrir. Poco a poco me fui sintiendo alienado, divorciado del "exterior", sufriendo una reconversión personal casi esquizofrénica y con gran incapacidad para saber que pasaba fuera de mi parcela de tiempo de 1960 cuando el mundo ya vivía en 1967, 1968 ó 1969».

### Una imaginación desenfrenada al servicio de la realidad

Porque ese tiempo de 1960 fue trágicamente real y porque lo que cuenta Scorza en sus novelas ha sucedido: «Mis personajes existieron. Fueron matados o encarcelados, pero han vivido y son reconocidos bajo sus apodos novelescos».

De allí parte del éxito fulminante de Redoble por Rancas en el propio

Perú, donde el libro ha sido leído en las plazas de los pueblos andinos, discutido por sus propios protagonistas, algunos de los cuales llegaron a adaptar sus propios recuerdos personales a la ficción novelesca y donde el héroe principal -el líder comunero Héctor Chacón- llegó a ser liberado y amnistiado por el mismo Presidente del Perú, General Velasco Alvarado, el 28 de julio de 1972 en oportunidad de celebrarse el 150º aniversario de la independencia nacional.

Esta «realidad» histórica de la fantasía novelesca de Scorza -analizada en una serie de diez artículos publicados con profusa documentación gráfica por El Correo de Lima- no ha convertido a sus libros en una crónica de hechos y costumbres. Por el contrario, ha proyectado sus páginas en una dimensión mágica y mítica, donde campea libremente la imaginación más desenfrenada. De ahí parte de sus méritos y de sus riesgos.

Scorza se explica con vehemencia: «La magia está en nuestras tradiciones más populares y los mitos forman parte de las leyendas y cuentos que se transmiten oralmente. América Latina es una gran fantasía real». Pero además, el novelista peruano defiende su propio estilo y concepción literaria. «No tengo ninguna deuda con la obra de Gabriel García Márquez, tal como se ha dicho por cierta crítica, porque en mis libros de poesía publicados -168- a partir de 1955 -Las imprecaciones, Desengaños del mago, Réquiem para un gentilhombre, Los adioses y, muy especialmente en El vals de los reptiles- la atmósfera mágica y la desproporción surrealista, que tan bien sirven a la realidad latinoamericana, saltan sin parar de un verso al otro».

Hombres que bailan durante siglos, mujeres-dinosaurios y mujeres-peces, una partida de billar jugada a lo largo de la vida de una generación y un ejercicio permanente del lenguaje poético y simbólico y alegórico, prepararon a Scorza para su experiencia novelesca sin otra deuda reconocida que el «rigor de Alejo Carpentier».

## Un monstruo contra Rastignac

Nacido en 1928, Manuel Scorza pasó a los veinte años de edad un año en prisión durante la dictadura de Manuel Odría, vivió siete años exiliado (cuatro de ellos en México donde ha publicado algunos de sus libros de poesía), volvió al Perú en 1956, ejerció múltiples oficios «como corresponde a un hombre desocupado que quiere ser escritor» y desde 1969 vive en París, donde lo sorprendió el éxito de su obra y donde ha descubierto «la soledad planetaria» del hombre de las grandes ciudades. No se plantea el problema que considera «artificial» de vivir en América Latina o en Europa y cree que lo que importa es lo que «se escribe y cómo se escribe».

Justamente ésta es la preocupación actual de Scorza: cómo escribir y qué contar en la continuación de su obra, tras Balada del jinete insomne y La tumba del relámpago. Este es un monstruo que sigue confinado en la cantera de una memoria detenida en 1960 y que terminará algún día, cuando la

historia real ganará su lugar absoluto. Scorza se propone asumir el riesgo de interpretar social y políticamente los hechos que estaban solo transitados por la magia y la poesía. Será una forma del compromiso que entiende para esta hora del novelista: señalar y marcar a fuego a los Rastignac del Perú, los dueños del poder y del dinero responsables de esa silenciada guerra campesina que ya ha tenido en él a un fiel «amplificador» en 19 idiomas<sup>15</sup>.

-169-

Retrato de un escritor solitario solidario  
Gregorio Manzur (Argentina)

Gregorio Manzur concilia virtudes contradictorias. Fuera de todo grupo o escuela, este gran solitario y arisco individualista es, al mismo tiempo, un amigo solidario y entrañable. Narrador puro que vive por y para la literatura es todo lo contrario de un escritor intelectualizado. Gozador epicúreo de los «alimentos terrestres» -el amor, la buena mesa y la naturaleza- desaparece periódicamente para depurarse en un monasterio o en una isla casi desierta y volver envuelto en una aureola mística.

Bohemio y trashumante -ha vivido en Estados Unidos, Suecia, la India y Francia- Manzur es, sin embargo, un arraigado que se aferra no sólo a los signos exteriores de la identidad -el mate que toma todas las madrugadas, la lengua pura que maneja fuera de toda contaminación- sino a su infancia en El Algarrobal, un pequeño pueblo de la precordillera de los Andes, en la provincia de Mendoza en la Argentina, donde nació y de donde surgen todos sus personajes, sin ninguna excepción.

Es también un nómada que, en la búsqueda de sus raíces familiares, ha recorrido las tierras de sus antepasados en el norte montañoso del Líbano, donde en la imposibilidad de comunicarse por la palabra ha tendido los puentes de una sonrisa, una estentórea carcajada o una mirada en la que se han reconocido los lazos de la sangre más allá de las barreras del idioma.

-170-

Manzur es una curiosa mezcla de criollo y de sufí, de gaucho y anacoreta cristiano, de perfecto bailarín de malambo y de tango, ha protagonizado -entre otras cosas- a Carlos Gardel en la película Tangos, el exilio de Gardel de Fernando Solanas; es practicante y profesor de tai-chi-chuán, el antiguo arte marcial chino; payador y recitador criollo y conocedor de la mística cristiana del renano Juan Eckhart y del taoísmo de Tchouan-Tseu. En este dominio de disciplinas tan diversas como rigurosas, concilia el equilibrio del cuerpo con una imaginación febril y tumultuosa a la que no teme dar rienda suelta.

Nacido en 1936 de padre libanés maronita y madre argentina de origen

español, Manzur está marcado hasta hoy en día por la intensidad del universo familiar en que se formó y creció. A ese hogar que abandonó para estudiar arte dramático con una profesora rusa exiliada, discípula de Stanislasky, que le inculcara la vocación sacerdotal que debe tener todo actor teatral, retorna todas las madrugadas, gracias a la virtualidad que le procura la pantalla de su ordenador. Allí conjura personajes y situaciones. Allí surgen perseguidos por una memoria implacable los seres de su infancia, idénticos a sí mismos, transportados en el tiempo y en el espacio, tal como eran hace treinta o cuarenta años, dueños de la fuerza que les da su encarnadura real inalterada. Son seres que vio desfilar por el almacén de su padre -una de esas inefables «tiendas de turco» de los pueblos sudamericanos donde se vende de todo- catálogo y muestrario humano que aparece y reaparece en sus cuentos, relatos, novelas, obras teatrales y radiofónicas.

Quiénes somos sus amigos en París sabemos de las obsesiones y delirios de Gregorio Manzur, del febril apasionamiento que lo embarga cuando se encierra durante días enteros para escribir y «dialogar» literalmente con sus criaturas, aferrado a una dieta mínima de supervivencia, bordeando los límites de una locura que puede ser endiablada posesión. Otras veces, desaparece por días o semanas durante las cuales no sabemos nada de él. A su vuelta lo vemos adelgazado, estilizado y como purificado, con los ojos fosforescentes y la mirada poseída de un misticismo clarividente. Nos enteramos entonces que se ha retirado a un monasterio, con cuyos monjes ha compartido el silencio y la meditación ascética o descubrimos con sorpresa que, en una ruinoso granja -171- prestada, ha cortado leña y ha escrito en la más absoluta soledad. Otras veces, su piel está cobriza y nos cuenta que ha vivido en la modesta casa de un pescador griego de una isla que no figura en ningún circuito turístico, alimentándose sobriamente de los productos del mar. Y de tanto en tanto, Gregorio nos dice que se ha recluido en China con su Maestro de tai-chi-chuán, recién llegado de Shangai, para afinar con nuevos discípulos la depurada técnica de este arte milenario.

Hombre que está fuera de los circuitos literarios, tanto parisinos como latinoamericanos, Gregorio tiene numerosos amigos entre los escritores, pero esta amistad no se funda en lazos profesionales, sino personales. El «grupo», la «peña» que lo reúne alrededor de una buena comida (cus-cus o un churrasco improvisado) y un generoso vaso de vino, arma sus afinidades más allá de posturas o tendencias, para hacerlo en nombre del secreto de una amistad solidaria e integral, transparente y sin fisuras, como sólo pueden hacerlo los eternos adolescentes.

En este contexto, es inútil buscar filiaciones directas entre Manzur y el resto de la literatura argentina o latinoamericana que integra de pleno derecho. Alimentado directamente en las fuentes de las tragedias griegas o de Shakespeare, sus personajes están ineluctablemente uncidos a un destino que los gobierna y cuya fatalidad sólo puede ser quebrada por el amor, la amistad o la solidaridad. La garganta del águila, El solsticio del jaguar, Sangre en el ojo son excelentes ejemplos de la intensa capacidad de amor y de odio que pueden dividir el corazón humano.

Narrador puro, Gregorio Manzur es dueño de una olvidada capacidad oral para «contar cuentos», transmitiendo el magnetismo y la magia del suspenso



que forjaron la tradición de los relatos alrededor de los «fogones», donde todavía se trasnocha amistosamente en algunos rincones perdidos de América. Su aprendizaje del arte dramático, su ejercicio profesional como periodista de radio y televisión, sus obras radiofónicas transmitidas por las prestigiosas ondas de France Culture, lo aproximan al ritmo, el estilo y la estética de la oralidad, lejos de la elaborada gramatología del texto escrito.

Sin embargo, la poderosa intuición e imaginación de su mundo aliada a la estructura teatral en que la enmarca con indiscutible -172- habilidad, hacen de sus novelas una lectura fácil y apasionada donde, más allá de mitos y creencias de una América Latina secreta y profunda, se emerge investido de esa condición universal en la que nos reconocemos, más allá de toda diferencia, los seres humanos.

-173-

Un juego especular entre dos mundos  
Morituri de Alfredo Pita (Perú)

Superando los tradicionales debates que han enfrentado a la literatura latinoamericana -el que opone el repliegue aislacionista, raigal de una narrativa de vocación tradicionalista y americana a la apertura a influencias de todo tipo de vocación experimental y cosmopolita- una generación de narradores escribe ahora, y desde horizontes diversos, en la comprensión integral de la identidad del continente a partir de una integración de los elementos más flagrantes de sus dicotomías.

De pronto las polémicas que habían polarizado formalistas y «contenidistas», oponiendo el arraigo al desarraigo hasta en sus prolongaciones geográficas -las ciudades-puerto abiertas a influencias, inmigración y mestizaje confrontadas al interior-rural, indígena o campesino, donde se refugian las auténticas raíces de la identidad- se cancelan en un discurso narrativo donde se vertebran sin dificultad las antinomias de la cultura latinoamericana. Asumirlo es empezar a comprender el sentido de la narrativa contemporánea del continente.

La pulsión centrípeta y centrífuga

Las pulsiones centrífugas de apertura a Europa y al mundo y el repliegue centrípeta sobre sí mismo a escala americana, nacional y hasta regional, explican como un verdadero ritmo de diástole -174- y sístole, la verdadera condición de una identidad cuyas raíces profundas necesitan tanto de la realidad del continente como de su necesidad de reflejarse, para mejor explicarse, en el espejo del resto del mundo. El Nuevo Mundo sólo puede explicarse a partir de su relación con el Viejo y viceversa.

De este modo y sin la «angustia de las influencias» que tan bien definiera Harold Bloom, el narrador latinoamericano no tiene ahora temor en apropiarse de técnicas y procedimientos de la mejor narrativa europea o norteamericana para hundirse y bucear con voracidad antropológica en el pasado y la realidad presente de América Latina. Si el auge de una narrativa de tema histórico lo prueba en las obras del argentino Abel Posse, del colombiano Germán Espinosa, del cubano Antonio Benítez Rojo, del mexicano Homero Aridjis y del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, cuentos y novelas que abordan la actualidad y sus contradicciones desde México a la Argentina, pasando por Venezuela y el Perú, resaltan esta madurez en la obra del venezolano José Balza, del uruguayo Hugo Burel o del chileno Antonio Skármeta.

Este es el caso de Alfredo Pita en el Perú. Los nueve cuentos de *Morituri* (Ediciones Correcaminos, París, 1990, 166 p.) dividen sus escenarios entre América y Europa reflejando la condición del escritor latinoamericano contemporáneo: esa dualidad de la vida que se desgarran entre el Viejo y el Nuevo Mundo, ese estar aquí siendo de allá, esos «juegos especulares» que sólo puede permitir la distancia. Sin embargo, aún figurando en escenarios distintos -México, Perú, París, la frontera española o Italia- sobre todos los cuentos flota un mismo espíritu dividido ambigua y conflictivamente entre la violencia y el amor, diría más bien entre la muerte y el sexo, como si la necesidad de éste condujera inevitablemente a la otra y, sobre todo, recordando que estas son constantes del ser humano -eros y tanatos- sea cual sea su horizonte.

El signo de la muerte se entrelaza así con el de la pasión amorosa en relatos donde la violencia no es privilegio de América: puede estar agazapada en el subconsciente de una mujer que viaja sola en un compartimiento de tren suburbano parisino una mañana lluviosa («Una mañana, un tren»), puede esperar traicioneramente en el recodo de una hermosa carretera de montaña -175- en los Pirineos («La sombra del Anero») o puede exaltarse entre las ruinas del Coliseo de Roma (*Morituri*).

### El símbolo de la triplicidad de lo triple

Como muchos escritores de su generación, Alfredo Pita (nacido en 1948), combina eficazmente un conocimiento de las formas estéticas de la mejor tradición occidental con una preocupación de vocación antropológica por recuperar las expresiones auténticas del pasado americano. Tema y escritura están, por lo tanto, ligados en textos de entrelazada urdimbre, donde la profundidad temática no es óbice para que su expresión y su estructura sea calculadamente eficaz. Varios signos apuntan a esta formulación estética puesta al servicio de una explícita preocupación temática.

Las tres partes del libro se titulan respectivamente «pasos», «pozos», «puentes», tres palabras que empiezan con la letra P de Pita -como anotara

con agudeza su compatriota Julio Ramón Ribeyro- cuya significación parece aludir a los temas de los tres cuentos que integran cada una de las partes: los pasos que subrayan la constante temática del viaje, el movimiento, el desarraigo y la carencia de hogar de los tres primeros, los pozos en que estarían sumidos los protagonistas de la segunda, atmósfera sombría y sin salida en que viven los personajes y los puentes que tiende el escritor desde su condición americana al mundo europeo en que vive, escenario de los tres últimos.

La cifra nueve del total de cuentos es el múltiplo de las tres partes del volumen por los tres cuentos de cada una de ellas, lo que otorga al conjunto un carácter homogéneo, por no decir calculadamente geométrico: los múltiplos de tres es la cifra nueve de reconocida significación simbólica: triángulo del ternario, triplicidad de lo triple, imagen completa de los tres mundos (el cielo, la tierra y el infierno) a los que se representa como triángulos y cuya suma son nueve, el número por excelencia para representar la triple síntesis, la ordenación de cada plano; corporal, intelectual y espiritual.

Cifra que para los hebreos era el símbolo de la verdad y que para otros no es más que el límite de la serie antes de su retorno a la unidad, tiene en los escritos homéricos un valor ritual. Pero -176- es sobre todo en la cultura azteca y maya donde el número nueve es profundamente significativo. Entre los aztecas, Nezahualcoyotl construye un templo de nueve pisos, reproduciendo los nueve cielos y las nueve etapas que el alma debe recorrer para ganar el reposo eterno. Nueve es también la cifra simbólica de las cosas terrestres y nocturnas, número temido y respetado, mientras para la mitología maya el nueve simboliza la luna: la diosa nueve, Bolon Tikú, es la luna llena. Significativamente, el primer relato de Morituri, «Obsidiana», se desarrolla en el centro de las pirámides aztecas en México y la fuerza del pasado prehispánico -también presente en la leyenda que preside el cuento «Ciguanaba»- se impone con fuerte intensidad simbólica.

## El sacrificio en dos mundos

En efecto, es el signo del sacrificio el que abre y cierra el volumen de cuentos: un sacrificio oficiado por mujeres que atraen a los protagonistas a la trampa en la cual son inmolados con el tácito consentimiento de la entrega y en el curso de una ceremonia ritual de signos y códigos preestablecidos pero donde el amor sexual se entrelaza con la muerte violenta.

El sacrificio de «Obsidiana» y el de Morituri se operan en dos escenarios prestigiosos de la civilización situados en los extremos de la historia que divide a escritores como Alfredo Pita: el allá de los orígenes prehispánicos en América al pie del templo de Quetzacoatl en la meseta mexicana y el aquí de Europa, en el prestigio de las arenas del Coliseo de Roma. El juego de espejos reenvía su signo ritual a través de la historia

y del espacio; sus víctimas propiciatorias son las mismas; sus oficiantes, sacerdotisas crueles de idéntica secta.

En el primer caso, se sospecha que -al modo de la presencia tutelar de los dioses y la mitología azteca que planea sobre la obra de Carlos Fuentes- la irrupción del pasado en el presente se cumple como una fugaz revancha de la historia, una venganza que cobra su víctima para retornar al silencio de las piedras solo inanimadas en apariencia. Se sospecha, además, que la víctima en este caso, ha sido elegida por su flagrante impostura. El protagonista es un peruano nacido en Arequipa y viviendo en Francia, -177- que se ha disfrazado de mexicano con unos grandes bigotes para hacer de guía de un grupo de turistas franceses que recorren México. En la provocación puede estar el castigo de sentir que le abren el pecho y le arrancan el corazón, tal como se representa en los relieves de los frisos de las pirámides aztecas con motivos de sacrificios humanos en honor de los Padres del Trueno, del Jaguar y de la Serpiente, que ha explicado a los turistas.

Menos claro parece el significado del sacrificio de Morituri, oficiado una noche en que un argentino en viaje por Italia contempla desde las gradas el espacio silencioso del Coliseo. Todo cobra de golpe una dimensión diferente -se dice el protagonista que bebe con cierta ansiedad de una botella- cuando se siente viajando a través del tiempo para irrumpir en un día de circo de la Roma imperial. Impulsado también por una mujer, tal vez probando una droga disimulada detrás de miradas enigmáticas e insinuatoras, siente que «los personajes de su imaginación mandaban y él obedecía» y cree estar jugando al haberse introducido en el pasado. La oralidad literaria.

El esfuerzo de escritura que subyace en la prosa de Pita es evidente en otros signos. El uso literario de la oralidad, por ejemplo. La fuerza de los tres primeros relatos está dada por lo que los protagonistas cuentan oralmente, esa «maravillosa capacidad de invención» de Juan Carlos en el cuento «Ciguanaba», esas «ganas de hablar» de Braulio en «Flor de Azalea», donde se insiste en que «yo no sirvo para escribir, sólo para hablar», porque en definitiva: «Ninguna historia termina nunca, tú lo sabes. En todo caso, lo importante es contarlas, eso divierte a los demás y le permite a uno seguir respirando» (M, 56).

Aunque no siempre divierten, tal es su signo trágico, las historias que cuenta Alfredo Pita en Morituri obedecen a una intensa necesidad de ser contadas. No son gratuitas y, sobre todo, permiten que la narrativa latinoamericana «siga respirando» al ritmo de sus movimientos centrífugo y centrípeta es decir en los reflejos especulares que han hecho su mejor literatura. Y ello, aunque sea bajo el signo del sacrificio.

-[178]- -179-

Miradas asesinas y textos interpenetrados  
Pasiones compartidas de Rudy Gerdanc (Argentina)

El arte fotográfico y la literatura tienen algo en común: la capacidad para transmitir, a través de una imagen, una sensación total. Frente a una fotografía o leyendo un cuento se puede percibir un mundo; con una rápida mirada o al escuchar una metáfora, sentir su compleja riqueza. La máquina de fotografiar con que se fija el instante en el gesto que lo atrapa ha sido construida a imagen y semejanza del ojo humano. La lente-retina a través de la cual se perenniza lo que pudo pasar desapercibido u olvidarse en la superposición de las imágenes que se suceden, memoriza y «revela» sobre el papel los detalles imposibles de captar en la simultaneidad del conjunto que se modifica sin cesar. Ahí está el arte: saber elegir y captar lo que luego resulta significativo. Ojo que penetra la realidad, el objetivo de la máquina de fotografiar prolonga la mirada a través del sofisticado soporte que descubre y retrata, que inaugura y bautiza la reflexión que sigue en el texto literario. El ojo precede siempre a la otra «imagen»- la literaria- que la explicita, no sólo en el instante de la creación, sino también en el de la lectura. Se lee con los ojos, como se escribe mirando la página en blanco. Pero antes está la escena que se representa, el gesto que se acapara para hacerla posible.

Mucho tienen en común estas artes -escritura y fotografía pero también tienen diferencias que las hacen complementarias. La foto atrapa un instante y lo fija en el tiempo; lo enmarca en el -180- espacio que delimita con artística medida, mientras el texto literario lo amplía y comenta, lo enriquece con imaginación o lo abre a otras realidades. Al gesto visual que se detiene en un detalle o en la perspectiva de una esquina, se añade el de escuchar un murmullo de voces glosando la imagen para darle otra dimensión: la que abre la realidad sin comentario al contexto en que se derrama y desfibra, a las fronteras de una realidad que puede esfumarse en sueño o fantasía, volverse sospechosa de ficción o de puerta que se entreabre al territorio de lo fantástico, del «otro lado del espejo», del otro lado del lente.

De ahí la atracción del escritor por la fotografía; de ahí el juego que se adivina en los cuentos de autores que han recorrido las «galerías secretas» que comunican los dos reinos y las «imágenes» en que se expresan. Pienso, sobre todo, en el Julio Cortázar de «Las babas del diablo», donde una foto «revela» una dimensión escondida y agazapada de la realidad que sin un negativo nunca se hubiera sospechado; pienso también en las diapositivas que el mismo Cortázar proyecta en «Apocalipsis de Solentiname», para descubrir en la soledad de un apartamento parisino que la realidad exasperada por el horror y la violencia es más fantástica que la propia literatura que aspira narrarla.

En ese intersticio se instala la mirada «congelada» que el ex policía de Pasiones compartidas de Rudy Gerdanc descarna minuciosamente, para descubrir en las retinas desmenuzadas de los ojos que ha arrancado a su víctima, el horror de la realidad de un crimen que pudo ser perfecto. A partir de las imágenes fractales fijadas en el caleidoscopio del iris, se reconstruye una historia; mejor aún, se la inventa. Gerdanc se solaza en

anunciarnos que el ojo-objetivo, la retina-lente esconde el secreto que hace posible la otra historia, la que nos va contar.

La fotografía que la memoria fijó en un tejido sometido a la micro-cirugía que la «revela», sirve de pretexto al texto literario, valga el juego de palabras, al punto de que nos olvidamos que todo ha sido posible porque los ojos fueron arrancados a su víctima por un ex-policía obsesionado por descubrir el «orden dentro del desorden». Tal es el poder de la literatura; escamotear su propia inspiración, disimular el suceso que la hace posible para hacerla autónoma.

-181-

Rudy -como lo conocemos sus amigos- se mueve con soltura en el plano del entomólogo que rastrea miradas asesinas, para deslizarse al plano literario donde almas gemelas se interpenetran en textos «activos» y «pasivos», anunciando una posible bisexualidad de la ficción. Textualidad que traduce una pasión homosexual de sugerentes intercambios, pero que tal vez no sea otra cosa que la necesaria ambigüedad que todo buen escritor debe llevar consigo, mitad de sí mismo que termina matando a la otra mitad. La cama se convierte, así, en «un mar agitado donde naufragaban cuentos por doquier» y donde «una parte de un cuento penetra, insistente, en otra parte de otro cuerpo». Rivalidad que subyace en todo amor, fermento de una pasión que puede culminar en crimen.

En este juego tan cruelmente realista como alucinante y fantástico, en este ir y venir entre instantáneas fotográficas e imágenes literarias, Rudy Gerdanc habita la contemporaneidad, el postmodernismo que trabaja el fragmento y las formas breves, pero, sobre todo, demuestra que en la buena ficción se renueva sin cesar la lengua española. Pasiones compartidas como ésta, no son sólo el privilegio de los escritores amantes que la protagonizan, sino de todos los lectores que se acercan a su texto misterioso y cruel.

-[182]- -183-

Más allá de la desolación y la muerte  
No morirás de Germán Santamaría (Colombia)

Un hombre de aire taciturno -José Durango- vuelve, tras diez años de ausencia, al pueblo del que huyera una madrugada y que acaba de ser destruido por una avalancha. Más de treinta mil personas han muerto arrastradas por un torrente de barro y piedras. Su mujer y tres de sus hijos están entre las víctimas. Una única hija, Diana, entre los sobrevivientes.

Pero si la desolación y el horror del pueblo destruido lo rodean, asietándolo de recuerdos y testimonios sobre la catástrofe natural que se ha abatido sobre su familia, no es este el centro de su preocupado retorno. Porque José Durango ha vuelto para que lo maten. Obedeciendo a un fatal destino que parece estar escrito de antemano, deambula por las

calles buscando cruzarse con Vicente Ávila, el marido de la hermosa Lucila con la que se fugó diez años atrás, alguien que desde entonces, no ha cesado de jurar que lo mataría.

Con asombro, el pueblo entero descubre cómo la cansina silueta del fugitivo Durango ha retornado al escenario de su adulterio, buscando con aire culpable al verdugo de la postergada venganza. Esta paciente espera es compartida por su propia hija. Porque Diana, para mejor alimentar el rencor de haber crecido en el seno de una familia abandonada por el padre, se ha casado con uno de los cinco hijos de Vicente Ávila. Después de haber perdido a su marido en la avalancha que ha derrumbado su hogar, anuncia -184- que espera un hijo que perpetuará la especie de los Durango y los Avila. Vestida de negro, con la prominente barriga echada hacia adelante, vive ahora con el propio Vicente y espera resignada la pregonada ejecución de su padre.

«A usted todavía lo están esperando para matarlo», le recuerdan a José Durango en las primeras líneas de *No morirás*, sentencia de muerte que obsesivamente lo persigue durante el resto de las apretadas páginas del relato, como una amenaza a concretarse en cualquier momento.

En cualquier momento, pero no de cualquier manera.

Porque uno y otro -condenado y verdugo- respetan las secretas reglas del papel que representan. Como en un duelo ritualizado por preparativos y signos inequívocos, como en una tragedia griega pautada por las instancias que gradúan el pathos y el esperado desenlace, ambos personajes se buscan para desempeñar a cabalidad el destino que han elegido a conciencia. Así el propio Ávila salva a Durango de morir ahogado en las barrosas y agitadas aguas del río que cruza el pueblo, precisando que «Yo soy el que lo voy a matar», porque las cuentas pendientes de Durango «no son con el río», sino con él. «Por eso sería injusto que ahora el río lo matara. El que lo debe matar soy yo». Un modo de reivindicar una pena de muerte que debe aplicarse de acuerdo con las reglas no enunciadas de un código de honor no exento de nobleza. Por eso se habla solemnemente de «la cita con la muerte» que si bien fue masiva el día de la inundación, tiene un día y una hora especial para José Durango.

#### Los ecos de una catástrofe real

Gracias a esta cuidadosa escenificación y al sobrio estilo en que se expresa, *No morirás* se transforma en un relato tenso, digno de la mejor tradición novelesca latinoamericana de Juan Rulfo, con un sobrio fatalismo en el que se reconoce a Juan Carlos Onetti y los escritores donde la tragedia se sublima gracias a la dignidad con que se hace frente al infortunio. Lejos de lo que podría ser un fácil melodrama, una acumulación de estereotipos y un montaje digno de una buena película del Far-West americano, la novela se inscribe en la línea de la nueva narrativa latinoamericana que Germán Santamaría encarna a cabalidad.

Así lo reconoció el jurado del Premio Iberoamericano para Primera Novela Santiago del Nuevo Extremo, integrado por los escritores Nélida Piñón, Antonio Skármeta y Eduardo Gudiño Kiefer, cuando consagró a *No morirás* como la mejor novela latinoamericana de 1993, subrayando en el fallo el despliegue metafórico de su prosa y «la intensidad narrativa de un relato sobre las consecuencias de una catástrofe en un pueblo».

No es difícil, por lo tanto, adivinar detrás de la avalancha que se ha abatido sobre el pueblo de *No morirás* los ecos de la verdadera catástrofe de Armero, el pueblo arrasado por las aguas del río Lagunilla que bajaron desde el volcán Nevado del Ruiz el día aciago del 13 de noviembre de 1985. Sobre todo, cuando esa fecha coincide con la de la novela y se sabe que Germán Santamaría fue el corresponsal del diario *El Tiempo* de Bogotá, quien con sus crónicas en directo desde Armero conmovió toda Colombia, narrando hora a hora la agonía de Omayra Sánchez, la niña de doce años atrapada entre las planchas de cemento de la casa derrumbada que cayó sobre su familia. Las imágenes de esa agonía vivida en «vivo y en directo» aparecieron en las pantallas de televisión del mundo entero y las fotos fueron las tapas de semanarios como *Time Magazine*, *Newsweek* y *París Match*. Santamaría movilizó en aquellas intensas horas a los cuerpos de salvamento, hizo llegar hasta Armero un helicóptero con equipos que no pudieron romper a tiempo las planchas que inmovilizaban el cuerpo de la niña y dialogó con ella hasta el momento de su muerte.

De aquellas crónicas, recogidas luego en el volumen *Colombia y otras sangres* (1987), surge no sólo el estilo ágil de un corresponsal que no se limita a ser testigo de lo que describe, sino lo que es una característica de la nueva narrativa de América Latina, donde los géneros periodístico y novelesco se influyen uno al otro, tan ligadas están realidad y ficción, tan difícilmente se separan sus rasgos. Más allá de la fecunda interrelación, Santamaría -como su compatriota la escritora y periodista Laura Restrepo- es el autor de grandes reportajes sobre temas candentes de la realidad colombiana: la agonía de los indios Pijaos, la violencia en el valle de Trujillo, el suicidio colectivo de los Londoño y Camargo, la «guerra civil» del valle del Magdalena («Como si fuera El Salvador») y la toma del Palacio de Justicia de Bogotá.

-186-

En todos estos reportajes, la violencia -esa violencia que marca la historia contemporánea de su país- está obsesivamente presente. «Periodista de catástrofes» como ha sido apelado, Santamaría, en la mejor tradición de Hemingway y de Gabriel García Márquez, afirma que las crónicas periodísticas deben «buscar la belleza del relato», permitiendo al lector el placer de la lectura, al punto de que «una noticia pueda estar tan bien escrita que el lector tenga la sensación de belleza y solaz» que le provoque «un gusto creativo». Una preocupación por escribir bien que Germán Santamaría también ha expresado en los libros de cuentos *Los días de calor*, *Marylin* y *Morir último*, que han marcado su carrera literaria y en los cuales también se reconocen otros aspectos de la realidad colombiana.

Personajes alegóricos de *No morirás* como Floro Pulido cargando una cruz como un penitente milenarista, atravesando el escenario apocalíptico de las ruinas y lodazales envuelto en un aura metafórica, parecen estar



directamente inspirados de la realidad. En el reportaje que Santamaría publicó en el diario El tiempo un año después de la destrucción de Armero, el superviviente que entrevista se llama Floro Rincón. Allí se afirma que Armero es como el Comala de la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo, en clara alusión a la filiación literaria de la que Santamaría es deudor, un «Comala del Tolima» donde Floro es el Juan Preciado de Armero, el memorable «guardián de los muertos» de la novela de Rulfo.

Un himno a la vida, desde la memoria de la muerte

Novela centrada en el tema de la muerte que la recorre y marca, No morirás es también un himno a la vida que se debate entre las ruinas. Los sobrevivientes tratan de «levantar de nuevo el hogar», aunque la palabra hogar parezca inadecuada para las familias que han sido diezmadas. Frente a quienes «han vuelto a nacer» y están solos en el mundo, una «vida nueva» -como la que crece en las entrañas de Diana- tiene un gran valor. Un himno a la vida que se canta en el mismo tono sobrio en que se habla de la muerte.

Un himno a la vida que no puede postergar la memoria de la muerte. Por algo Vicente Ávila repite durante años que matará a -187- José Durango, tan difícil es olvidar, sobre todo cuando se vive solo: «Un hombre así olvida menos».

Una memoria fundada en el odio que, sin embargo, se ha gastado con el paso de los años, algo que descubren con asombro cuando los dos hombres finalmente se enfrentan «casi en una ceremonia». «Vengo a morir aquí. A que usted me mate, como amenazó durante estos diez años. ¡Ta, ahora mismo!», le pide José Durango después de haberle hecho llegar el revólver Smith 38 largo especial con el que quiere ser ejecutado.

Sin embargo, matar no es tan fácil como parece. Se necesita mucho odio para apretar un gatillo. Vicente descubre que ya no tiene esa fuerza cuando está frente a Durango. La tensión y el crescendo de la novela ceden a la resignación contra toda expectativa dramática. El tiempo ha jugado contra esa muerte tan pregonada y si lo ha hecho es también porque miles de muertes han marcado la catástrofe natural que enluta al pueblo. Lo recordará sin emoción aparente Diana cuando se enfrenta a los dos hombres: «No son suficientes tantos muertos de ahora y de antes? ¿Quieren otro? ¿Y después otro más?». Y más directamente cuando les grita: «No más muertos».

Muertos que forman una larga procesión de ánimas en pena a la que silenciosamente se incorpora José Durango al final de la novela. Muertos que iluminan con pequeñas luces la ladera de la montaña por la que bajó la avalancha. Muertos que son el paradigma de una violencia histórica que Santamaría condena en una apenas disimulada moraleja de su obra: «Los hombres al fin siempre terminan matando a lo que aman. A los otros hombres o a la tierra. Da lo mismo».

Máquinas para soñar las fantasmagorías de la historia  
La narrativa de Roberto Castillo (Honduras)

Roberto Castillo (Honduras, 1950) pertenece a la nueva promoción de escritores que han desacralizado la solemnidad y las pretensiones de la narrativa latinoamericana «totalizante» de los años 60 a través de la parodia y el humor y de una visión crítica que incorpora el lenguaje coloquial y la cultura popular a las formas ceñidas del relato.

Autor de una novela corta *El Corneta* (1981), de dos volúmenes de relatos, *Subida al cielo y otros cuentos* (1980) y *Figuras de agradable demencia* (1985), Castillo ha hecho de la auto-degradación por el humor un arma eficaz de denuncia. Literatura de humor y de «humores», de humor sin auto-conmiseración, Castillo apuesta a la desmesura y a la desolemnización como medio eficaz de cuestionar la vigencia de valores aceptados. Con *Traficante de ángeles* (1996), interesante compilación de biografías ficcionalizadas presentadas con visos de histórica verosimilitud al modo de las *Vidas paralelas* de Plutarco, se ha ganado un destacado lugar en la literatura contemporánea de Honduras y un progresivo reconocimiento no sólo en América Central, sino en Europa y en Estados Unidos. Su nombre figura en las historias literarias y sus cuentos han sido incluidos en varias antologías. Uno de ellos -«Anita, la cazadora de insectos»- ha sido adaptado al cine y la película presentada con éxito en Madrid hace un año.

-190-

A través de notas que van de la sutil ironía al grotesco de notas hiperbólicas, Castillo se reconoce sin dificultad en la literatura del absurdo de Alfred Jarry, Boris Vian y en la más clásica de Jonathan Swift y Ambrose Bierce, humor negro e irrisión de la que no puede olvidarse la vertiente hispánica con profunda implantación americana que va desde Quevedo a Valle Inclán, pasando por Larra y por Buñuel. Entre los latinoamericanos no puede olvidarse a Borges, con quien Castillo mantiene una reconocida lealtad que traduce en los guiños cómplices de algunos de sus relatos.

En *Subida al cielo y otros cuentos* (1980), la imaginación arremete con desparpajo contra el costumbrismo «precario hasta la congoja» y «demás engendros paisajísticos incapaces de inspirar ni un mal pensamiento». En otros casos, el humor puede ser una forma de cuestionamiento de la vigencia de valores literario. El juego de espejos de los relatos de Castillo puede ser colectivo, como los deseos alborotados de los habitantes del caserío que quiere subir al Cielo en el relato que da título al volumen porque ha oído rumores de otros que se han ido felizmente a esa suprema morada. Cuando ataviados con sus mejores galas el pueblo sube al cielo en carnavalesca procesión, la patética crónica de esa peregrinación adquiere la dimensión de verdadera alegoría del destino

americano.

Ese tono irónico, cuando no instalado abiertamente en el grotesco, está también presente en los ocho cuentos de Figuras de agradable demencia (1985), donde se yuxtaponen sátira y ternura, caos cotidiano y submundo inconsciente, desmesura y ecuanimidad. Lejos de todo cariz moralizante o de retórica política, rechazando todo telurismo engañoso, pero sin dejar de ejercer una mirada crítica sobre la sociedad hondureña, Castillo es capaz de escribir con ironía frases como: «La casa había sido construida en unas soledades donde no llegó nunca ni la reforma agraria».

Sin embargo, no todo es ironía o parodia. En el cuento «El círculo del poliedro», la nostalgia y la ternura empapan los recuerdos de un grupo de amigos que se reunía en la Tegucigalpa de los años sesenta. En sus páginas se adivina una nueva vertiente en la obra de Castillo, tal vez una forma de madurez asumida a través de la dolorosa experiencia de una historia trunca vivida con la -191- intensidad de la que sólo son capaces los poetas. En otros, como en «Chabacán» -en clara reminiscencia del Pedro Páramo de Rulfo los personajes ya están muertos, pese a circular con falsa naturalidad.

En otro registro, Traficante de ángeles, propone unas «vidas paralelas» centroamericanas que debieron titularse Vidas, opiniones y sentencias de genios provisionales, con héroes y personajes biografiados en un contexto histórico reconocible. Un salvadoreño (Baltasar Martínez), un guatemalteco aventurero (José Ángel), un «gringo» (Josiah Anderson), un costarricense (Martín Mora) ofrecen visos de autenticidad y elaboran una faz genuina a la ficción al mismo tiempo que brindan un aura literaria a la historia. Una «Bibliografía fantástica» del recopilador, esgrimiendo una falsa erudición (recurso muy borgiano), completa los datos biográficos, citas y referencias a pie de página apócrifas con que la «máquina de soñar» de Castillo escribe las fantasmagorías de la historia, hasta volver legible la propia realidad histórico-social hondureña.

Observador de la vida nacional, marcando la condición obtusa de clérigos y militares y de quienes por su mediocridad mantienen, Castillo -según anota su compatriota Hernán Antonio Bermúdez- no es autor que pueda hacer las delicias de los «amantes furibundos del panfleto». Su palabra «está en guerra con la seudorrealidad impuesta», como completa por su parte José D. López Lazo.

En Salamandra de su fuego, su última y ambiciosa novela, escrita en plena madurez creativa, está concebida a la medida de sus recursos literarios ya probados. Utilizando el mismo procedimiento de la biografía novelada de Traficante de ángeles, aunque imaginada en este caso en el futuro, la vida de Adán Lamaguara que propone narrar en doce «pulsaciones» se presenta como una sugerente alegoría de la vida contemporánea la que, al proyectarse en un tiempo «por venir», agrava sus caracteres al punto de convertirlos en su propia caricatura o parodia.

Dueño de una amplia cultura literaria y filosófica que maneja con soltura en los artículos y trabajos críticos con que acompaña su creación, así como en el ejercicio docente en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Castillo es capaz de proponer -192- una obra «totalizante», al modo del Cristóbal nonato de Carlos Fuentes (presentada también como biografía de anticipación) con la que probablemente se emparenta.

Sin embargo, el texto integra en su propio seno el desmentido del género al que ambiciona. La novela «totalizante» en boga en los años sesenta y practicada por los autores del llamado boom, ya no es el modelo en que puede fraguarse un proyecto como el de Castillo, sino su propia parodia. Puede adivinarse en Castillo una modalidad próxima al Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal cuyo modelo, el Ulises de Joyce, en la medida en que inevitablemente se lo asocia, se parodiza y finalmente se lo destruye. Es, en definitiva, «el asceta cuya cólera se hubiera domeñado gracias a la disciplina del desdén», con que ha sido investido.

-193-

Origen de los textos

Vasos comunicantes

1. «Extraterritorialidad y patria literaria», semanario Jaque, Montevideo, 1987.
2. «¿Es necesaria al mundo la literatura latinoamericana», La Gaceta, Tucumán, 1 marzo, 1987.
3. «Otras voces, otros ámbitos», encuesta entre críticos, Crisis, Buenos Aires, noviembre de 1987.
4. «Vivir en París, ¿un pretexto para realizar un sueño americano?», refunde en un solo texto las introducciones del autor a las antologías Cuentos migratorios. 14 escritores latinoamericanos en París (México, Linajes Editores, 2000) y Siete latinoamericanos en París (Madrid, Editorial Popular, 2001).

Maestros en el banquillo

1. Entrevista con Leopoldo Zea, El Correo de la Unesco, noviembre, 1990.
2. «El Maestro Leopoldo Zea», introducción a la edición en francés de Discurso desde la imaginación y la barbarie, (Discurs d'outré barbarie), París, Lierre-Coudrier Editeur, 1992).
3. Entrevista con Ernesto Sábato, El Correo de la Unesco, abril, 1990.
4. «Un peregrinaje con resultados inesperados», Los 90 años de Ernesto Sábato, revista Proa, Buenos Aires, mayo/junio 2001.
5. «La felicidad y la historia rara vez coinciden», entrevista con Carlos Fuentes, El Correo de la Unesco, enero, 1992.
6. «Hay que aprender a vivir en la intemperie», entrevista a José Donoso, El Correo de la Unesco, julio-agosto 1994.

7. Texto de la presentación de la traducción al francés de La desesperanza de José Donoso, Maison d'Amérique Latine, París, 25 de noviembre de 1987, publicado en Gaceta de Tucumán, 31 enero, 1988.
8. «Macondo más allá de la geografía y el mito», Para que mis amigos me quieran más. Homenaje a Gabriel García Márquez, Editor Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del hombre editores, 1992.
9. «Una forma del arraigo: las Prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro», Cuadernos Hispanoamericanos, 313, Madrid, julio 1976.

-194-

#### Palabra de mujer

1. Ponencia presentada en el V Congreso Internacional del CELCIRP, París, 3-5 julio 1996, y publicada bajo el título «Del coraje de los guapos al país del miedo: cambio y permanencia del miedo como tema: el ejemplo de la narrativa de Luis Valenzuela», Río de la Plata, 17-18, París, 1996-1997.
2. Prólogo a la edición en francés de Dulcinea encantada de Angelina Muñiz Huberman (Dulcinée, París, Indigo & Côté-femmes éditions, 1995).
3. «Cuerpos desintegrados y construcción del lenguaje» sobre Teresa Porzecanski es un texto inédito, difundido únicamente en la página Web [cuentosenlared.com](http://cuentosenlared.com).
3. Texto corregido y ampliado sobre la narrativa de Lucía Guerra, publicado en Livres ouverts, París, Indigo & Côté-femmes éditions, 1998.
4. «Una vocación antropológica al servicio de la literatura. El cuarteto nicaragüense de Milagros Palma», Textos críticos sobre cuatro novelas de Milagros Palma, París, Indigo & Côté-femmes éditions, 2000.

#### Centros de la periferia

1. Prólogo a la edición en inglés de Memorias de Altagracia de Salvador Garmendia (Memories of Altagracia, London/Paris Peter Owen, UNESCO Publishing, 1998).
2. «¿Un marginal sin poder o un rebelde con causa?», entrevista con Manuel Scorza, Perspectivas de la Unesco, 670, París, 1974.
3. Post-facio sobre Gregorio Manzur en [www.reromancias.com](http://www.reromancias.com).
4. Texto de la presentación de Morituri de Alfredo Pita, Maison d'Amérique Latine, París, 22 de octubre de 1990.
5. Texto de la presentación de Pasiones compartidas de Rudy Gerdanc, Cine Latina, reproducido por Livres ouverts, 10, París, enero-junio 1999.
6. Prólogo a la edición en francés de No morirás de Germán Santamaría (Condamné à vivre, París, Amérique Latine Editions, 1995).
7. «Entre la parodie, l'humour et la nostalgie: la narrative de Roberto Castillo», Vericuetos, 10, París, 1994.

2006 - 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](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

