

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



30

II SEMESTRE
2011

Victor **VICH**

"No narrar" al subalterno:
un apunte sobre la obra
de José María Arguedas

Mauricio **OSTRIA GONZÁLEZ**

Poesía y silencio
en Gonzalo Rojas

Vicente **ROBALINO**

Sabato: una vida del siglo

Clara Verónica **VALDANO**

Cuerpos cosificados:
una lectura de *Herencia*
de Clorinda Matto de Turner

Diego J. **CHEIN**

La cultura nacional
como espacio emergente
de articulación entre el Estado
y las letras en la Argentina del centenario

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

30 **II SEMESTRE
2011, QUITO**

ISSN: 1390-0102

HOMENAJE

- VÍCTOR VICH** 5
“No narrar” al subalterno:
un apunte sobre la obra de José María Arguedas
- MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ** 23
Poesía y silencio en Gonzalo Rojas
- VICENTE ROBALINO** 39
Sabato: una vida del siglo

ESTUDIOS

- CLARA VERÓNICA VALDANO** 45
Cuerpos cosificados: una lectura de
Herencia de Clorinda Matto de Turner
- DIEGO J. CHEIN** 63
La cultura nacional como espacio emergente
de articulación entre el Estado y las letras
en la Argentina del centenario

CRÍTICA

- MARIO BOERO VARGAS** 83
José Donoso:
el escritor chileno en el
laberinto de sus papeles íntimos

RESEÑAS

<i>Los hijos de Daisy</i> , novela de Gonzalo Ortiz,	103
Fanny Carrión de Fierro	
<i>Palabra en el tiempo</i> , ensayos de Juan Valdano,	108
Raúl Serrano Sánchez	
<i>El turno de Anacle</i> , cuentos de Galo Galarza,	117
Alberto Chimal	
<i>Objetos frágiles</i> , cuentos de Yanko Molina,	119
César Chávez	
<i>Vivo en medio de tantos muertos</i> , cuentos de Gustavo Garzón,	122
Byron Rodríguez V.	
<i>El sueño del celta</i> , novela de Mario Vargas Llosa,	123
Emmanuel de Jesús Tornés	
<i>Catálogo de ilusiones</i> , cuentos de Raúl Serrano Sánchez,	131
Susana Rosano	
<i>La aventura amorosa y sus personajes</i> , ensayo de Abdón Ubidia,	
Raúl Vallejo	132

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 135

ÍNDICES DE *KIPUS*, Nos. 21-30 143

De autores	144
De artículos	148
De reseñas y textos varios	153

COLABORADORES 157

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

30 **II SEMESTER
2011, QUITO**

ISSN: 1390-0102

HOMAGE

- VÍCTOR VICH** 5
"To not narrate" the Subordinate:
Notes on the Woks of José María Arguedas
- MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ** 23
Poetry and Silence
in Gonzalo Rojas
- VICENTE ROBALINO** 39
Sabato: A Life of the Century

STUDIES

- CLARA VERÓNICA VALDANO** 45
Objectified bodies: an interpretation
of *Herencia* by Clorinda Matto de Turner
- DIEGO J. CHEIN** 63
The *National Culture* as the Emerging Space of
Articulation Between State and Literature
in the Argentinean Independence Centennial

CRITIC

- MARIO BOERO VARGAS** 83
José Donoso:
The Chilean Writer in the Maze of
His Intimate Papers

REVIEWS

<i>Los hijos de Daisy</i> , a novel by Gonzalo Ortiz, Fanny Carrión de Fierro	103
<i>Palabra en el tiempo</i> , essays by Juan Valdano, Raúl Serrano Sánchez	108
<i>El turno de Anacle</i> , short stories by Galo Galarza, Alberto Chimal	117
<i>Objetos frágiles</i> , short stories by Yanko Molina, César Chávez	119
<i>Vivo en medio de tantos muertos</i> , short stories by Gustavo Garzón, Byron Rodríguez V.	122
<i>El sueño del celta</i> , a novel by Mario Vargas Llosa, Emmanuel de Jesús Tornés	123
<i>Catálogo de ilusiones</i> , short stories by Raúl Serrano Sánchez, Susana Rosano	131
<i>La aventura amorosa y sus personajes</i> , an essay by Abdón Ubidia, Raúl Vallejo	132

REFERENCES OF PUBLICATIONS 135

INDEX OF KIPUS, Nos. 21-30 143

Of authors	144
Of articles	148
Of reviews and several texts	153

CONTRIBUTORS 157

H O M E N A J E

“No narrar” al subalterno: un apunte sobre la obra de José María Arguedas*

VÍCTOR VICH

Pontificia Universidad Católica, Lima

RESUMEN

Este ensayo sostiene que la narrativa de José María Arguedas no puede entenderse como el intento de “mostrar” el mundo andino a un lector criollo que lo desconoce, como si tal proceso fuera directo y transparente. Una lectura atenta de sus principales novelas revela, por el contrario, que los personajes indígenas nunca son los principales y que sus descripciones están siempre marcadas por un *impase* donde se reconoce que hay algo intraducible e incognoscible en la cultura subalterna. Intentar responder a tal interrogante (cuál es la política de “no narrar” al subalterno o de no poder hacerlo?) es objetivo de este ensayo que concluye subrayando que antes que la pregunta por la identidad lo que se observa en los personajes de Arguedas es una demanda de reconocimiento situada más allá de cualquier poder o control social.

PALABRAS CLAVE: subalternidad, identidad, poder, reconocimiento, José María Arguedas, narrativa peruana.

* El crítico y ensayista peruano Víctor Vich con este texto participó en el Coloquio Internacional “Tres centenarios de Nuestra América: Onetti, Lezama y Arguedas”, organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina simón Bolívar, Sede Ecuador, del 22 al 25 de noviembre de 2010, en homenaje a los tres maestros de la literatura latinoamericana de quienes se celebró entre 2009 y 2011 los centenarios de sus respectivos natalicios. Los otros expositores en este encuentro fueron el crítico uruguayo Hugo J. Verani y la ensayista cubana Margarita Mateo Palmer (N. del E.).

SUMMARY

This essay holds that José María Arguedas' narrative cannot be understood as an attempt to "depict" the Andean world for a native reader who does not know it, as if that process were direct and clear. A careful reading of Arguedas' main novels reveals that, on the contrary, the indigenous characters are never the main characters, and that their portrayals are always signed by an *impasse* which acknowledges that there is something untranslatable and uncognoscible in the subordinate culture. The essay's goal is to try to give an answer to that question (what is the policy in "not narrating" the subordinate; or the inability of doing so?), and it concludes emphasizing that more than the question about identity, what is observed in Arguedas' characters is a claim for acknowledgement which is beyond any power or social control.

KEY WORDS: subalternity, identity, power, acknowledgment, José María Arguedas, Peruvian narrative.

EL PRESENTE ENSAYO tiene como origen una interrogante que ha estado dando vueltas por mi cabeza y que con el tiempo me ha ido conduciendo a preguntas mucho más generales sobre el proyecto intelectual de José María Arguedas (Andahuaylas, 18 de enero de 1911-Lima, 2 de diciembre de 1969). Aunque toda su obra siempre me ha conmovido mucho, quiero confesar que una reciente relectura de *Todas las sangres* ha producido en mí un nuevo impacto por muchas razones pero, sobre todo, por una especialmente y que, como decía, creo que tiene que ver con el origen de este ensayo. En dicha lectura noté como algo muy sintomático que Rendón Willka sea uno de los personajes principales –quizá el más importante de todos– y, al mismo tiempo, sea el que menos descrito y narrado se encuentra. En efecto, el narrador se detiene poco en él y no encontramos grandes diálogos que nos permitan reconstruirlo de una manera más cabal. Se trata de un personaje enigmático cuyas acciones no quedan del todo claras y cuyo sentido nunca logramos comprender en totalidad.¹

¿Cuál es la razón de aquello? ¿Cuál pudo haber sido el interés del autor por construir un argumento donde el personaje principal fuera tan poco accesible y confuso? ¿Se trató de una estrategia para provocar una mayor tensión narrativa o, más bien, nos encontramos ante un dato, una especie de signo,

-
1. De hecho, las alianzas de Wilka a lo largo de la novela siempre han llamado la atención de los críticos. Se ha discutido mucho por qué primero se alía con Don Fermín para luego terminar a lado de Don Bruno. También ha sido motivo de controversia su negativa a articularse con otros grupos populares (obreros y mineros) en vías a lo que hubiera sido la posibilidad de construir un amplio frente popular. Wilka tiene un proyecto, pero, como lectores, nunca podemos llegar a describirlo ni a conceptualizarlo muy bien.

que bien podría revelarnos buena parte de las motivaciones generales del escritor? Hace algunos años mi amigo Horacio Legrás me sugirió una pista: “hay que investigar las relaciones entre *saber* y *poder* en la obra de Arguedas. Como lector de las crónicas coloniales, Arguedas podría haber intuido que la descripción sobre el otro se encontraba en relación directa con formas de dominación social y, de esta manera, revelar el ‘secreto de una cultura diferente implicaba dar paso a una dominación mayor’”.²

De Arguedas se ha dicho siempre que su obra funciona como un “puente cultural”, vale decir, como un proyecto que sirvió para mostrarle al mundo criollo una realidad desconocida a la que siempre interpretaba como “inferior”. Se trató de una intervención estética –y ciertamente política– que tuvo como objetivo transgredir todo un conjunto de representaciones que, desde tiempos coloniales, habían construido al indio como una figura degradada y sin mayor agencia política. Para críticos como Ángel Rama (1982), quien profundizó con lucidez en las ideas de Fernando Ortiz, Arguedas es el gran transculturador latinoamericano en tanto su obra, situada en el medio de la tensión y el conflicto cultural, consigue producir símbolos en los que la cultura subalterna interfiere creativa y dinámicamente en el proceso de mestizaje. Así, se trató de un gran proyecto literario destinado a revitalizar el conocimiento tradicional en el marco de los complejos procesos de modernización y de construcción de una nueva cultura nacional.

Básicamente, yo estoy de acuerdo con tales afirmaciones pero en este ensayo me interesa concentrarme en un problema que aspira a situarse por otro camino. ¿Existe en la obra de Arguedas la representación de un tipo de diferencia cultural que no consigue integrarse y que lucha por cierta permanencia frente a los marcos de la transculturación? ¿Aparecen en ella ciertos signos que nos permiten inducir que la representación del mundo andino nunca es completamente “traducible”, no tiene por qué narrarse toda y no hay necesidad de presentarla como algo transparente al lector? ¿Qué es lo que la transculturación excluye para poder constituirse y cómo aquello se manifiesta en esta obra literaria? ¿Hay en los textos de Arguedas una voluntad por representar la diferencia cultural como *impase*? Si por transculturación se ha hecho referencia al proceso de creación de una nueva cultura nacional, entonces mi pregunta está referida

2. Conversación personal.

a investigar el papel que ocupan aquellos elementos que mantienen su persistente –y casi terca– voluntad de diferencia.

Dado que la obra de Arguedas es claramente transculturadora y resulta evidente que su proyecto consistió en demostrar que el mestizaje solo es posible si se neutralizan las relaciones de poder que han permeado transversalmente a la cultura andina. Por lo mismo, considero necesario situarse en un nuevo nivel de análisis, en aquello que “no está dicho” en un discurso pero que aparece mucho más como imágenes latentes que como ideas propiamente afirmadas. El proyecto de este ensayo consiste, entonces, en estudiar lo “no narrado” en Arguedas como una estrategia que alude a una especie de “transculturación fallida”, a la presencia de elementos heterogéneos cuya potencialidad no se encuentra suficientemente sistematizada en sus ensayos antropológicos pero que en sus imágenes literarias tienen una recurrencia notable.

TRANSCULTURACIÓN Y HETEROGENEIDAD CULTURAL

Para Roberto González Echevarría la antropología ha sido el discurso más importante que ha apuntalado a la literatura latinoamericana durante el siglo XX. En su opinión, se trata de todo un conjunto de representaciones que se han interrogado, con muchísima fuerza, por los orígenes culturales y que, por lo mismo, ha estado obsesionada con los mitos, la historia y la pregunta por la identidad en el marco del contexto de colonización. Si desde el siglo XVI las crónicas se alimentaron del discurso jurídico existente en las metrópolis y luego los cánones positivistas fueron los que impregnaron la producción textual más importante durante el siglo XIX, Echevarría sostiene que durante el siglo XX la antropología fue el discurso más valorado por la novela y afirma que las principales representan siempre un lugar donde se atesora un saber, el cual es descrito como trascendental para el discernimiento sobre la propia identidad. La noción de “archivo” se presenta, entonces, como el emblema mismo de la textualidad latinoamericana, pues se trata de un lugar de acumulación de conocimiento que está asociado a la problemática del poder y también –y sobre todo– con idea del secreto. Todo archivo guarda un elemento en clave que sabemos que existe pero que nunca nos es revelado. “El archivo no solo indica algo que se guarda sino que ese algo es secreto y está codificado (González, 2000: 61)”.

Como lo apunté líneas arriba, en este ensayo mi objetivo está referido a la pregunta acerca de si la literatura de José María Arguedas genera un espacio para la representación del “secreto” como una especie de límite de la transculturación cuyas consecuencias políticas conviene investigar. Me interesa observar si esta representación del “secreto” es una metáfora de elementos de la cultura “otra”, a los cuales nunca podemos acceder completamente, y que parecen resistirse a toda interpretación producida desde los marcos hegemónicos. Aunque como lectores aspiramos a tener mayor información sobre la cultura descrita, creo que sobre todo tal estrategia tiene como interés marcar el tema de la colonialidad y cuestionar la ansiosa necesidad de poseer al otro.

Me parece, por tanto, que la noción de “archivo” o de “secreto” se encuentra mucho más cerca de la categoría de “heterogeneidad” que la de “transculturación”. Me explico: la transculturación es, en buena cuenta, un fenómeno exitoso de traducción cultural. Se trata de una especie de “interpelación inclusiva” que aspira a la formación de un nuevo proyecto nacional ya muy diferente al paradigma “civilización-barbarie” que había dominado la producción latinoamericana durante el siglo XIX y los inicios del XX. Por transculturación, en efecto, no se hace referencia a un producto armónico generado al margen de las relaciones de poder entre culturas sino, más bien, a la creación de una cultura nueva que, en el marco de un contexto propiamente nacional, se vuelve el signo de las mutuas influencias entre los dominadores y los dominados (Williams, 2000: 24).

Por su parte, la categoría de heterogeneidad se refiere a aquellos elementos que se resisten a ser transculturados dentro del paradigma cultural dominante. Se entiende, por ella, a un momento de imposibilidad de asimilación cultural y de inusitada resistencia de lo contingente. Se afirma, desde ahí, que toda síntesis vuelve invisible lo discontinuo y lo diferente. Heterogéneo, por tanto, es todo elemento que lleva consigo las huellas del todo al que perteneció y que a razón de su fragmentación desea reconstituirse.

La heterogeneidad es el término a través del cual se intenta pensar la cultura peruana sin someterla a un proceso unificador. Es un concepto que nombra la persistencia de lo contingente, la irresoluble recalcitrancia de lo particular. Es un elemento en los límites de la universalidad, de la necesidad (Legrás, manuscrito).

Yawar fiesta, por ejemplo, asume esta problemática con una radicalidad notable. Desde el inicio, esta novela adelanta imágenes heterogéneas que no pue-

den ser integradas en el marco de lo nacional entendido como discurso homogeneizador. Se trata, por ejemplo, de los sonidos de los Wakawakras, vale decir, de la representación de un sonido que perturba y que llena de pavor al gran grupo de vecinos de Puquío. Arguedas dedica todo un capítulo a describir tal escena y ello no es gratuito pues las reacciones ante tal música luego serán las mismas que se utilizarán para prohibir y desacreditar la fiesta tradicional: “música perra”, “música del diablo” (Arguedas, 1986: 28) son algunas expresiones enunciadas por el sector criollo. En tanto se trata de elementos que desbordan nuestros tradicionales marcos de comprensión, es decir, en tanto ellos se imponen de una manera no determinante y desbordan todo lo conocido, la respuesta parece ser siempre la misma: “se debería pedir a la Guardia Civil que prohíba tocar esa tonada por las noches” (Arguedas, 1986: 28), dice algún personaje. Dicho de otra manera: para el mundo criollo estos sonidos se convierten en interpelaciones que lo escinden radicalmente y que terminan por colocarlo delante de una llamada a la que solo se responde de manera autoritaria.

Es claro que la nación es el marco epistemológico de esta novela pero, curiosamente, su argumento está destinado a perturbar el proyecto nacional en su concepción hegemónica y tradicional. En ella los indios utilizan una fiesta nacional (el día de la independencia del Perú, el 28 de julio) para un objetivo que no es propiamente nacional (sino local) y desde ahí se muestra la presencia de la heterogeneidad como una dimensión que perturba a dicho proyecto para abrir una pregunta radical: ¿Es posible imaginar la nación al margen de las prácticas homogeneizadoras? ¿Es posible la diferencia cultural en el marco de los actuales Estados nacionales?

Lo cierto es que en esta novela la representación del Estado aparece como un dispositivo que implica la producción de un discurso fundamentalmente “orientalista” sobre el otro diferente.³ Es decir, en las páginas de *Yawar fiesta*, la nación es un proyecto cómplice del ejercicio de poder sobre el pueblo indio; un poder externo que asegura que sí “representa” a los indios pero en verdad los desconoce.⁴ En aquella conversación que tuve con mi amigo Hora-

3. Por “orientalista,” me refiero a la producción de un discurso básicamente esencialista destinado a colonizar al otro. El término es muy conocido desde el famoso libro de E. Said (1979).

4. No se trata, por tanto, de un arcaico alegato contra la modernización ni mucho menos del rechazo de la cultura occidental (finalmente son los indios –y no el Estado– los que construyen la carretera a Puquío en 28 días) sino más bien de la pregunta de si es po-

cio, él me decía que la fiesta “se convierte en un paradójico punto de encuentro entre lo nacional como aparato dominante y lo regional como realidad no simbolizada dentro de aquellos marcos hegemónicos”.⁵ Es cierto: en dicha fiesta el grupo subalterno consigue expresar su centralidad mucho más allá de un impulso nacional que, al apropiarse de su representación, quiere obligarlos a quedarse callados y a no participar.

Entonces, si desde el punto de vista de la transculturación podemos decir que el propio título de esta novela, *Yawar fiesta*, es ya una muestra del sincretismo cultural que se aspira a construir, por el lado de la heterogeneidad no queda sino afirmar que su argumento muestra una ardua paradoja: la novela da cuenta de la necesidad de incluir a los indios en una cultura nacional pero a costa de convertirlos en simples espectadores de la misma. En efecto, nunca vemos ahí que los indios participen de las asambleas y mucho menos que sean parte de las decisiones que se toman respecto de la cosa pública en el país. Más bien siempre son tratados como salvajes (o como niños) en los que una supuesta agenda civilizatoria debe de actuar. El hecho de que ningún indio pueda salir a torear en dicha fiesta equivale a impedir que ese sector ocupe algún tipo de centralidad en el proyecto nacional que la novela misma está representando.

Pero sigamos avanzando: en *Los ríos profundos* la aparición del elemento heterogéneo no puede ser más contundente. Puedo referirme a varias escenas pero me parece importante insistir en el primer capítulo de la novela donde poco después de haber llegado al Cuzco Ernesto toma contacto con el muro incaico. En un principio la ciudad no satisface sus expectativas (el personaje se desconcierta, se confunde), pero luego ella comienza a revelársele de una manera completamente diferente.

Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado (Arguedas, 1991: 14).

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la

sible la diferencia cultural en una sociedad donde la herencia colonial y el proyecto de la modernidad están todavía superpuestos.

5. Conversación personal.

calle angosta, era ciego. Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten un frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre, “yawar unu”, agua sangrienta; “puktik yawar kocha”, lago de sangre que hierve, “yawar weke”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre o “puktik yawar rumi,” piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan. “Puktik yawar rumi” exclamé frente al muro en voz alta. Y como la calle seguía en silencio, repetí la frase varias veces (Arguedas, 1991: 14).

Antonio Cornejo Polar (1994) y Santiago López Maguiña (2002) han visto en este pasaje la emergencia de un nuevo discurso en la historia de la literatura peruana. Se trata de la aparición de una subjetividad que ya no tiene una identidad fija y que asume una identidad múltiple, capaz de transitar por formas diferenciadas de percepción cultural. El sujeto, en efecto, pasa sin problemas de un idioma a otro, de una cultura a otra y de la modernidad de la novela a la tradición de la canción popular. Situado en el borde de dos mundos, este nuevo sujeto trata de asimilar las dualidades en la construcción de un producto cultural nuevo.

Pienso, sin duda, que tales observaciones son lúcidas, pero quiero añadir que el tránsito de un lugar a otro nunca ocurre a partir de la transparente asimilación del elemento interpelador: en este caso, el muro Inca. En efecto, la presencia del muro genera ciertamente “una subjetividad que solo existe en el diálogo con la otra” (Cornejo, 1994: 214), pero revela, además, una cierta imposibilidad de traducción. En mi lectura, el muro se presenta como una amorfa masa de significado que Ernesto se esfuerza por descifrar pero que nunca se vuelve completamente inteligible. Por lo mismo, pienso que aquellas frases que aparecen en su conciencia no simbolizan otra cosa que el gran mural de antagonismos a los que ha sido sometida la cultura andina. “Puktik yawar rumi,” “piedra de sangre hirviente”, la última de ellas representa, en mi opinión, el carácter no resuelto de la nación en el Perú, vale decir, la presencia de la absoluta heterogeneidad social.

En realidad, Ernesto toca el muro pero también se siente tocado por él: entre él y las piedras se establece un intercambio de significados que nunca conoceremos bien. Se trata de un momento de radical extrañeza que lo convoca

pero que al mismo tiempo lo repele. El muro interpela a Ernesto y tal llamado solo termina por mostrarle la agónica densidad de la historia peruana, vale decir, su carácter dramático por sus antagonismos constitutivos. Me parece que la representación de la heterogeneidad social tiene su representación más notable en el diálogo que Ernesto mantiene luego con su padre.

Papá le dije. Cada piedra habla. Esperemos un instante.

No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde ahí te inquietan.

Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo.

Me tomó del brazo.

Dan la impresión de moverse porque son desiguales, más que las piedras de los campos. Es que los incas convertían en barro la piedra. Te lo dije muchas veces.

Papá, parece que caminan, que se revuelven, y están quietas.

Abracé a mi padre. Apoyándome en su pecho contemplé nuevamente el muro.

Viven dentro del palacio? Volví a preguntarle.

No, son nobles, pero también avaros, aunque no como el viejo. Como el viejo no! Todos los señores del Cuzco son avaros.

¿Lo permite el Inca?

Los incas están muertos.

Pero no este muro (Arguedas, 1991: 15).

Cornejo Polar ha sostenido que la diferencia entre las representaciones que el indigenismo produjo del indio y aquellas otras que lo habían antecedido (las realizadas durante la colonia, el “indianismo republicano,” el “exotismo modernista”, etc.) radicó en su “profundidad histórica”, vale decir, en la necesidad de situar tal problemática al interior del entramado de relaciones de poder que se han venido sucediendo en el tiempo. El indigenismo, se dice, fue una corriente que propuso una nueva representación del indio pues lo mostró como el portador de una cultura digna y dotada de un conocimiento ancestral. Ahí el indio dejó de ser un sujeto pasivo y degradado y su condición actual –sus límites y posibilidades– fue siempre interpretada en la línea del tiempo.

La heterogeneidad, decíamos arriba, tiene que ver con aquello que “queda fuera” de la transculturación y, por tanto, implica una reflexión sobre el poder y una crítica hacia cualquier discurso sobre la nación que evada el tema de la colonización y el dominio social. Como tal, la heterogeneidad es una categoría que tiene como objetivo revelar una larga historia de exclusión y poder. En otras palabras: hay algo en el muro inca que aparece en *Los ríos profundos*

que no está transculturado, hay algo que persiste en significar diferente y que se le presenta a Ernesto como el fragmento de una totalidad imposible de reconstruir en su totalidad. Me parece que es por ahí donde debemos entender a la heterogeneidad: el aislado elemento de una cultura diferente que nos conduce a imaginar una totalidad ya perdida para siempre. Eso es el muro para Ernesto. La intensidad lírica no es otra cosa que la huella del pasado en el medio de la dominación.

LA ANTROPOLOGÍA Y EL PODER

Como sabemos, la reflexión crítica contemporánea ha señalado que el surgimiento de la antropología se encuentra relacionado con la formación de los proyectos coloniales en el mundo moderno. Como campo diferenciado de saber, la antropología se formó como un discurso que los imperios produjeron sobre las sociedades periféricas a fin de intentar “traducir” aquellos rasgos, diferentes, que se les presentaban como ininteligibles. El objetivo inicial fue conocer al “otro”, investigarlo, revelar sus secretos y tener acceso a una mayor información sobre sus costumbres: se trataba, en alguna medida, de conocerlo más para dominarlo mejor.

Con el pasar del tiempo, la antropología fue adquiriendo nuevos rumbos y fue más consciente de otras posibilidades políticas. La descripción sobre el “otro” fue variando y comenzó a implicar una serie de estrategias destinadas a interpelar a la cultura del propio enunciante. Entonces, mostrar la diferencia cultural implicaba también desestabilizar el paradigma civilizatorio aunque el otro ya esté a punto de desaparecer. Clifford (1991), por ejemplo, ha venido sosteniendo que la escritura etnográfica prevé la destrucción del otro y que de alguna manera intenta detener esa muerte.

Lo que en el caso peruano quiero decir es que el indio se convirtió en un objeto perdido desde el momento en que comenzó a escribirse sobre él, y se constituyó, en efecto, como un significante que fue llenado de múltiples maneras (Espezúa, 1999). A lo largo de toda su vida, José María Arguedas fue muy consciente del problema de la representación del mundo indígena y (de ahí su opción como folklorista) y nunca dejó de preguntarse cuál sería la mejor estrategia a tomar desde el punto de vista literario. Creo que Arguedas intuyó que toda simbolización se encuentra siempre atravesada por un límite,

pues aspira a representar una realidad que nunca es del todo completamente asimilable.

En ese sentido, sostengo que los indios no parecen sujetos realmente asimilables en la literatura de Arguedas. Como hemos visto líneas arriba, la cultura andina es una presencia que perturba y parece resistirse a la simple simbolización occidental. En realidad, un análisis detenido de buena parte de su producción literaria nos revela algo sorprendente: los indios hablan muy poco en sus textos y, por lo general, la focalización narrativa corresponde a la representación de otros grupos sociales. En *Yawar fiesta* el tema es el Estado-nación y la mayoría de escenas está concentrada en las acciones de los funcionarios estatales, en las disquisiciones de los migrantes en Lima o en las estrategias de los gamonales locales para mantener su privilegio y su poder. En *Los Ríos profundos* el interés narrativo aspira a penetrar en el mundo interior de Ernesto y en su necesidad de conectarse con todo aquello que considera verdadero. En *Todas las sangres*, los personajes principales no son indios y la “doble trama” de la novela (Gutiérrez, 1980) se define entre los proyectos políticos de Don Bruno y Don Fermín. En los *Zorros*, como sabemos, los indios ya han dejado de serlo y el argumento se propone mostrar dichos cambios y representar la realidad peruana de otra manera.

Me detendré entonces en la construcción de Rendón Willka, pues pienso que se trata de símbolos más notables del problema que estoy discutiendo. En *Todas las sangres*, Willka es descrito como alguien “que sabe algo”, pero el problema es que nosotros nunca llegamos a saber lo que Willka sabe. En algún sentido, es un agente modernizador, y en otro parece todo lo contrario. Hay en él un vaivén entre lo racional y lo mítico. Su proyecto es siempre un enigma y los personajes se refieren constantemente a él de una manera confusa: “Ese indio pregunta en vez de responder” (Arguedas, 1987: 84), “En ese cholo hay algo extraño” (Arguedas, 1987: 101), “De Rendón Willka no sabemos nada seguro” (Arguedas, 1987: 382), dicen varios de ellos. Se trata, por tanto, de un personaje complejo y evasivo que lo sitúa en un marco de ambigüedad algo angustiante.⁶

6. En efecto, el día de la famosa mesa redonda realizada en el IEP, el 23 de junio de 1965, muchos de los comentaristas no dejaron de expresar su insatisfacción con él. Salazar Bondy lo evade, Oviedo le pide a Arguedas una explicación, Quijano lo califica de “equivoco” (59) y el propio Arguedas sostiene que no es indio (48), que aspira a representar una voluntad integradora (29) y que es un personaje que engaña a todos (37).

Gonzalo Portocarrero ha intentado interpretar a Rendón Willka desde la categoría de “metamorfosis” elaborada por Elias Canetti: “Arguedas describe un mundo donde grupos e individuos se están metamorfoseando rápidamente. Impedir la metamorfosis, fijar la identidad, es la respuesta del gamonalismo tradicional. Se trata de mantener a cada uno en su lugar. Precisamente, la figura opuesta es la de Rendón Huilca” (manuscrito: 7). En ese sentido, “la metamorfosis supone una posibilidad de cambio que potencia nuestras oportunidades de sobrevivencia y no es un intento desesperado de fugarse de tal condición sino adquirir saberes y perspectivas que hagan más plena su condición” (7).

De las opciones de futuro que germinan en mutua tensión en *Todas las sangres*, la menos verbalizada es la que representa Rendón Huilca. En efecto, mientras que el programa de desarrollo dependiente, de desarrollo de una burguesía nacional, de preservación del gamonalismo, de renovación feudal de la hacienda tienen como común denominador el estar representados por un actor que visualiza un futuro, sucede de otra manera con la alternativa de Rendón Huilca. Es como si ya estuviera inscrita en la historia hecha naturaleza, en los rituales y costumbres ancestrales, hasta en el movimiento mismo de la Tierra. Cuando se le comunica que será fusilado, Rendón permanece tranquilo, ya cumplió su misión. Al momento de morir se “escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como si las montañas empezaran a caminar”. Rendón representa la continuidad de una tradición que no se ha objetivado a sí misma, que no es capaz de visualizarse en un futuro, pero cuya fuerza gravita en la inercia cuasi natural de la costumbre milenaria. No sabemos a dónde irán esas montañas, ni tampoco a dónde desembocarán esos grandes torrentes. Lo único sobre lo que no podemos dudar es que existen y que significan la permanencia en la marcha, la continuidad en la ruptura, la resolución de cambiar el mundo sin tener siquiera la oportunidad de dejar de ser fieles a la tradición que los ha constituido. Se trata de una fuerza casi acéfala, pero tan poderosa que no puede diluirse. La novela no especifica cómo gravitará en el futuro del país, pero afirma que su presencia será, en cualquier caso, definitoria (Portocarrero, manuscrito: 8-9).

En todo caso, si al final de la novela a Willka lo fusilan en un árbol no es solamente porque se imagina que puede organizar una gran revuelta popular sino, sobre todo, porque el discurso del poder no puede resistir la exigencia contenida en su sola presencia. Si resulta claro que *Todas las sangres* es una novela que se la juega entera en el tema de la voz y del diálogo, es también cierto que el subalterno ocupa en ella una posición límite y por lo mismo instaura un

radical punto de quiebre: ya no se trata de “hablar por ellos” ni de asumir su representación, sino, más bien, de la crítica radical a todo el conjunto de estructuras de poder que impiden que los otros hablen. Arguedas siempre supo que el sujeto andino no se había narrado a sí mismo frente a Occidente y que su voz, silenciada, había sido apropiada por “otros” que aseguraban tener poder para representarlo. Este problema sobre la legitimidad de la representación marca la historia de la antropología contemporánea y, como los propios antropólogos lo han analizado, sitúa a esta disciplina en sus propios límites políticos.

En ese sentido, me interesa sostener que la obra de Arguedas fue un intento por descolonizar las prácticas y representaciones del saber antropológico tradicional. Si el sentido de todo discurso depende, en buena parte, del lugar desde donde es enunciado, quiero sostener que, en el caso de Arguedas, su enunciación partió de un lugar muy reflexivo, pues advierte que en la sociedad hegemónica se han invertido los términos y que los supuestos civilizados también deben ser materia de análisis y pregunta. En otras palabras: si la textualización de una cultura “otra” había servido para dominarla con mayor productividad, la obra de Arguedas desplaza el foco de atención y aspira a concentrarse en la cultura occidental también como objeto de reflexión antropológica. Entre los múltiples ejemplos que se podrían enumerar hay uno que resalta con claridad: Arguedas invierte las prácticas tradicionales de la antropología y viaja a España para producir conocimiento sobre el colonizador desde la óptica del periférico. Casi podríamos decir que este mismo gesto ocurre en *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: para él ya no se trataba solamente de concentrarse en un lado de la realidad como objeto de indagación antropológica, sino además de poner en tela de juicio a la cultura moderna, a la modernidad en general, como un marco cuestionable en el que han sido inscritas las culturas subalternas.

En *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* encontramos una voluntad de totalizar la realidad peruana pero, al mismo tiempo, una trágica conciencia de la imposibilidad de dicho intento. Esta novela está compuesta a partir de un conjunto no totalizable de fragmentos donde es difícil integrar las trayectorias de los personajes al interior de una narrativa cultural coherente y homogénea. Cada personaje recorre un camino particular y, así, la propia linealidad narrativa no existe como signo que indique el rumbo seguro de la historia. Más allá de las diferentes opciones que ahí se muestran (referidas, en su mayoría, a interpretar los distintos resultados del contacto cultural) esta novela subraya la abu-

siva segmentación social y el real deterioro que se ha producido en el Perú a razón de su desordenado proceso de modernización capitalista.

En efecto, para esta novela el capitalismo es el marco general de tal fragmentación y no sirve como punto que pueda articular de manera coherente al espacio social. Al contrario: este aparece representado como un sistema que solo produce agobiantes diferenciaciones entre subjetividades cuyos espacios de libertad son cada vez menores. Si desde su fundación, la antropología tuvo como objetivo la descripción coherente y casi homogénea de las culturas periféricas, esta novela lleva al límite, o mejor dicho a la imposibilidad, dicha ambición. Es decir, aquí asistimos a la fundación de una nueva forma de conocer la realidad social –inédita hasta el momento en la literatura peruana– que comienza a poner de relieve la no convergencia de los discursos, vale decir, la fragmentación extrema del vínculo social.

Desde la filosofía contemporánea pienso que la obra de Arguedas opone, efectivamente, la idea de *totalidad* a la idea de *infinito*. Para Levinas (1997) la “totalidad” es una categoría que implica una cerrazón totalitaria, mientras que lo “infinito” propone una dimensión abierta que incluye siempre la presencia del otro. De esta manera, mucho más que la tradicional pregunta por la identidad, lo que encontramos en la literatura de José María Arguedas es, sobre todo, la profunda interpelación hacia un otro que históricamente no ha sido reconocido. Ese otro que siempre ha sido “objetivado” y al que se le ha impuesto un inmenso aparato de dominación social. Pienso, por tanto, que el acento de su obra no está puesto en “describir al otro”, en narrarlo como si fuera una entidad transparente, o en intentar revelarnos sus secretos sino más bien en cuestionar el deseo colonial de poseerlo.

REFLEXIONES FINALES

Como lo explicó Antonio Cornejo Polar (1994) y Horacio Legrás lo ha vuelto a subrayar con mucha claridad, si Arguedas es un escritor realista dicha opción aparece como una intención política para revelarnos un nuevo “sentido” de la realidad y nunca como un esfuerzo por “describirla” como si ésta estuviera al margen de las formas de percepción o de las ideologías sociales. De alguna manera, Arguedas sabía que la realidad social era también una lucha de interpretaciones sobre “la realidad” y que, como escritor, debía intervenir para articular un nuevo significado. Arguedas entendía a la literatura como una

intervención nueva y nunca como un mecánico “reflejo” de la sociedad. En ese sentido, su escritura fue, en efecto, su verdadero acto político, vale decir, su opción por comenzar a formar una nueva conciencia nacional.⁷

En las obras de José María Arguedas los personajes son tan heterogéneos como la propia realidad del Perú a la que aspiran representar. Muchos personajes reaccionan de manera distinta ante el *sentido* que otros le han querido imponer. Arguedas no describe al Pongo de *Los Ríos profundos*; lo interpreta dentro del fracaso de un proyecto nacional que ha sido –y que continúa siendo– excluyente y colonizador. A Rendón Wilka solamente podemos reconocerlo como alguien diferente que constantemente nos está interpelando porque él mismo ha sido sometido a una interpelación mayor y sin duda más violenta. Como casi ningún otro escritor peruano, Arguedas presenta la heterogeneidad social y, con ella, a unos otros, subalternos, que interpelan y desbaratan las formas tradicionales de conocer. Nada hay en la obra de Arguedas que deje de preguntarse por las relaciones de poder establecidas y por el silenciamiento histórico al que ha sido sometido un grupo de gente en el Perú.

Por todo ello, quiero terminar sosteniendo que en la literatura de José María Arguedas existió una voluntad (muy astuta, por cierto) de *no narrar* el mundo andino sino solamente de presentarlo, con contundencia –eso sí– pero siempre de una manera esquiva, para desestabilizar cualquier epistemología que aspire a nombrarse sin la conciencia de sus propias fisuras. No describir completamente al subalterno, no narrarlo, corresponde entonces, por un lado, con una estrategia política para representar a una cultura diferente y, por otro, con una crítica al concepto de “identidad.” En efecto, mucho más que la pregunta por la “identidad” de la cultura andina, Arguedas trató, primero, de frenar una maquinaria colonial que había demostrado su real incapacidad de representar a todos los sujetos por igual y de proponer la articulación de la diferencia al interior de un marco muy distinto del existente. En mi opinión, los *Zorros* repre-

7. Por ello, en lugar de insistir si tal imagen suya coincide o no con la realidad, si el autor miente o no miente, me parece mucho más productivo –y sensato– discutir cómo su literatura ha funcionado en la visión que ahora tenemos del Perú y cómo ella ha entrado en conflicto con otras imágenes (oficiales y hegemónicas) que, por desgracia, continúan siendo diseminadas oficialmente a lo largo y ancho del país. Para López Maguiña (también a través de una comunicación personal), “ya no se trata de pensar hasta qué punto una ficción puede representar la realidad sino bajo qué condiciones ciertas ficciones tiene un carácter más “verdadero” que otro”.

sentan la explosión final de aquella crisis. En la teoría contemporánea, Paul Ricoeur lo ha explicado con notable claridad:

En la noción de “identidad” hay solamente la idea de lo mismo, en tanto “reconocimiento” es un concepto que integra directamente la alteridad, que permite una dialéctica de lo mismo y de lo otro. La reivindicación de la identidad tiene siempre algo de violento respecto del otro. Al contrario, la búsqueda del reconocimiento implica la reciprocidad (96).

Para Arguedas, entonces, el tema del reconocimiento es muy anterior – y más importante– que la pregunta por la “identidad”. Reconocer al otro en su diferencia implicaba, primero, constatar los mecanismos de dominación ejercidos sobre él y cuestionar el intento por construir una utopía social sustentada únicamente en un racionalismo de corte tradicional. Antes bien, Arguedas quiso mostrar la heterogeneidad cultural como algo nunca completamente asimilable y con esta idea quiso aportar a la construcción de un alternativo sentido de la realidad. Creo, por tanto, que toda su obra puede ser leída en dicha dirección, vale decir, como el riesgo hacia el encuentro con un otro que exige igualdad y que nunca está dispuesto a revelarnos todos sus secretos, aunque ellos no existan, o sean retóricos o, más aún, se afirmen solamente como una indispensable estrategia para la construcción de un tiempo nuevo. ✱

Fecha de recepción: 8 diciembre 2010

Fecha de aceptación: 12 febrero 2011

Bibliografía

- Arguedas, José María, *Yawar fiesta*, Lima, Horizonte, 1986.
 ——— *Los ríos profundos*, Lima, Horizonte, 1991.
 ——— *Todas las sangres*, Lima, Horizonte, 1987.
 ——— *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Horizonte, 1988.
 Bordieu, Pierre, *Liber I*, San Pablo, Editora de la Universidad de Sao Paulo, 1997.
 Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
 Clifford, James, “Sobre la autoridad etnográfica”, en *El surgimiento de la antropología postmoderna*, México, Gedisa, 1991.
 Espezúa Dorian, *Entre lo real y lo imaginario, Una lectura lacaniana del indigenismo*. Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, 1999.

- González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Gutiérrez, Miguel, “Estructura e ideología en *Todas las sangres*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 12, 1980, pp. 139-176.
- Jameson, Frederic, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.
- Legrás, Horacio, *Literature and subjection* (manuscrito).
- Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- López Maguiña, Santiago, “La carne de las piedras: análisis de un fragmento de *Los ríos profundos*”, en *Hueso Húmero*, No. 40, Lima, 2002, pp. 47-59.
- Portocarrero, Gonzalo, “*Todas las sangres*” (manuscrito).
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- Rochabrún, Guillermo, edit., *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*, Lima, IEP, 2000.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- Williams, Gareth, *The other side of the popular. Neoliberalism and subalternity in Latin America*, Durham, Duke University Press, 2002.

Poesía y silencio en Gonzalo Rojas¹

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ

Universidad de Concepción, Chile

RESUMEN

A pesar de que la poesía, en tanto texto literario, es escritura, no deja de conservar vínculos profundos con la palabra oral. Gonzalo Rojas, íntimo conocedor de las leyes de la poesía, maneja con especial destreza esa relación. De hecho su escritura es especialmente sensible a las evocaciones orales que los versos, las palabras, las sílabas y hasta los sonidos suscitan en el lector de poesía. De ahí la importancia del silencio en su escritura, no solo como tema o como procedimiento retórico, ni siquiera como el silencio que significa toda expresión interiorizada, como la poesía, sino, por sobre todo, el silencio como lo otro de la palabra, como aquello que está siempre presente sin decirse y que apunta a los niveles más profundos de lo innombrable.

PALABRAS CLAVE: poesía, oralidad y escritura, poesía y silencio, poesía chilena, Gonzalo Rojas.

SUMMARY

Even though poetry, inasmuch as a literary text, is writing, conserves deep links with oral word. Gonzalo Rojas, a connoisseur of the laws of poetry, handles with a special skill those links. As a matter of fact, his writing is especially sensitive to the oral evocations that verses, words and even sounds provoke in the poetry reader. Hence the importance of silence in his writing, not just as a theme or rhetorical procedure, or even as the silence that every internalized expres-

-
1. Esta aproximación del crítico chileno Mauricio Ostría a la obra del gran poeta hispanoamericano Gonzalo Rojas, fallecido en abril de 2011 en Santiago de Chile, es celebración de su vida y palabra poética. La obra de Rojas recibió varios reconocimientos como el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (1992), el Premio Nacional de Literatura de Chile (1992) y el Cervantes (2003) (N del E).

sion, like poetry, entails, but silence as “the otherness” of words, like that which is always present without being said, and that points out to that deeper levels of what can’t be said.

KEY WORDS: Poetry, orality and writing, poetry and silence, chilean poetry, Gonzalo Rojas.

*la música callada,
la soledad sonora*
(Juan de la Cruz)

*... solo que, antes que la mañana se me ilumine,
antes que la vida arda al mediodía
me los nombro yo en silencio...*
(Hölderlin)

1. CUANDO HABLAMOS del silencio en la escritura (poética o no) estamos haciendo una traslación de sentidos: estamos pasando de lo que se ve (la escritura, la letra, el trazo, la huella) a lo que se oye (el ruido, el sonido, el tono, la cadencia, la voz).² El silencio es, primariamente una experiencia auditiva: ausencia de sonido. Así, aunque la escritura, el texto (literario o no), pueda aludir al silencio, pueda narrarlo, sugerirlo, nunca podrá serlo. El silencio equivale convencionalmente a los blancos de la página, pero, substancialmente, es irreductible a ellos. En poesía, el silencio no es la página en blanco, entre otras cosas, porque aquél está preñado de sentidos, como lo intuyó San Juan de la Cruz y después, mucho después, los simbolistas franceses, y la página en blanca carece de sentido o antecede al sentido (Ostria, 2002).

No obstante, en el discurso de la poesía (no se olvide que la poesía es ficción) se da, en cierto modo lo imposible, la paradoja de que para simbolizar el silencio, la “música callada” (sentimientos y sensaciones como vivencias interiorizadas) se deba recurrir a una escritura que, a diferencia de lo que sucede con otros géneros o tipos discursivos, opera como pentagrama, es decir como soporte signifiante del signifiante sonoro. A pesar de que la escritura poética, por ser precisamente escritura, no contiene en su materialidad los sonidos, entonaciones o ritmos concretos, propios de toda secuencia oral real, sino solo las imágenes acústicas correspondientes a las unidades distintivas (fonemas, entonemas, esquemas rítmicos y cláusulas acentuales), sí conserva, como raíces

2. Es lo que se suele llamar una sinestesia.

que la vinculan con sus orígenes orales, un vínculo inevitable con la palabra dicha.³ Y entonces, su actualización fónica dependerá de los rasgos fonológicos propios del idioma en que se escriba el poema. Por ejemplo, sin salirnos del castellano, un lector español reconocerá, leerá y pronunciará fricativas interdentales opuestas a palatales, allí donde un latinoamericano neutralizará la oposición a favor del fonema fricativo palatal.⁴ Entonces, solo la lectura en voz alta devolverá a la poesía su corporeidad sonora en plenitud, aunque, claro, cada lectura será necesariamente una interpretación singular del poema con sus énfasis y sus matices. Por eso, Octavio Paz percibe que “el ritmo en el verso de César Vallejo procede del lenguaje peruano y está hecho de ensimismada soledad...” Y concluye: “el placer poético es placer verbal y está fundado en el idioma de una época, de una generación, de una comunidad” (1956: 276).

Al principio, la poesía fue oral: una columna que asciende y que está hecha de versos, es decir, de unidades verbales rítmicas, que aparecen y desaparecen, una tras otra, en un espacio invisible hecho de aire [...] La poesía se apoyó, más tarde, en la escritura; desde entonces se ha servido del signo escrito y de la palabra hablada (Paz, 1990: 121).

2. La poesía de Gonzalo Rojas (Lebu, 20 de diciembre de 1916–Santiago de Chile, 25 de abril de 2011) ha permanecido fiel a esas fuentes primeras, a ese origen oral. Conocedor profundo de las leyes de la poesía, maneja con especial destreza esa relación. De hecho su escritura es especialmente sensible a las evocaciones orales que los versos, las palabras, las sílabas y hasta los sonidos suscitan en el lector de poesía:

[...] no estoy por la partitura efímera [...] sino por la oralidad y por la sintaxis del llamamiento. De ahí que, cuando escribo mis líneas menesterosas de aprendizaje interminable, lo primero que hago es ponerme en pie y leerlas en voz alta. No al lector, al oyente (Rojas 2000: 588).

-
3. Y se sabe que en las distintas épocas, tendencias, movimientos y generaciones poéticas se ha producido un proceso pendular en que, ora, prevalecen los aspectos sonoros, ora, los gráficos. Es lo que diferencia, entre otras cosas, a simbolistas de parnasianos, a futuristas de cubistas... Hay también momentos en que las tendencias se neutralizan o fusionan, como en el modernismo hispanoamericano, particularmente, en la poesía dariana.
 4. No es lo mismo que Neruda recite sus versos a que lo haga, pongamos por caso, Rafael Alberti o los cante Joan Manuel Serrat o Facundo Cabral.

En todas las formas escritas de la poesía, el signo gráfico está siempre en función del oral. El lector advertido oye siempre, detrás del trazo, las palabras del texto, su música verbal (Paz, 1990: 122). Lo que convierte en imagen poética a una frase, no es el significado, sino el ritmo, es decir, la unión inseparable de significado y sonido. De ahí que Gonzalo Rojas no solo evoque en prólogos y presentaciones la lectura en voz alta, sino que sus poemas recurren a menudo a sugerencias de oralidad que incluyen repeticiones, tartamudeos, avances y retrocesos, correcciones, anacolutos, fugas, muletillas, explicaciones, coloquialismos, juegos de palabras, colisiones entre el sonido y el significado. Así, en “Das heilige”, donde intensifica las sugerencias sonoras de letras, palabras, sintaxis, así como de los valores semánticos:

Raro arder aquí todavía. ¿Vagina
o clítoris? Clítoris por lo esdrújulo
de la vibración, entre la ípsilon
y la iod delicada de las estrellas
gemidoras, música
y frenesí
de la Especie (2000: 315).

O en “Últimamente a ti que yéndote te vas”, donde retuerce la palabra hasta el tartamudeo:

A dónde a
qué
te iba tartamudeante a
decir: (...)
esdrújulo, libérrimo del mar (2000: 215);

En “Oriana”, largo poema compuesto de tres partes, se juega significativamente, con el origen etimológico del nombre (Oriana: de os, oris = boca, de donde oral y oralidad) de modo de sugerir la identidad entre palabra (oral)/poesía y mujer:

Ahora ahí los ojos, los dos ojos de Oriana
esquiza y órfica, la nariz
de hembra hembra la boca:
os – oris en la lengua madre de cuya vulva genitiva vino el nombre
de Oriana, las orejas

sigilosas que oyeron y callaron los enigmas, [...] y en la hora de mi muerte Oriana (2000: 319).⁵

El sistema de correspondencias que vincula palabra-oralidad-poesía encarna continuamente en metáforas cuyo término explícito es un instrumento musical de ancestros líricos como la cítara o el arpa (véase poemas como “Cítara mía” o “Vocales para Hilda”). Y es quizá –entre varios– el poema “La palabra placer” uno de los más claros textos metapoéticos, es decir, uno de aquellos en que mejor se define el sentido del conjunto textual y en el que la palabra y la mujer objeto del deseo se unimisman hasta confundirse en “música marmórea”; es decir, en palabra/escritura:

La palabra placer, como corría larga y libre por tu cuerpo la palabra placer [...] cómo lo músico vino a ser marmóreo... (2000: 273).

3. En efecto, la persistencia de lo fónico en la poesía la preserva como fenómeno que, no obstante su soporte escritural, conserva su virtualidad sonora. “En todas las formas escritas de la poesía –advierte Octavio Paz– el signo gráfico está siempre en función del oral”, de modo que el lector de poesía “oye mentalmente, detrás del trazo las palabras del texto, su música verbal” (1990:122). De aquí que los diversos recursos sonoros (eufonías, paronomasias, rimas, anáforas, medidas, acentos, ritmos, entonaciones, encabalgamientos, estructuras estróficas, etc.) no son, en la verdadera poesía, simples adornos o recursos retóricos sino elementos indispensables en la construcción de las visiones interiorizadas. Sonido y sentido se hacen inseparables y de ahí la imposibilidad de una verdadera traducción de la poesía. “Todo concepto lingüístico aplicado a la poética –afirma Jakobson– coloca automáticamente en primer plano precisamente la idea de las relaciones recíprocas [entre la estructura fónica y el plano semántico]” (1980: 29). En el mismo sentido, Octavio Paz sentencia:

5. Véanse poemas como: “Leo en la nebulosa”, “Concierto”, “Cuerdas cortadas para Baldomero Lillo”, “Tronando a Blake”, “Coro de los ahorcados”, “La palabra”, “Ejercicio respiratorio”, “Latín y jazz”, “Ese ruido en los sesos”, “Acorde clásico”, “Tartamudeante”, “Alcohol y sílabas”, “Para órgano”, “Contradanza”, “Ventolera”, “Las sílabas”, “Tabla de aire”, “Diálogo con Ovidio”, “Remando en el ritmo”, “Solo de aullido”, “Rock para conjurar el absoluto”, “Cítara mía”, entre muchas que sugieren, ya en sus títulos, la intención de evocar o ficcionalizar lo oral en la escritura.

En ningún otro género literario es de tal modo íntima la unión entre sonido y sentido como en la poesía. Esto es lo que distingue al poema de las otras formas literarias, su característica esencial. El poema es un organismo verbal rítmico, un objeto de palabras dichas y oídas, no escritas ni leídas (1990: 122).

Y Paul Rivers: “la mera versificación material impone al lector una semiótica totalmente diferente a la de la prosa” (1988:16). Esto es especialmente cierto en poemas como los de Garcilaso o Fray Luis de León, de Juan de la Cruz o Luis de Góngora, entre los clásicos; de Rubén Darío, Federico García Lorca o Nicolás Guillén, entre los modernos.

Por eso, dice Gonzalo Rojas: “Todo crece con el ritmo [...], porque uno nace y “desnace al mismo tiempo” (2000: 595-596). Por eso, su poesía ofrece en una misma trama lo numinoso y lo cotidiano, lo tanático y lo erótico, lo riguroso y lo placentero, lo físico y lo metafísico, es decir el juego de la vida trasmutada en sonido con sentido, en cadencia rítmica, sístole y diástole, inspiración y expiración, hartazgo y deseo –o como dice el poeta– “hartazgo y orgasmo” o también “alternancia del esperma y de la respiración” (2000: 232). Poesía en movimiento, palabras que se encuentran, chocan, copulan, se distancian, dicen lo uno y lo otro, el yo y el tú, el esto y el aquello, el yin y el yang. Poesía y búsqueda, poesía y encuentro, poesía y eros vienen a ser lo mismo en la ambigüedad sonora o en la incierta página en blanco: “Falo el pensar y vulva la palabra” (Paz, 1956: 245):

Hartazgo y orgasmo son dos pétalos en español de un mismo
lirio tronchado

cuando piel y vértebras, olfato y frenesí tristemente tiritan
en su blancura última, dos pétalos de nieve
y lava, dos espléndidos cuerpos deseosos
y cautelosos, asustados por el asombro, ligeramente heridos
en la luz sanguinaria de los desnudos:

un volcán

que empieza lentamente a hundirse.

Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas
Encendidas por el hambre de no morir, así la muerte:

La eternidad así del beso, el instante

Concupiscente, la puerta de los locos.

Así el así de todo después del paraíso:

—Dios,

ábrenos de una vez (2000: 220).

El sentido brota de la cadencia rítmica en que se funden sonido y significado, frase e imagen, inseparablemente. “El lenguaje –con mayor razón la poesía–, igual que el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y respiración.⁶ Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden: “metamorfosis de lo mismo”. El habla se constituye así como un conjunto de seres vivos, “movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y a las plantas” (Paz, 1956: 31). Secuencias y pausas, palabras y silencios, el ritmo es un acorde o una analogía, una reiteración o una ruptura, una armonía o un contraste. El lenguaje de la poesía “es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por ritmo secreto” (Paz, 1956: 52); afinidades y repulsiones se suceden atraídas por fuerzas idiomáticas inmanentes. La poesía no hace más ni menos que convocar ese ritmo por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias, encabalgamientos, anáforas, retruécanos, paralelismos, correlaciones y otros procedimientos. “Dialéctica entre sonido y silencio, sentido y no sentido, los ritmos musicales y poéticos dicen algo que solo ellos pueden decir, sin decirlo del todo nunca” (Paz, 1956: 55).

4. Respecto del contenido, como se sabe, el lenguaje cumple una función referencial, que supone un uso puramente instrumental de la lengua para labores de representación –narrar, enseñar, describir, argumentar, etc.–, así como una función de comunicación e intercambio (diálogo). Además, y es lo que importa aquí, el lenguaje cumple una función de creación: construye mundos ficticios. En este caso, el lenguaje hecho poema no remite a ningún referente que no sea un sí mismo y para ello se apoya en la alusión y el misterio, elementos esenciales del símbolo. ¿Cuál es, entonces, el referente de la poesía lírica?: la interioridad del ser. Todo poema apunta a un interior que, para serlo, no puede ser dicho: si se ex-presa o se ex-terioriza, deja de ser interior. El juego de la poesía –un juego serio, desde luego– consiste en la construcción de un artefacto que permita al lector (tarea posible solo en el mundo ficticio del que el lector participa) compartir, fusionarse con la interioridad simbolizada en el poema. De este modo, el texto poético –desde una perspectiva “real” o “pragmática” no “dice” nada al lector; hace que el lector sienta lo que el poema sim-

6. “Etiemble dice que la poesía es un ejercicio respiratorio y muscular en el que intervienen tanto la actividad de los pulmones como la de la lengua, los dientes y los labios. Claudel y Whitman insistieron sobre el ritmo de inspiración y expiración del poema. Todas esas sensaciones las reproduce el oyente y el lector” (Paz, 1956: 61).

boliza. Así, el verdadero lector de poesía ‘siente’ lo que el yo lírico en su interioridad, se unimisma con él. Como esa comunicación es imposible (nadie puede sentir por otro, ni en otro), el poema recurre a una serie de procedimientos que ficticiamente posibilitan (significan) esa comunicación (el arte del poeta). Por esta razón, lo que la poesía trasmite es, por así decirlo, una palabra silente, un silencio pleno de sentido, mediante un conjunto de procedimientos que, en la verdadera poesía, dejan de ser meros procedimientos y se convierten en la interioridad misma que se comunica: la “música callada”...

5. La obra publicada de Gonzalo Rojas comprende algo más de una cincuentena de títulos (entre libros y opúsculos, antologías, traducciones y reediciones), de los cuales destaco: *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Transtierro* (1979), *Del relámpago* (1981), *Críptico y otros poemas* (1984), *El alumbrado* (1986), *Materia de testamento* (1988), *Desocupado lector* (1990), *Antología de aire* (1991), *Las hermosas* (1992), *Río turbio* (1996), *80 veces nadie* (1997), *Diálogo con Ovidio* (1999), *Metamorfosis de lo mismo* (2000), *¿Qué se ama cuando se ama?* (2000), *Réquiem de la mariposa* (2001), *Al silencio* (2002), *Del ocio sagrado* (2002), *No haya corrupción* (2003), *La reniñez* (2004), *Poesía esencial* (2006).

Pero los libros de Gonzalo Rojas son, en realidad, un solo gran libro (Sobejano, 1984; Coddou, 1985; Pérez, 1987; Muñoz, 1990; Ostria, 1994) que se hace y se transforma, que se dispersa y se reagrupa una y otra vez, en continua lucha por lograr la visión unitaria de lo fragmentario, tentativa, a la vez, lograda y frustrada de totalidad: “voy y vengo en el vaivén infinito de un mismísimo grande o parco u hondo libro” [en O’Hara, 1987:107]. Es la búsqueda de lo absoluto desde la conciencia de la precariedad fragmentaria. Es, precisamente, ese absoluto inalcanzable y deseable que se simboliza en el silencio predecesor de todas las palabras, de todas las imágenes, de todos los poemas; el silencio en que desembocan todos los sentidos. Por eso, el poeta escribe en el Prólogo a *Transtierro* (“Del libro mundo”):

Del libro mundo que alguien quiso escribir a los 15 del alba en español de los cuatro vientos o más abajo –amor y guerra– en el después torrencial, propongo ahora rápidas estas páginas miserables. Miserables de lo mismo, hartazgo y desenfreno, danza y mudanza, pues no hay *Transtierro* en mí si no hay *Oscuro* en la simultaneidad del oleaje. *Contra la muerte* ahí. *La miseria del hombre*. Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre a ver el juego mortal y es Uno: repetición de lo que es. *Antología de aire*, *Metamorfosis de lo mismo* (1984: 98).

En el universo de ese libro total, los poemas pueden reiterarse, modificarse, mudarse de lugar o de título, agruparse en variadas secciones o conjuntos, perder versos y estrofas, aligerarse de notas, dedicatorias o apóstrofes. Determinados fragmentos pueden desaparecer o convertirse en poemas autónomos. Surgen textos nuevos o antes inéditos. Todo provoca un juego de relaciones siempre cambiantes y, por consiguiente, una dinámica semántica fluida que el lector debe intentar precisar en cada caso. De modo que en cada nuevo libro, los poemas alcanzan diferentes significaciones por la combinatoria que en él se ensaya y que, ciertamente, seguirá variando en los libros sucesivos. De esta manera, la escritura de Gonzalo Rojas se exhibe como un proceso constructivo en continua mudanza y, en consecuencia, como una obra abierta, inacabada, jamás conclusa del todo. Gonzalo Rojas no se resigna a abandonar definitivamente ninguno de sus libros, ninguno de sus poemas, porque sabe que cada uno de ellos tiene su función en el mecanismo vivo de una escritura mudable por definición y por necesidad. Esa reordenación continua genera nuevos sentidos e impensadas resonancias. El sistema, la red relacional impone sincronías, actualizando textos de diferentes momentos, recontextualizándolos, resemantizándolos, como diría Enrique Lihn: “según el sistema que insurge acronológicamente” (Lihn, 1987: 38). Así, pues, “la poesía de Gonzalo Rojas –y cito a Gonzalo Sobejano– es una autoantología en formación perpetua, dentro de la cual, según el lugar de publicación y sobre todo según el tiempo de la misma y la sazón del poeta, este quita, pone, reordena” (Sobejano, 1987: 63). La consigna parece ser reinventar, reinventar siempre: de ahí que sus poemas, aunque sean en apariencia los mismos –‘metamorfosis de lo mismo’– no son nunca los mismos y las lecturas posibles, infinitas (Ostria, 1994).

Del mismo modo y con otro sentido, los textos de Gonzalo Rojas muestran gozosamente sus vinculaciones con el gran tejido de la literatura universal: lecturas y relecturas, escrituras y reescrituras, citas, paráfrasis, alusiones, homenajes, reminiscencias. San Juan de la Cruz, Novalis, Hölderlin, Blake, Rimbaud, Breton, Celan, Bataille, Pound, Cernuda, Mistral, Huidobro, De Rohka, Neruda, Borges, Paz y, sobre todo, Quevedo y Vallejo, resuenan y dialogan de continuo. “Creo que todos hacemos un coro; y creo que ese coro debiera oírse, sin distinguir la mano, o el rostro, o la famosa ‘originalidad’ de los pavos reales, que decía Nietzsche” (cit. por Coddou, 1985: 38).

Entre todos escribieron el Libro, Rimbaud
 pintó el zumbido de las vocales, ¡ninguno
 supo lo que el Cristo
 dibujó esa vez en la arena!, Lautréamont
 aulló largo, Kafka
 ardió como una pira con sus papeles: –Lo
 que es del fuego al fuego; Vallejo
 no murió, el barranco
 estaba lleno de él como el Tao
 lleno de luciérnagas; otros
 fueron invisibles; Shakespeare
 montó el espectáculo con diez mil
 mariposas; el que pasó ahora por el jardín hablando
 solo, ese era Pound discutiendo un ideograma
 con los ángeles, Chaplin
 filmando a Nietzsche; de España
 vino con noche oscura San Juan
 por el éter, Goya,
 Picasso
 vestido de payaso, Kavafis
 de Alejandra; otros durmieron
 como Heráclito echados al sol roncando
 desde las raíces, Sade, Bataille,
 Breton mismo; Swedenborg, Artaud,
 Hölderlin saludaron con
 tristeza al público antes
 del concierto:
 ¿qué
 hizo ahí Celan sangrando
 a esa hora
 contra los vidrios? (Rojas, 2000: 21-22).

6. El silencio al que nos hemos referido es el silencio que conlleva toda poesía. Pero hay otro silencio, equivalente a la oscuridad de la noche, a la inmensidad del cielo, del mar, del cosmos, de las inconmensurables ansias humanas de perfección. Es el silencio de lo indeterminado y por indeterminado, de lo infinito, lo profundo, lo indecible, lo inefable: la palabra capaz de decirlo todo, de sugerirlo todo, de profundizar en lo innombrable, en lo indescifrable e incognoscible: el misterio.

Por tanto, cuando hablamos del silencio en la poesía no solo nos referimos a las pausas entre cláusulas, versos o estrofas, ni a los blancos de la página,

ni al silencio que clausura el poema; no solo al hecho de que el hablante calle o represente al tú callado (“me gustas cuando callas...”) o, incluso, a la muerte (“el más puro silencio sepultado”); tampoco, solo al hecho inevitable de que la poesía trasmite interioridad, sino, además, y, sobre todo, a esa experiencia trascendente, colindante con lo numinoso, con lo sagrado a que aluden, entre otros filósofos del lenguaje, Guardini, Otto, Heidegger, los tres tan queridos de Gonzalo Rojas y tan influyentes en su concepción de su poética. De ahí la importancia del silencio en su escritura, no solo como tema o como procedimiento retórico, ni siquiera como el silencio que significa toda expresión interiorizada, como la poesía, sino, por sobre todo, el silencio como lo otro de la palabra, como aquello que está siempre presente sin decirse y que apunta a los niveles más profundos de lo innombrable. Es precisamente esta idea, lo que parece condensarse en su poema “Al silencio”, que, desde esta perspectiva, adquiere, además de su valor netamente lírico, un fuerte carácter metapoético:

Al silencio

Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosa
no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera
oh majestad, tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro (2000: 137).⁷

7. El poema pertenece al primer libro del poeta, *La miseria del hombre* (1948), y surgió en las circunstancias que cuenta él mismo: “Yo estaba en una pieza en Cerro Alegre en Valparaíso, una casa larga que tenía, alta, con barranco abajo, me gustan los barrancos, y vino un apagón, había muchos apagones en esos años, algunos problemas de electricidad. Y como a las 11 de la noche yo estaba corrigiendo cuadernos de estudiantes, porque yo era profesor. Vino el apagón y, claro, salí con calma, tanteando las paredes, hacia la azotea, hacia la terraza que había ahí, para mirar. Abajo estaba el mar, arriba estaban las estrellas y en vista de que no veía nada adentro, traté de mirar hacia las estrellas. Mirar una cosa luminosa. No había estrellas. Mirar el mar, los barcos estaban allí, yo los veía siempre. No había barcos ni había luz de barcos. Traté de oír algo. Todo eso muy instantáneo. No se oía nada en este mundo. Traté de hasta olfatear, hasta percibir sensorialmente. Nada. Entonces entré en el hueco, en la oquedad mayor. Esto me maravilló, fue una cosa instantánea. Volvió el fluido eléctrico, volvió la luz y yo regresé

La gran búsqueda... La escritura del silencio es la escritura total, la escritura de lo inalcanzable, pero también de lo innombrable. La relación del poeta con el silencio es doble y contradictoria: hacer “decir” al silencio; convertir al silencio en elocuencia, en el decir final y definitivo, al cabo, inalcanzable. En ese esfuerzo, la palabra significa más por lo que sugiere y por lo que calla que por lo que dice.

Por eso, la poesía sería como la música, una forma de silencio, en la medida que el sonido requiere de este como su correlato necesario. La música implica el silencio del sonido como la poesía, el silencio de las palabras para liberarlas de la esclavitud de la denotación que, en términos mallarmeanos, destruye el objeto referido a través de la nominación. Al connotarlo todo, el silencio habitaría los estados espirituales que huyen de lo evidente: la poesía y la música que callan más que develan; “la música”, que ordena el sonido en función de silencios, y el decir que sugiere más que presenta.⁸

Me gusta hablar de esto (dice Gonzalo Rojas, a propósito del silencio en la poesía) porque surge una hermosa confusión. Cómo un poeta que trabaja con palabras advierte que es necesario el silencio, idea imperativa en el ejercicio de su poética. Claro que hablar parece tan ajeno a esa otra vibración tan honda, tan secreta y, por lo visto, sigilosa. Los místicos juegan y entran en la visión del mundo desde el silencio. Nosotros –los poetas– desde la palabra, pero no me refiero a esa palabra que sirve para designar los objetos y trabajar con lo cotidiano. La palabra del poeta es una palabra que conlleva al silencio mismo. No quiero hacer ninguna comparación oscura o compleja, pero el que no entra en el callamiento no entiende nada de lo que es la palabra (en Sánchez Ambriz, 2011).⁹

a mi cuarto a trabajar con los papeles, con los cuadernos de los chicos. Entonces me di cuenta que tenía que escribir. Eso es así, es como una exigencia fisiológica. Y empecé con mi poema y al silencio lo llamé exactamente lo contrario de lo que parece ser: voz. [...] Es el mejor poema que yo he escrito. Y me demoré tres meses en hacerlo [...] porque llegué a la octava línea y me atasqué. Y no me sirvió para nada todo lo que seguí escribiendo, lo tiré a la papelería. Y un día, aquí en Santiago, ya no estaba en el puerto, iba en un tranvía de la época y me fueron dictadas, sopladadas, desde el inconsciente, sin duda, las tres últimas líneas que me faltaban” (en Valenzuela, Hidalgo y Pino, 2007).

8. “En la novela *Hyperion* (1797-1799) Hölderlin ya habla, como hiciera más tarde Mallarmé, de una duplicidad del lenguaje: el lenguaje articulado que sirve para el uso cotidiano y el lenguaje musical, para la expresión de la belleza y la divinidad. Este último aparece en estrecha relación con el silencio como forma sublime y perfecta de comunicación. Para el poeta alemán silencio, música y poesía son, de mayor a menor, los tres medios de conexión con lo Absoluto” (Veloso Santamaría, 176).
9. “Asomarme al silencio y estar en él y con él y preferir el callamiento al vocerío...., declara Gonzalo Rojas en entrevista (Ver. Valenzuela, Hidalgo y Pinos, 2007).

De aquí que el silencio poético está muy lejos de ser interpretado, como la Nada o el Vacío. Heidegger ha reflexionado sobre esto: el acontecer del ser se da en el lenguaje, de ahí el carácter fundante, inaugural, que pertenece al arte de la palabra. El filósofo define al lenguaje como “la casa del ser”.¹⁰ Imagen-concepto que empleará constantemente Gonzalo Rojas. El hombre habla de lenguaje, dice Heidegger, pero es el lenguaje el que “dispone” de él en cuanto condiciona y delimita sus posibilidades de experiencia. La capacidad crítica del pensamiento exige que tenga una posibilidad de acceder de algún modo a lo originario; esta posibilidad es la relación que mantiene con el silencio. “Un resonar de la palabra auténtica solo puede brotar del silencio” (1983: 39). La palabra auténtica es la palabra inaugural, la que hace acaecer verdades, es decir, nuevas aperturas de horizontes históricos. Ella no está en relación con el silencio solo porque lo necesite como fondo del que separarse. Hablar auténticamente, quiere decir estar en relación con lo otro del significante, con lo otro del lenguaje: por eso Heidegger escribirá, en otra parte, que “el decir auténtico” no puede ser sino “un callar simplemente del silencio” (en Vattimo, 1992: 74).

La poesía establece una relación con lo *otro*, y este otro para Heidegger es el silencio. Pero el lenguaje creador del poeta funda verdaderamente solo si y en cuanto está en relación con aquello que es otro que él: el silencio. El silencio no es solo el horizonte sonoro que la palabra necesita para resonar, para constituirse en su consistencia de ser: es también el abismo sin fondo en que la palabra, pronunciada, *se pierde*. El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia (Vattimo: 77). Por eso escribe el poeta:

Yo sé que el sol de la muerte me está haciendo girar en un eterno proceso de rotación y traslación llamado falsamente poesía (Rojas, 2000: 76).

Es mediante el silencio del poeta que habla algo sagrado: la naturaleza como proceso, como temporalidad vivida. La temporalidad vivida, tal como aparece, especialmente, en *Ser y tiempo*, está profundamente marcada por el ser-para-la-muerte. Se delinea así un nexo entre lo sagrado,¹¹ la naturaleza, el tiempo

10. “... en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre” (Heidegger, 2000: 7).

11. “Rodolfo Otto nos dice que en la cultura de Occidente, disponemos de dos medios más directos para la representación por el arte, de lo numinoso. ‘Pero ambos tienen carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio’. ‘En nosotros el silencio es el efecto inmediato que produce la presencia del numen’” (Lefevre, 196).

viviente, el ser y el ser-para-la-muerte. Es, desde esta perspectiva, que debe entenderse el problema de la relación entre lenguaje y silencio (Vattimo, 79).

El acacamiento de la palabra comporta un riesgo porque lo otro del lenguaje no es solamente el fondo mudo sobre el que la palabra resuena, ni solamente el silencio que marca los intervalos y las diferencias entre palabra y palabra, sino que es, positivamente, el silencio de la temporalidad vivida que tiene como su límite y como su fundamento constitutivo la muerte: la poesía es el abismarse de la palabra en el sinfondo del silencio, que Gonzalo Rojas experimenta como la oquedad infinita e imagina a través de un implícito oxímoron, como la voz absoluta –“Oh voz, única voz...”–, que hace que el silencio resuene como expresión del abismarse del ser.

Ahora, sí podemos entender por qué ese silencio que es naturaleza y caos, vida-muerte, el otro de la palabra, el otro que contiene la palabra, todas las palabras, todos los sentidos, es la noche del universo originario, aún no dicho: la palabra, entonces, limita, no con el esplendor o con la música, sino con la noche (“amo la noche, sombrero de todos los días”, dirá el poeta de *Altazor*). Pero el silencio es también la aurora de todo decir como la poetiza igualmente Huidobro en *Altazor* (“mi madre hablaba como la aurora...”). Ese silencio es la no determinación, por tanto la posibilidad total, la virtualidad plena, el misterio de la creación. Frente a ese silencio, más inmenso que el mar y que el cielo, que contiene el mar y el cielo y aún toda belleza; frente a ese silencio engendrador del ser y la palabra, el yo se siente oscuro y lo nombra casi padre, casi Dios: “porque estás y no estás, y casi eres mi Dios –y casi eres mi padre, cuando estoy más oscuro”. Porque como afirma Romano Guardini: “el silencio es todo lo contrario de la nada: es plenitud de vida” (en Lefevre, 196). ✱

Fecha de recepción: 20 junio 2011

Fecha de aceptación: 25 julio 2011

Referencias bibliográficas

- Coddou, Marcelo, *Poética de la poesía activa*, Madrid-Concepción, Lar, 1985.
 Jakobson, Roman, *Lingüística, poética, tiempo*, Conversaciones con Krystina Pomorska, Barcelona, Crítica, 1980.
 Heidegger, Martin, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983.
 ——— *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
 Lefevre, Alfredo, *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos*, Santiago, Ed. del Pacífico, 1956.

- Lihn, Enrique, “Poetas fuera o dentro de Chile 77, Gonzalo Rojas, Oscar Hahn, Manuel Silva”, en E. Giordano, edit., *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Santiago, Editorial del Maitén, 1987.
- Muñoz, Luis, “Reencuentro con Gonzalo Rojas”, en *Acta Literaria*, No. 15, 1990, pp. 5-15.
- O’Hara, “G.R. en el Torreón del Renegado”, en E. Giordano, edit., *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Santiago, Editorial del Maitén, 1987.
- Ostria, Mauricio, “Aproximación a la poesía de Gonzalo Rojas”, *Acta Literaria*, No. 93, 1994, pp. 9-23.
- “Poesía y oralidad”, en *Acta literaria*, No. 27, 2002, pp. 67-75.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1990.
- Pérez, Floridor, “Para una lectura de la poesía de Gonzalo Rojas”, en *Revista Chilena de Literatura*, No. 13, 1987, pp. 117-142.
- Rivers, Elías L., “La oralidad y el discurso poético”, en *Edad de Oro*, No. 37, 1988, pp. 15-20.
- Rojas, Gonzalo, *Del relámpago*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1984, 2a. ed.
- *Metamorfosis de lo mismo*, Madrid, Visor, 2000.
- Sánchez Ambriz, “El poeta del relámpago” (entrevista), “México en la Cultura”, *Siempre!*, 30 de abril, 2011, en www.siempre.com.mx/2011/04/el-poeta-del-relampago/
- Sobejano, Gonzalo, “Gonzalo Rojas: alumbramiento”, en Gonzalo Rojas, *Desde mis tres vertientes*, Arauco-Santander, 1984, pp. 16-9.
- Valenzuela, Luis, Gonzalo Hidalgo y Jaime Pinos, “Conversaciones con Gonzalo Rojas: silencios, oficios... poesía”, en *Archivo Chile. Historia Político Social-Movimiento Popular*, 2007, <http://www.archivochile.com>
- Vatimmo, Gianni, *Más allá del sujeto. Heidegger, Nietzsche y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Veloso Santamaría, Isabel, “El silencio: entre la música y la poesía”, en *Estudio de Lenguas y Literatura Francesas*, No. 17, Cádiz, 2006, pp. 173-187.

Sabato: una vida del siglo¹

VICENTE ROBALINO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN

En este artículo el autor reflexiona sobre la presencia del mal, considerado como actitud transgresora, en los personajes que pueblan el universo narrativo de Sabato, especialmente en Alejandra y su padre, Fernando Vidal Olmos. Además, para ampliar esta concepción del mal en la ficción sabatiana, se recurre a las fuentes críticas.

PALABRAS CLAVE: mal, transgresión, oscuridad, surrealismo, modernidad, perversión, incesto, crueldad, Ernesto Sabato, novela argentina.

SUMMARY

The author reflects on the presence of evil, considered as a transgressing attitude, in the characters of Sabato's narrative universe, especially in Alejandrina and her father, Fernando Vidal Olmos. In addition, to broaden this understanding of evil in Sabato's fiction works the author resorts to academic sources.

KEY WORDS: evil, transgression, darkness, surrealism, modernity, perversion, incest, cruelty, Ernesto Sabato, Argentinean novel.

GEORGE BATAILLE ESTABLECE como principio básico de la creación dos antinomias: el bien y el mal. Para este autor, el bien “se basa en la preocupación por el interés común, que implica de forma esencial la consideración del por-

1. En tributo a la memoria del novelista y ensayista argentino Ernesto Sabato, fallecido el 30 de abril de 2011, *Kipus* publica este artículo del académico y escritor ecuatoriano Vicente Robalino (N. del E.).

venir” , mientras que el mal implica “una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar de mejor manera la vida en su plenitud y descubrir en la realidad artística lo que la realidad niega” (Bataille, 1971: 27).

Si examinamos la actitud de Juan Pablo Castel y la de Fernando Vidal, podremos darnos cuenta de que los dos narradores-personajes elaboran un discurso transgresor, a contracorriente de la norma, del “bien”. Por ejemplo, Juan Pablo Castel afirma: “me caracterizo por recordar perfectamente los hechos malos” y, así, casi podría decir que “todo tiempo pasado fue peor, si no fuera porque el presente me parece tan horrible como el pasado” [...] (Sabato, 1983: 61). Fernando Vidal muestra una actitud similar: “He tenido experiencias espantosas, pero precisamente por eso deseo atenerme a los hechos, aunque estos hechos proyecten una luz desagradable sobre mi propia vida” (Sabato, 1984: 254.)

Esta actitud transgresora nos lleva a concluir que, efectivamente, estos dos personajes-narradores se hallan imbuidos en el mal; sin embargo, su “actitud maldita” se encuentra en su propia individualidad; por lo tanto, la ruptura se da como evasión del individuo hacia su propio “yo”. Por esta razón algunos críticos han explicado el carácter maldito de la obra sabatiana acudiendo a los traumas infantiles del autor.

En el “Informe sobre ciegos” encontramos, igual que en *El túnel*, la “estética del mal” representada mediante un lenguaje “sugestivamente repugnante”, formado por imágenes zoológicas. Es fácil remitirnos a *Los cantos de Maldodor*, del Conde de Lautréamont y, en general, a la literatura surrealista como antecedentes del lenguaje del mal, utilizado, entre otros, por Sabato.

El motivo del mal, asociado a la ceguera, recorre cada una de las novelas sabatianas. Así en *El túnel* se presenta de manera explícita cuando Juan Pablo Castel opina sobre los ciegos: “Debo confesar ahora que los ciegos no me gustan nada y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que producen ciertos animales fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras” (Sabato, 1983: 95.) La repulsión que siente Juan Pablo Castel por los ciegos se relaciona con la imagen de Allende, el esposo de María Iribarne: “A pesar de que tenía los ojos abiertos, me di cuenta que era ciego” (Sabato, 1983: 92-93). En *Sobre héroes y tumbas*, los ciegos, la ceguera y el mal se desarrollan plenamente en el “Informe...”; mientras que en *Abaddón...* estos motivos, en especial el de la ceguera, se sintetizan. Para Frankenthaler, “la ceguera se presenta en *Abaddón el exterminador* como otra vertiente de la oscuridad, como parte de la negrura que choca contra la luz”. En este sentido, no es de extrañar que Fernando Vidal, en su niñez, haya

experimentado con un “gorrión, sacándole los ojos con la punta de una tijera para ver cómo volaba sin ojos” (Frankenthaler, 1983: 551.)

Los motivos que giran en torno a la ceguera y al mal son recurrentes en diversas fuentes críticas sobre la obra narrativa de Sabato. En términos generales, es común encontrar que los críticos de la literatura relacionen el mal y la ceguera con la estética del romanticismo, del simbolismo y el surrealismo: “Hablar de los vínculos de la poética de Sabato con el simbolismo, aun con el surrealismo, solo es posible en la medida en que estos movimientos participan del espíritu romántico en su faceta más tormentosa y nocturna” (Lojo, 1997: 135). En este mismo sentido se orienta el estudio crítico de Graciela maturo, quien afirma que la obra de Sabato sigue la misma línea que “las grandes creaciones de Goethe, Baudelaire, Rimbaud, Nerval y la gran novela contemporánea de Europa y América” (Maturo, 1983: 611). Asimismo, esta crítica añade a su interpretación sobre la ceguera y el mal sabatianos, el mito de la catábasis o el descenso a los infiernos, mito que, igualmente retoma Blas Matamoro: “El episodio dominante en Sabato es el de la catábasis. Es sabido que todo relato heroico sobre el modelo de las iniciaciones y que la prueba de las pruebas, en el trámite iniciático, es la prueba de la muerte, descenso al mundo de los muertos o viaje al más allá (catábasis)” (Matamoro, 1983: 485.)

De esta manera, el carácter demoníaco de Fernando Vidal ha sido definitivamente determinado por la crítica; sin embargo, es muy poco lo que se ha dicho acerca de las relaciones que existen entre la ceguera y el contexto social. Por esta razón, más que hablar de un infierno metafísico sabatiano, debemos referirnos a un infierno social. Lleno de antinomias y donde los personajes del mundo narrativo de Sabato pagan las culpas de una modernidad incipiente, de una “civilización” que no se ha despojado de la “barbarie”.

Dentro de esta conflagración de los personajes sabatianos, en relación con el mal, Alejandra es el personaje que encarna el mayor número de dualidades, pues al ser la princesa-dragón, el bien y el mal habitan en ella al igual que en su padre, Fernando Vidal. Alejandra es la inocencia y, al mismo tiempo, la perversión; es capaz de sentir el amor más grande y sublime, así como el odio más cruel y encarnizado. En definitiva, este personaje puede inspirar en el lector la pasión más conmovedora y, simultáneamente, la más baja y vil. No es de extrañar, pues, que a este personaje se le haya vinculado con Melusina: “Como mujer inasible, que es la misma y siempre diversa y plural, que carga con su fatalidad a flor de tierra pero también bajo tierra. Alejandra nos remite al mito de la Melusina, la mujer serpiente-devoradora, el origen del espíritu impuro”

(Olguín, 1998: 111). En efecto, el sino trágico de Alejandra la enfrenta con la destrucción y autodestrucción: mata a su padre, incendia el lugar donde lo dos estaban y se suicida. Quizá, en el fuego purificador, Alejandra encuentra su redención: “la gente le resulta inmundada, y solo quiere estar sola frente a la naturaleza. Su cuerpo no se despierta sino que estalla y su ideal es el martirio, esto es, destrozarse la carne” (Dellepiane, 1970: 154).

La complejidad de Alejandra radica no solo en su estructura antinómica, sino también en los vínculos que establece con los demás personajes. Así, con Fernando Vidal Olmos, su padre, comparte la misma concepción del mal, pues ambos han mantenido una relación incestuosa durante años: “Otro indicio útil de descartar es que uno de los signos de desagrado de Alejandra, por algo o alguien, era dibujar pájaros. Esos pájaros son los mismos de sus sueños; pero lo interesante es que Fernando también participa de esa atracción por las inofensivas aves, aunque para destruirlos y hacerlos sufrir, para pincharles los ojos y verlos volar impotentes y enloquecidos” (Dellepiane: 158). Así, la imagen perversa y los punzantes sentimientos de culpa del padre, se refractan en su hija. El padre es una metáfora de su hija y viceversa, porque su unión rebasa los lazos consanguíneos, los dos participan de un mismo secreto: el incesto. Este tabú los conduce, entonces, a buscar desesperadamente la catarsis purificadora. Al respecto señala Georgescu: “El Apocalipsis como acto efectivo, purificador, desempeña el papel decisivo en el fin fatídico de Alejandra y Fernando, que perecen en un doble incendio, interior y exterior. Su realización artística estriba en la idea más asequible de expiación del mal, de expulsión de los demonios” (Georgescu, 1983: 631).

No menos tormentosa es la relación amorosa que mantiene Alejandra con Martín, pues, para él, ella se presenta como un ser enigmático, indescifrable; cada encuentro, lejos de afirmar la relación, la vuelve irrealizable: “Como si una chica que todavía juega con las muñecas fuera al propio tiempo capaz de espantosas sabidurías de viejo; como si horribles acontecimientos la hubiesen precipitado hacia la madurez y luego hacia la muerte sin tener tiempo del todo para abandonar atributos de la niñez y de la adolescencia” (Sabato, 1984: 25). Quizá Martín sea el personaje que perciba con mayor intensidad la actitud antitética y contradictoria de Alejandra. Martín en este intento por tratar de explicarse quién era en realidad la ya difunta “princesa-dragón”, conversa con Bruno, su amigo y guía espiritual. A Bruno la imagen de Alejandra le recuerda otra, la de Georgina: “Yo también a mi manera estuve enamorado de Alejandra, hasta que comprendí que era a su madre Georgina a quien había querido, y

que, al rechazarme, me proyectó sobre su hija.” (Sabato: 382). La imagen de Alejandra atraviesa el tiempo y el espacio para refractarse en otra mujer, a quien, a su vez, desata en Bruno sentimientos similares a los que Alejandra despertó en Martín. No obstante, este círculo de refracción de Alejandra se extiende a otros personajes femeninos: María Iribarne, de *El túnel* y Agustina Izaguirre, de *Abaddón*.

En la actitud impredecible de Alejandra, se enfrentan, de manera constante, categorías que forman oposiciones: bien y mal, día y noche, tristeza y alegría. Volvemos a encontrar una verdadera actitud de ruptura que llega a su cúspide cuando este personaje niega la existencia de Dios, actitud solo comparable con la de su padre, Fernando Vidal. Además, los hechos que constituyen la infancia de Alejandra no están exentos de una gran dosis de crueldad. Así lo testimonia la actitud perversa de este personaje con Marcos Molina y con el propio Martín: “Para mí, el goce más grande que podía sentir era el de morir en una forma martirizada. Me imaginaba cómo los salvajes nos agarraban, cómo me desnudaban y me ataban a un árbol con sogas” [...] (Sabato: 56). Hay en este personaje, como en Fernando Vidal, un “especial goce” con el dolor del otro.

De esta manera, dentro de la concepción del mal, presente en las novelas de Sabato, nos encontramos con el concepto de la crueldad, propio del pensamiento y la literatura modernas, y desde luego, del sujeto escindido: “La crueldad individual es vivida por lo tanto como una consecuencia de esa crueldad primera infligida al hombre que busca reencontrar su ser” [...] (Dumolié, 1996: 28). Dumolié también nos explica los sentidos metafóricos del concepto de crueldad, que pueden ser aplicados al universo narrativo sabatiano: “la crueldad como metáfora de la vida subraya la imposibilidad para el hombre de estar de acuerdo con el mundo y consigo mismo” (Dumolié: 32).

En efecto, en torno al mal, y concretamente a la crueldad, se construye todo un sistema metafórico que se reitera a lo largo de la narrativa de Sabato, sobre todo en el “Informe”. Así resulta inapropiado tratar el motivo de la crueldad solo como un concepto tomado de la realidad, susceptible de indagación psicoanalítica, tal como lo han hecho algunos críticos. ✱

Fecha de recepción: 6 junio 2011

Fecha de aceptación: 18 julio 2011

Bibliografía

- Bataille, George, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971.
- Dellepiane, Ángela, *Sabato, un análisis integral de su narrativa*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1970.
- Dumolié, Camille, *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996.
- Frankenthaler, Marlyn, “El claroscuro como ambiente totalizador en *Abaddón el exterminador*, de Ernesto Sabato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 391-393, enero-marzo, 1983, pp. 551-569.
- Lojo, María Rosa, *El símbolo: Poéticas, teorías, metatextos*, México, UNAM, 1997.
- Maturo, Graciela, “Sabato, la búsqueda de la salvación”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 391-393, enero-marzo, 1983, pp. 602-620.
- Matamoro, Blas, “En la tumba de los héroes”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Nos. 391-393, enero-marzo, 1983, pp. 485-497.
- Olguín, David, *Ernesto Sabato: ida y vuelta*, México, UAM, 1988.
- Sabato, Ernesto, *El túnel* (edición e introducción Ángel Leiva), Madrid, Cátedra, 1984a.
- *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix-Barral, 1984b.
- *Abaddón el exterminador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

Cuerpos cosificados: una lectura de *Herencia* de Clorinda Matto de Turner

CLARA VERÓNICA VALDANO

Universidad Lafayette Collage, Pennsylvania, USA

RESUMEN

En este ensayo la teoría de Karl Marx, sobre el bien de consumo y sobre los valores de uso e intercambio, así como también las reflexiones de la feminista De Luce Irigaray, expuestas en “Women on the Market”, nos ayudan a analizar las relaciones sociales en el siglo XIX y a ver al espacio de Lima como un gran mercado, en donde la sociedad burguesa hace uso de los objetos de moda para aparentar una posición social alta. En este espacio urbano, que aparece recargado de objetos de compra y venta, Margarita y Lucía se presentan como compradoras, pero no solo de objetos sino también de cuerpos; de esta manera, Margarita es un cuerpo exhibido en la gran vitrina que es Lima, en donde la clase alta debe observarla, aceptarla o rechazarla. Ella es mestiza, pero su origen no interesa, sino cómo luce su cuerpo y qué ostenta o aparenta tener, con lo cual ella, finalmente, consigue marido. En este ensayo se ve cómo el cuerpo femenino tiene un valor de intercambio, pues al ostentar puede aspirar a un candidato de clase alta también; sin embargo, en esta novela todos los cuerpos femeninos y masculinos llegan a tener un valor de uso o intercambio que no se mide por lo que se es, sino por lo que se aparenta por medio de la moda y sus lujos.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, cosificación, intercambio, herencia, ciudad, clases sociales, ostentación, distinción, vestidos, moda, apariencia, *Herencia*, Matto de Turner.

SUMMARY

In this article, Karl Marx's theory on consumer goods and on the values of use and exchange, as well as the reflections of feminist De Luce Irigaray found in “Women on the Market”, help us analyze social relationships in the XIX Century, and to view Lima as a big market where middle-class society uses objects in-fashion to pretend a higher position. In this urban space,

which seems to be overwhelmed by object to buy and sell, Margarita and Lucía pose as buyers, not only of objects but also of bodies; in this sense, Margarita is a body displayed in the great showcase that is Lima, where the high class must observe, accept, or reject her. She is of *mezizo* origin, but what does matter is the looks of her body and what she shows or pretends to possess, which ultimately gives her a husband. The article shows how the feminine body has an exchange value since, when pretending, one can aim for a higher class candidate too; nevertheless, in this novel both feminine and masculine bodies get to have a value of use or exchange that is not measured by what one is but by one pretends to be through fashion and luxury.

KEY WORDS: body, objectification, exchange, heritage, city, social classes, ostentation, distinction, dresses, fashion, looks, *Herencia*, Matto de Turner.¹

*¿Qué importaba, empero, el enflaquecimiento, la debilidad física,
la tisis matadora, si a ella la veían sus amigas en los parques y
paseos ostentando las novedades de última importación de
los almacenes gigantes?
Esa era la resignación heroica de la mayoría de las mujeres.
C. Matto de Turner 13*

EL CUERPO ES un espacio clave desde donde una sociedad manifiesta las preocupaciones de un tiempo determinado. Así, por ejemplo, con el desarrollo de la burguesía, en el siglo XIX, en Latinoamérica, el cuerpo era también instrumento que expresaba las características de cierta clase social –alta, media o baja– de acuerdo a los comportamientos de ese cuerpo, como la manera de vestir, los modales y las formas de hablar. Este tipo de valoración social convertía al cuerpo en vaso comunicante entre lo que el individuo deseaba aparentar, frente a su sociedad, y lo que era realmente. Sin embargo, hasta en pleno siglo XXI estos valores todavía se mantienen invariables.

De esta manera, el enfoque que se desarrolla en este ensayo parte del análisis del cuerpo y su función dentro del sistema social burgués imperante. Si tomamos en cuenta el enfoque de la feminista Luce Irigaray, vemos que *Herencia*, de Clorinda Matto de Turner, se dirige hacia una interpretación de la sexualidad como parte de la economía del mercado; así, el cuerpo y el amor

1. Demasiadas palabras clave, que no tienen que ver con el resumen y no se nombra a la autora ni a la novela.

son objetos de consumo porque pueden adquirir diferentes valores de acuerdo a la utilidad económica, social o sexual que tengan.²

En primer lugar, es importante detenerse en algunos conceptos introducidos por Karl Marx y reelaborados por Luce Irigaray, en su artículo “Women on the Market”. Por un lado, *bien de consumo* “is, in the first place, an object outside us, a thing that by its properties satisfies human wants of some sort of another. The nature of such wants, whether, for instance, they spring from stomach or from fancy, makes no difference” (Marx, 1887). Por otro lado, el *valor de uso* de un objeto es el *valor intrínseco* que tiene este como bien material, y puede cumplir o servir para la finalidad que fue hecho; mientras que el *valor de intercambio* es *cuantitativo*, es decir que el objeto debe tener un valor exacto con relación a otro objeto con el cual se establece el intercambio (Marx). Entonces, si tomamos en cuenta estos conceptos, vemos que el cuerpo femenino ha sido también construido bajo estos significantes.

Desde un comienzo, *Herencia* ilustra el nivel de consumo de productos y el desarrollo moderno y comercial de Lima, espacio en donde aparece Margarita y Lucía en medio de bullicio de gente y mercaderes. Los objetos de compra y uso empiezan a cargar la atmósfera y las dos damas están en medio de este mundo sobrecargado. Aparece gente con dinero en mano, pulperías, mostradores, vidrieras, ferrocarriles, bazares, artículos de lujo, como telas, cueros, terciopelos, chaquetas, pañuelos de seda, abanicos, flores, encajes y perfumes. Este espacio urbano se recarga de objetos, y Lucía y Margarita están como perdidas entre la cantidad de cosas que miran. Esta acción de mirar los objetos expuestos en las diversas vitrinas es un momento en donde el sujeto se queda en suspenso absorto; así, la contemplación es la expresión de una cultura del consumo que transforma el vidrio en espejo de lo que la mujer quiere convertirse al comprar el objeto observado (Bowlby, 1985: 32). En *Herencia*, para Margarita y Lucía, Lima es como una gran vitrina, en donde ellas son las consumidoras de estos objetos que les brindarán un nuevo estatus.

2. *Herencia* fue publicada en 1895, posteriormente a la Guerra entre Perú y Chile (Carrillo, 1967: 17); por lo tanto, tendría como base un contexto urbano de Lima en proceso de reconstrucción. Asimismo, *Herencia* se caracteriza por sus elementos realistas, costumbristas –por los tipos de descripciones que se hacen de Lima, de la sociedad limeña– y, a la vez, naturalistas –por las descripciones de reacciones fisiológicas de los personajes–. Sobre un tipo de análisis realista o costumbrista, se puede consultar a Antonio Cornejo Polar, *Clorinda Matto de Turner novelista*, Lima, Lluvia, 1992.

Ese movimiento abrumador de mercancías se liga más con las actividades femeninas porque se enfatiza sobre su capacidad de compra. Ellas están dispuestas a hacer lo que sea para lograr aparentar. Así, lo que se ofrece para la mujer causa el derroche:

aquel almacén [...] era una serie de sorpresas que narcotizaba a las mujeres y las engañaba como tiernas criaturas y haciéndolas perder todo el juicio, las obligaba a dejar todo el presupuesto de la casa, resignándose con verdadero heroísmo al ayuno del estómago (13).

Aquí la mujer aparece como embobada por este mecanismo de compra y venta y ella parece ser el objeto, o tiro al blanco, adonde está dirigido todo este mecanismo de consumo y gasto.³

Sin embargo, en la obra también se sugiere que en hombres y mujeres el consumo de objetos genera vanidad, que no es más que el amor propio y el placer por ver el cuerpo arreglado para crear una apariencia. Se dice en la obra:

En la vida real, según las circunstancias del hombre, llamábase placer, así el salir de estos bazares con la razón perturbada, como gastar todo el sueldo del mes en un objeto de lujo que vaya a ostentarse en la exhibición de regalos de cumpleaños [...] fomentando la vanidad mujeril. (9)

Asimismo, este nivel de consumo de todos estos objetos refleja a un mundo de derroche, lujo, movimiento, consumo y ostentación.

La familia Marín, es decir Fernando, Margarita y Lucía, ha venido a Lima para educar y conseguir novio para Margarita⁴ y este espacio de compra y venta parece ser el propicio para encontrar candidato. Sin embargo, este espacio también les ofrece muchos objetos que las abruma: “Lucía y Margarita se encontraban casi mareadas por la fecunda labia de los dependientes” (13),

-
3. Es muy interesante ver que las tiendas de ropa, por ejemplo, en el siglo XIX empezaron a desarrollar en las mujeres la monomanía, relacionada con la cleptomanía. Enfermedad con la cual la persona perdía momentáneamente el control y “the actions [were] involuntary, instinctive, irresistible”. Esta enfermedad sería convertía a las personas, legalmente, en ladronas (Schwartz, 2003: 23-24).
 4. En *Aves sin nido*, se menciona que Margarita es llevada a Lima para ser educada; asimismo, la familia Marín la lleva para huir del posible incesto, pues ella se había enamorado de Manuel, el padre. Mary G. Berg, en su estudio introductorio, resalta y analiza los aspectos diferentes de la trama de *Herencia*, tales como la gran preparación y presentación de Margarita frente a la sociedad limeña para que ella encuentre pretendiente (x-xi).

quienes tratan de venderles sinnúmero de objetos. Ellas son compradoras y, posteriormente, cuerpos en venta frente a la sociedad limeña.

De hecho, el espacio está lleno de varios objetos que pueden ser usados y Lucía y Margarita, de esta forma, no solo van a comprar objetos que le hagan verse bien a Margarita, sino que van a comprar un marido para Margarita. El espacio de Lima parece ser el lugar propicio y este se convierte en un gran mercado en donde nace el deseo por el objeto de placer, ya sea la cosa o el amado.

Lima es un lugar generador de deseo porque se convierte en espacio de consumo de objetos y cuerpos. Incluso, posteriormente, en la novela, Lima es generadora del deseo sexual femenino, sobre todo para Camila, personaje analizado posteriormente: “El aire estaba, no envenenado, sino saturado de gérmenes afrodisíacos”, así estaban “excitados los sentidos por la atmósfera tibia y olorosa” y “estimulada la carne por un eterno desconocido que nombran pecado” (103-104). Lima es, entonces, centro de deseo, consumo y venta del cuerpo. Lo afrodisíaco sexual del espacio es paralelo a los niveles de oferta y demanda de un mercado que estimula la exhibición de cuerpos, ya sean estos contruidos sexualmente o socialmente.

Así también, por un lado, el cuerpo se vuelve objeto de la mirada de los espectadores, pues la moda y los adornos propician las relaciones sociales. Margarita compra prendas porque va a presentarse frente a la aristocracia limeña y, en consecuencia, porque trata de encontrar pretendiente (Berg, 2006: x). Las prendas, los vestidos, por otro lado, serán el vínculo que le ayuda a demostrar su posición social alta, así la moda propicia y el deseo viene a ser la publicidad del cuerpo. Lima es así como un almacén en donde se exhiben cuerpos adornados, como si éstos fueran maniqués.

Mariselle Meléndez, en “Visual Difference: The Rethoric of Clothing in Colonial Spanish America”, asegura que la ropa tiene una significación cultural, racial o étnica de superioridad (17) y, aunque ella habla del contexto colonial, nos aproxima a comprender la función de la moda; asimismo, citando a Pratt, se habla de la ropa como una “strategic cultural practice” (cit. en Meléndez: 17), pues la ropa y la moda hablarían del estrato social y, en consecuencia, de su desenvolvimiento en el contexto social burgués.⁵ En el caso de la

5. Por un lado, Mike Featherstone, en “The Body in Consumer Culture”, habla de cómo la cultura del consumo está también relacionada con la cultura del narcisismo y con las reglas de comportamiento establecidas para las mujeres, por ejemplo, para crear la imagen

novela, la moda conduce hacia la venta y promoción del cuerpo de Margarita en el contexto limeño.

Las relaciones sociales se motivan y establecen también por la manera en cómo luce ese cuerpo decorado. En la fiesta de cumpleaños de Camila, donde Margarita es presentada a la sociedad limeña, dos mujeres hablan así sobre Lucía Marín:

- Le habrá costado cuatrocientos soles el traje.
- No exageres, si ese terciopelo se vende a tres soles donde Porta. [...]
- Tú habrás calculado tela y hechura, porque los botones...
- Oh, si fuesen finos...
- ¿Y qué?
- No seas boba; ese es piedra francesa.
- ¿En qué disputa se empeñan las adorables sirenas? Preguntó un caballero llegando. [...]
- Disputábamos sobre la legalidad de los botones [...]
- Precio de conocer joyería: soy amigo de Boggiano; y puedo asegurar a ustedes que esa botonadura representa una fortuna. [...]
- Hagámonos amiga de esta –dijeron por lo bajo las dos señoras de la disputa. (35-6)

Esta cita demuestra que las mujeres socializarán con Lucía por los objetos que ésta posee. Los botones y adornos indican posición social y económica y, por ende, invitan a establecer las relaciones sociales. De hecho, en espacios públicos y privados, el cuerpo vestido era celebrado como un lugar de la cultura de consumo; el rostro limpio y natural y el cuerpo moldeado con vestidos de moda formaba parte de la presentación de un ser moderno (Peiss, 1996: 314). Este cuerpo bien vestido es como un lazo que ayuda a establecer la comunicación con el ámbito social al que se quiere pertenecer; sin embargo, el vestido caro y moderno es solo un disfraz porque sirve para aparentar u ostentar estar en cierta posición social alta o baja, así es instrumento por el cual se puede fingir o ubicar en un estrato social determinado.

de una persona “fascinating, stunning, attractive [...], reglas inamovibles dentro de una sociedad burguesa” (21). Por otro lado, Regina Root, en “Fashioning Writing in Nineteenth-Century Argentina”, dice que la moda también servía en el proceso de construcción de una imagen nacional. Un cuerpo a la moda implicaba el reflejo de un cuerpo político, así el progreso y la modernidad están también representados a través de la estética de la moda (71-95).

En *Herencia* el cuerpo de Margarita se cosifica porque por medio de la moda se pone un precio a su cuerpo, lo cual revela la posición de la mujer vista como objeto: “[a]s commodities, women are thus two things at once: utilitarian objects and bearers of value” (Irigaray, 1978: 175). El cuerpo tendrá un valor de intercambio –en esta lógica social–, y la ropa será un medio para demostrar ese valor, en este caso el de Margarita, quien también funciona como cuerpo observable, vendible y usable. Bowlby reitera que “[t]he commodity can be anything at all, since it is defined not by any substance or given utility. But simply in terms that it ‘goes to the market’, in Marx phrase, with a price, a social value: it can easily take the form of a person or a person’s time as that of a physical object” (1985: 26).

Es importante recalcar que el cuerpo vestido a la moda y los modales crean una imagen de la clase social y por estos el sujeto se ubica socialmente y asegura su lugar dentro de un espacio determinado. Pierre Bourdieu señala que, por ejemplo, “[t]he self-assurance, given by the certain knowledge of one’s own value, especially that of one’s body or speech, is in fact very closely linked to the position occupied in social space” (1984: 206). Lucía, de esta manera, asegura su valor y posición por medio de lo que usa, de cómo luce su cuerpo vestido, de cómo se comporta; así llega a ser objeto de la mirada y, en consecuencia, sujeto-objeto funcional o servible dentro de esta lógica de la sociedad aparente.

Si bien el cuerpo vestido a la moda es medio por el cual se puede crear una imagen con carisma, hermosa y con un buen estatus social, también ésta ayuda a fingir los problemas de ese cuerpo. Don Fernando, padrastro de Margarita, dice: “Por la felicidad de ustedes, hijos míos; sean tan dichosos como yo, y gocen de la ventura del hogar sin ocuparse de las apariencias del mundo que, casi siempre, suelen poner oropel donde hay llagas que cubrir y deformidades que disimular” (164). Ese cuerpo aparece enfermo y deforme pero, ante todo, mediante las prendas y objetos, puede ocultar su deformidad. Esta idea puede relacionarse con la construcción social del cuerpo, pues en el capitalismo todo llega ser cosificado y valorizado, así el cuerpo también se convierte en una cosa que debe exhibir su valor, no el real sino el del mercado, el valor que se marca por la oferta y la demanda.

Chris Schilling menciona que “that the social body constrains how the physical body is perceived and experience. These perceptions and experiences themselves sustain a particular view of society” (1993: 73); es así como un cuerpo experimenta de manera individual el efecto de la construcción social.

El cuerpo, de hecho, viene a ser un producto social. Aquí Fernando nos advierte como en la sociedad capitalista el cuerpo –masculino⁶ y femenino–, también como otro objeto en venta, debe verse hermoso y, en consecuencia, con un valor determinado que, para la burguesía media o alta, se marca por medio de la apariencia y la ostentación.

El cuerpo hace uso del objeto-vestido y se convierte, asimismo, en objeto de la mirada frente a una sociedad de clase alta o media, pero que vive de la apariencia. El aparentar crea la cosificación de las relaciones sociales porque éstas basarían sus relaciones de acuerdo al estrato social y la posición económica que el sujeto aparente, tenga u ostente. Asimismo, la moda, el uso de telas, trajes, adornos, servirá para promocionar el cuerpo femenino de Margarita y ella es exhibida como en una *vitrina* de este gran almacén que es Lima. Las miradas se encuentran, de hecho, en el mismo foco que es este cuerpo publicitado, ofrecido, puesto en venta. De hecho, en este espacio de mercado Margarita encuentra a su pretendiente y futuro esposo: Ernesto Casa-Alta. Este contexto mercantil y social es el que envuelve a estas mujeres y, por este motivo, ellas estarán sujetas a seguir esa dinámica económica. Así el amor será también un bien de consumo, compra y venta y, de esta forma, se concibe la búsqueda de esposo para Margarita.

No solo la moda y adornos dan utilidad al cuerpo, sino también el capital que éste posee. Ernesto, por ejemplo, desea a Margarita y, en un principio, aparenta pertenecer a una clase social alta; pero realmente no posee dinero. Posteriormente, su deseo se realiza porque gana la lotería, así el capital le ofrece un estatus y la posibilidad de alcanzar el amor y él también se vuelve un cuerpo útil, es decir un cuerpo con valor de intercambio, para Margarita, y esto solo gracias al dinero ganado. Entonces, el dinero será el escalón para subir de estatus, lograr conseguir una novia y, en consecuencia, contraer matrimonio. De esta forma, el cuerpo y amor de Ernesto también llegan a tener un valor de intercambio, y aquí no solo la mujer posee ese valor.

Por ende, Margarita se pone en venta en un mercado que es la sociedad limeña y Ernesto logra comprar su objeto por medio de dinero fácil que es ganado a base de la suerte. Vemos que el dinero fluctúa, se mueve y las relaciones

6. Este ensayo se enfoca más en el cuerpo femenino, pero también es importante hacer referencias al cuerpo masculino y a su relación con la moda; por ejemplo, en *Señora*, de Alencar, Seixas es un personaje dedicado en gran medida, sobre todo en la primera parte de la obra, a adornar su cuerpo con prendas costosas. Su cuerpo, posteriormente, también se cosifica y adquiere un valor de compra para Aurelia, su compradora y esposa.

se mercantilizan y cosifican. Sin embargo, los dos novios están realmente enamorados y la posición y el dinero es lo que consigue la materialización de su unión.

Es importante también establecer que lo que se compra o adquiere no es solo un matrimonio que da mejor posición económica, sino la sangre de este cuerpo, es decir la herencia familiar consanguínea. Cuando Ernesto pide la mano de Margarita, Fernando, el padrastro de Margarita, pregunta por las enfermedades que ha habido en su familia para poder consumir definitivamente el matrimonio:

—¿Ha habido algún alienado?

—No señor, que yo sepa

—¿Ningún epiléptico?

—Ninguno, señor repetía en tono de letanía el joven, cada vez más sorprendido agitando inconscientemente la cadena de su reloj.

—Comprenderá usted, señor Casa Alta, a qué punto se dirigen mis investigaciones [...] La ciencia ha demostrado y patentizado la herencia directa de los males que he anunciado, así como la herencia perruna de la hembra, y toca al hombre honrado precaver su decencia, pues, crimen, crimen inaudito, es el de dar vida a hijos enfermos, con la conciencia de su desgracia perdurable y transmisible (145).

Esta cita justamente revela la importancia de intercambiar cuerpos en buen estado, así herencia sanguínea que no revele deformidades o enfermedades. Michael Foucault, en *History of Sexuality*, apunta que en los matrimonios burgueses del siglo XIX “were not only economic imperatives and rules of social homogeneity, not only the promises of inheritance, but the menaces of heredity” (1990: 124), es decir los peligros de las enfermedades hereditarias. Esta herencia consanguínea representaba afianzamiento futuro. Margarita y Ernesto así logran su unión bajo principios monetarios, pero también consanguíneos. El cuerpo de Ernesto es también comprado en cuanto que éste asegura un futuro para sus descendientes junto a Margarita, pues el cuerpo sano llega a tener más valor de intercambio porque implica descendientes sanos y un futuro próspero. A pesar de que Margarita tiene ascendencia indígena,⁷ la raza aquí no entra en estos valores consanguíneos.

7. Matto no da énfasis a la importancia de la sangre, en términos de mezcla racial, lo cual revela una visión social muy adelantada para su época. En *Aves sin nido* se descubre que Margarita es hija de una mujer indígena pobre y de un obispo, pero es aceptada sin

En *Herencia*, el cuerpo y el amor no solo son consumibles, en cuanto a términos económicos, sino también sexuales. Por un lado, dice la madre de Ernesto al referirse a Margarita: “es preciso asegurar este capitalito”; Margarita es, por ende, capital, dinero y bien de intercambio para la familia de Ernesto. Por otro lado, el deseo de la consumación sexual sería una forma de posesión, pues para Ernesto Margarita también es cuerpo de deseo, es decir que adquiere también un valor pero de uso sexual y de placer:

¡Y después la dicha de quita yo mismo uno a uno, los broches de su corpiño y comerme a besos las cerezas que guarda sus labios! [...] y cayó sobre un sillón como desvanecido por esas excitaciones no satisfechas, que primero relampaguean en los ojos y después se extienden por el organismo animal” (116).

El deseo coexistiría con el deseo por consumir el cuerpo femenino. El cuerpo aquí tiene un valor de uso, que sería el placer que brinda. A nivel social, Margarita es un bien que tiene valor monetario; en un nivel marital, es un cuerpo con valor de uso sexual.

En *Herencia* el amor y el cuerpo sexual son consumibles y, por lo tanto, son objetos a los cuales también se los quiere poseer como si fueran éstos otros bienes. Frente a Margarita, “Ernesto [fijó] la codiciosa mirada en el seno voluptuoso de la joven” (45). Aquí aparece la idea del deseo y de la codicia juntas. La codicia es la ambición por riquezas o bienes y, en una lectura conjunta, indica la ambición por Margarita. El cuerpo es deseado y cosificado en una sola imagen sexual y por esto la idea de posesión del bien estaría ligada con la sexualidad y con el objeto-Margarita.

Asimismo, Ernesto expresa deseo por Margarita, la rica, y por Adelina, costurera pobre. Dice: “¡Margarita, tu amor me embriaga!... ¡Adelina, tus flores me adormecen!” (94). Ernesto debe escoger entre las dos y escoge a Margarita. Colecciona a los dos amores, pero al momento de ganar el dinero, el cuerpo de Margarita obtiene más valor de intercambio. De hecho, Irigaray dice que “[t]he possession of a woman is certainly indispensable to man for the re-

recelos por la familia Marín; asimismo, en *Herencia*, esta regla se cumple en medio de la sociedad limeña porque Ernesto Casa-Alta tampoco da importancia a este origen. De esta forma, Matto propone una renovación social, pues critica irónicamente el mundo falso y aparente de la sociedad limeña y, a la vez, resalta que el origen mestizo o pobre de Margarita no encierra ninguna vergüenza.

productive use value that she represents” (174). El valor de uso de Adelina es nulo frente al valor de intercambio que tiene Margarita y, por esto, Adelina es desechada y, de hecho, muere en la novela con un problema al corazón. Por lo tanto, Margarita tiene un valor de intercambio económico para la familia de Ernesto; mientras que Margarita para Ernesto su cuerpo tiene también un valor de uso, de placer sexual, como de intercambio.

De forma comparativa, en otras novelas decimonónicas latinoamericanas, se presentan estas relaciones amorosas mercantilizadas. Por ejemplo, *Señora*, de José de Alencar, revela la cosificación del hombre, así Seixas es quien adquiere un valor de uso para Aurelia, quien lo desea poseer y, de hecho, lo compra por medio de su propia dote.

Así también, esta cosificación del cuerpo, visto como un objeto intercambiable, se presenta en *María*, de Jorge Isaacs. Aquí María se construye, en cambio, como cuerpo de regalo, herencia consanguínea y como dinero: ella representa una dote que salvaría la economía de la familia de Efraín y, a pesar de que Efraín la ama y de que está enferma, significa una mejoría económica, un bien de intercambio que beneficia a toda la familia; pero este proyecto es truncado porque María muere. En *Herencia*, Margarita es también un bien que posee valor económico pero, al final de la obra, tanto el amor como la satisfactoria transacción económica triunfan, a diferencia de *María*.⁸

El cuerpo femenino es, además, bien de intercambio masculino porque, por ejemplo, Margarita pasa de la mano del padrastro a la mano del candidato más apropiado. Así, el intercambio se establece entre hombres. Irigaray dice “[t]he production of women, signs, and commodities is always referred back to men [...] and they always pass from one man to another, from one group of men to another” (171). Así Margarita pasa de la mano del padrastro a la del amado. Será objeto intercambiado entre hombres. Sin embargo, Matto no parece criticar este asunto sino, sobre todo, la conducta de las mujeres burguesas frente al consumo y a la apariencia.

Por otro lado, en *Herencia*, el dinero no solo cosifica las relaciones amorosas y las convierte en objetos con diferentes valores, sino que también los objetos generan placer, emociones casi orgásmicas. De aquí que los sentimientos y necesidades sean también cosificados; por ejemplo, cuando Lucía da tra-

8. Estas referencias a las novelas de Alencar e Isaacs están basadas en las discusiones de la clase, Literatura Lat. del Siglo XIX, conducida por la prof. Erica Beckman, University of Illinois at Urbana-Champaign, Fall 07.

bajo y dinero al esposo de una mujer de clase alta, pero que había perdido todo, ésta experimenta sensaciones parecidas a un orgasmo. Lucía le da el dinero y ésta

comenzó a apretar los dientes con una sonrisa nerviosa, y el calofrío de las emociones fuertes pasaba por su organismo [...]. El corazón de la desconocida había crecido tanto en aquellos momentos que quería romper la valla del cuerpo [...] la lengua estaba entrapada por la tensión de los tendones cerebrales [...] agarró los objetos que le alargaba Lucía, besó frenética la mano de la señora Marín, y salió como loca (82).

Aquí el placer por el objeto-dinero y el cuerpo aparece fragmentado, pero unificado por esa sensación de placer. El dinero genera el placer y Matto nos demuestra como el dinero o las transacciones también toman connotaciones emocionales, sexuales y económicas. El intercambio del metal es como el intercambio sexual y esta mujer expresa esto con reacciones fisiológicas y emocionales frente al pago que va por adelantado, por el trabajo de su marido. Estas imágenes del organismo fragmentan, animalizan y cosifican al cuerpo porque la relación social deja de ser humana sino una instintiva, animalizada y, por ende, cosificada.

Hemos visto que la mujer frente a los objetos, como se vio en la primera parte, y frente al dinero, parece perder sus cabales. Las mujeres aparecen fuera de quicio porque los objetos económicos las emboban y las convierten en seres materialistas que mueven sus relaciones por las cosas que desean obtener. En este punto, se ve claramente la crítica de Matto hacia ciertos comportamientos de la sociedad burguesa frente al valor o prioridad que esta sociedad da al consumo, al dinero y a la apariencia.

Como hemos visto, Margarita es cuerpo que adquiere diferentes tipos de valores de acuerdo a la óptica del amante o de su utilidad para la familia Casa-Alta; sin embargo, Margarita puede conseguir el amor y las familias una transacción satisfactoria, por lo que Matto no parece poner en conflicto este tipo de unión marital. Frente a esto, a manera de contraste, aparece Camila, hija de doña Nieves y don Pepe Aguilera, cuyo cuerpo es también convertido en un objeto pero por los propios valores de una madre corrompida por el dinero.

Camila está anulada por las decisiones de su madre, quien crea un espacio de falsedad y apariencia en su casa y frente a su sociedad. Doña Nieves centraliza el poder en su familia e, incluso, inutiliza a su esposo porque ésta es la

verdadera poseedora del dinero; de hecho, el dinero le da un poder fálico a Nieves y su esposo se feminiza. En este matrimonio los roles cambian por el poder del dinero; así los roles sexuales dentro del espacio doméstico actúan también bajo el poder del dinero.

Aquilino Merlo, italiano que trabaja en la producción de licores, se ve a escondidas con Camila y él produce en Camila el despertar de su sexualidad.⁹ Nieves ha notado que él la visita, así lo acepta pero con la condición de que se convierta, de simple trabajador, en alguien noble. Esta oferta es aceptada por Aquilino porque él dice –y a la vez finge– que su familia italiana es noble y prestigiosa, con lo cual asegura que sí puede convertirse en el Conde que Nieves quiere. Nieves crea, de esta manera, un matrimonio de ficción para Camila porque Aquilino se va de viaje y regresa cambiado de manera exterior, pero posteriormente sus comportamientos agresivos y vicios se mantienen. Por lo tanto, Aquilino es utilizado por Nieves como medio de ostentación social. Aquilino es cuerpo de intercambio, y lo que se intercambia es la hija por una mejor posición social, pero que es aparente y fatua al final. El amor se cosifica porque el amor –sentimiento y placer sexual– de Camila hacia Aquilino pasa a convertirse en la paga por un título o estatus noble.¹⁰

En la obra, se enfatiza que lo que busca doña Nieves es poseer a “Don Dinero” (16) y aparentar socialmente, y Camilia es instrumento para alcanzar estos dos objetivos, y sobre todo el de la apariencia. Nieves sigue la lógica de un orden que piensa triunfar socialmente por medio del tipo de “promoción social”, entendido en el sentido de ascensión social y pretensión; así intenta seguir subiendo el escalón social por medio de títulos europeos que no posee:

[t]he struggles to win everything which, in the social world, is of the order of believe, credit and discredit, perception and appreciation, knowledge and recognition –name, renown, prestige, honor, glory, authority. Everything which constitutes symbolic powers as a recognized powers –always concern the ‘distinguished’ possessors and the “pretentious” challengers (Bourdieu: 251).

-
- 9 Las citas de Lima, como ambiente afrodisíaco, están relacionadas con Camila y con su deseo prohibido por Aquilino; ella es quien percibe a Lima desde su cuerpo sexual. Esto ya se vio al comienzo de este ensayo.
 10. Doña Nieves expresa un tipo de herencia colonialista, pues para ella un apellido o título europeo representa un estatus alto. En este sentido, se ve la ambivalencia de valores sociales a finales del XIX, es decir la incorporación de la modernidad y, asimismo, un tipo de estancamiento ideológico, caracterizado con estructuras coloniales de valor social.

Doña Nieves está identificada justamente con este tipo de comportamiento burgués, en el cual se adquiere poder por medio de la distinción y el prestigio de un nombre o un apellido. El supuesto Conde puede darle esto a Nieves y a su familia; sin embargo, Nieves es perfilada, sobre todo, por sus pretensiones anodinas y triviales, que nacen de una herencia de valores basados en la falsedad; por esto, no se sostiene la relación entre Aquilino y Camila. El cuerpo de Camila es utilizado por la madre y el amante e, inmediatamente, devaluado porque los dos usan y abusan de Camila; de hecho, su valor es uno de intercambio para Nieves y, otro, de uso para Aquilino.

Nieves, como Lucía, aparentan pero desde diferentes posiciones: en la una, la moda le ayuda a aparentar, a ubicarse y a ser aceptada en medio de una sociedad burguesa limeña; en la otra, un título y apellido noble dentro de su familia le ayudaría a ostentar más su posición social. A manera de reflejo, en la sociedad burguesa justamente se establecen

[c]ountless social arrangements [that] are designated to regulate the relations between being and seeming [...] by exhibiting the external signs of a wealth associated with a condition higher than their own, show that they 'think themselves' something better than they are, the pretentious pretenders, who betray by their poses, their posture, their 'presentation' that they have a self-image too far out of line with the image others have of them, to which they ought cut down their self-image (climb down) (Bourdieu: 252).

Sin embargo, doña Nieves, justamente, cae en esta lógica del parecer, de la exhibición falsa y de la pretensión, por lo que la farsa cae por su propio peso; de hecho, ella es vista como “siempre fatua” (136), comportamiento de ostentación que la autora critica.

Don Pepe, el esposo, es un hombre más sencillo y trata de salvar a la hija de la farsa de la madre, pero no lo logra frente a la autoridad de Nieves, así dice que un hombre llega casarse tratándose de “asuntos del corazón, pero cuando el mercantilismo guía las uniones no hay para que rememorar faltas [...]” (156). Camila, entonces, es objeto de intercambio, su cuerpo es utilizado con un propósito económico y social de ascensión, pero la falta existe cuando todo se hace para aparentar una posición social. El amor que Camila experimentaba por Aquilino desaparece, así de ser un sentimiento pasa a ser un bien de intercambio, tal como el padre advierte.

Vemos así que Matto utiliza referencias directas a la mercantilización de las relaciones matrimoniales, las cuales son “capitales”, “mercancías”, es decir bienes de consumo con valores económicos. De forma comparativa, *Señora*, de Alencar presenta un lenguaje que resalta la mercantilización, el uso de la moneda y el precio del bien de consumo “amor”; por ejemplo, Aurelia establece este tipo de lazos maritales-mercantiles con Seixas. En *Herencia*, en cambio, la madre de Camila es quien compra un estatus, por medio de la hija casada; aquí el matrimonio es mercancía de prestigio.

El cuerpo de Camila es cosificado porque puede darle a Nieves ostentación social; sin embargo, este objetivo de Nieves se frustra porque Aquilino vuelve a ser un borracho y mujeriego. Al final de la novela, Aquilino le da dos palmadas a Camila y le dice que le pega: “¿De haber sido incauta; lasciva o desgraciada, cediendo a la herencia de raza sin rechazar ésta con virtudes de la educación del hogar” (173). Esa herencia son los valores de la madre, valores basados en la apariencia y en el dinero. Camila es, de esta forma, cuerpo usado e intercambiado pero, a la vez, es cuerpo devaluado por su propia herencia de valores familiares fatuos.

En conclusión, en *Herencia*, Margarita se construye como un cuerpo cosificado en medio del mercado y de la aristocracia limeña. Así, su cuerpo es ofrecido por medio de la moda y éste así se vuelve en un objeto de intercambio y, a la vez, como objeto de uso o placer para Ernesto. Sin embargo, el cuerpo de Ernesto es también un objeto que adquiere valor gracias a su dinero y a su sangre sana, así también es bien consumible e intercambiable para Margarita.

Matto, por tanto, resalta estas características de Lima como mercado y lugar de deseo y, frente a esto, ella establece una crítica de la capacidad de consumo de las mujeres, pues caracteriza a este tipo de consumo como actividad que “emboba”, “maree”, “engaña”, “narcotiza” y obliga a entrar en dietas porque el vestido toma un lugar prioritario frente al alimento. Sin embargo, el deseo que generan los objetos adquieren una categoría diferente frente al deseo que genera el amado: el primero es una consecuencia social del sistema de consumo; el segundo es una regla social impuesta por una clase social determinada, ya sea media o alta.

Con relación a este punto, el género femenino de una clase social media o alta debe seguir la tradición o herencia de valores, en los que prima la búsqueda de un marido que tenga más o menos el mismo estatus o procedencia; respecto a esto, Matto parece criticar el sistema de consumo burgués, pero no las reglas sociales de unión marital. La familia de Margarita, de hecho, a dife-

rencia de la familia de Camila, está resaltada por sus “buenos valores”, siguiendo la lógica aristocrática de la época. Camila y Margarita son cuerpos femeninos que entran en distinto tipo de negocios: los padrastros de Margarita buscan esposo para ella para continuar el futuro familiar; la madre de Camila, Nieves, busca para ella un esposo, no importa en dónde, que le ayude a aparentar más posición social.

Es importante anotar que, en *Herencia*, las relaciones sociales, laborales, amorosas son materializadas, mercantilizadas, y todas caen en la misma lógica de la sociedad capitalista de consumo, pues una posición social, el placer y el amor se convierten en objetos que se pueden obtener por medio del dinero o la apariencia o el estatus. Sin embargo, esta crítica se centra en la descripción de doña Nieves y en las consecuencias que su actitud acarrea en la propia hija. Por lo tanto, la crítica es hacia el comportamiento burgués, que tiende a vivir de la apariencia y a cosificar las relaciones sociales porque las vuelve útiles por un *valor determinado* que se busca obtener. *

Fecha de recepción : 4 mayo 2011

Fecha de aceptación: 13 junio 2011

Bibliografía

- Alencar, José de., *Señora*, trad., Caterina Feldmann Edinger, Austin, University of Texas Press, 1994.
- Carrillo, Francisco, *Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario*, Lima, Biblioteca Universitaria, 1967.
- Berg, Mary, “Prólogo a esta edición”, en *Herencia* (1895), Clorinda Matto de Turner, Buenos Aires, Stockero, 2006.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste*, trad., Richard Nice, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- Bowlby, Rachael, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York, London, Methuen, 1985.
- Cornejo Polar, Antonio, *Clorinda Matto de Turner novelista*, Lima, Lluvia, 1992.
- Featherstone, Mike, “The Body Consumer Culture”, en David B. Clarke, Marcus A. Doel and Kate M. L. Housiaux, eds., *The Consumption Reader*, London, New York, Routledge, 2003, pp. 163-168.
- Foucault. Michael, *History of Sexuality*, New York, Vintage, 1990.
- Irigaray, Luce, “Women on the Market” (1977), en *The Sex Which is Not One*, trad., Catherine Porter, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985.
- Isaacs, Jorge, *María*, Caracas, Ayacucho, 1978.

- Marx, Karl, “The Two Factors of a Commodity”, *The Capital*, s.e., s.f., Chapter One, <<http://marxists.org/archive/marx/works/sw/index.htm>>.
- Matto de Turner, Clorinda, *Herencia* (1895), Buenos Aires, Stockero, [1895] 2006.
- *Aves sin nido*, Buenos Aires, Stockero, 2004.
- Meléndez, Mariselle, “Visualizing Difference: The Rethoric of Clothing in Colonial Spanish America”, en Regina Root. n.c., edit., *The Latinoamerican Fashion Reader*, University of Minnesota, pp. 17-30.
- Peiss, Kathy, “Making Ur, Making Over: Cosmetics, Consumer Culture, and Women’s Identity”, en Victoria de Grazia y Ellen Furlough, edits., *The Sex of Things: The Gender and Consumption in Historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 311-336.
- Root, Regina, “Fashion Writing in Nineteenth-Century Argentina”, en Wendy Parkins, edit., *Fashioning the Body Politic*, Oxford-New York, Berg, 2002, pp. 71-95.
- Schilling, Chris, *The Body and the Social Theory*, London, TCS, 1993.
- Schwartz, Hillel, “The Three-Body problem and the End of the World”, en David B. Clarke, Marcus A. Doel and Kate M. L. Housiaux, edits., *The Consumption Reader*, London, New York, Routledge, 2003, pp. 173-178.

La *cultura nacional* como espacio emergente de articulación entre el Estado y las letras en la Argentina del centenario

DIEGO J. CHEIN

UNT-CONICET, Tucumán, Argentina

RESUMEN

En la Argentina del Centenario de la Revolución de Mayo, al tiempo que se recorta la especificidad de la labor intelectual en relación con el área de las actividades del “espíritu” y se especializan las funciones de la política estatal, emerge una nueva representación de la *cultura nacional* como espacio de intervenciones estratégicas dirigidas a atender tanto de las nuevas necesidades del Estado oligárquico en crisis como los requerimientos de los escritores que aspiran a la autonomía profesional. La convergencia de las respuestas de los escritores involucrados en esta nueva alianza con el Estado no responde a una coartación de su autonomía, sino a la coincidencia entre los interrogantes que el Estado les formula y las preguntas que, desde la situación histórica específica de la actividad literaria, han venido planteándose.

PALABRAS CLAVE: Estado, escritores, cultura nacional, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Roberto Payró, centenario.

SUMMARY

In the Centennial of May's Revolution in Argentina, at the same time that the specificity of the intellectual work is cut down in the area of “soul” activities, and the functions of the state's policies become specialized, a new representation of *national culture* arises. It becomes a space for strategic interventions aimed to take care of both the new needs of the broken-down oligarchic state, and the writers' requirements who seek a professional autonomy. The convergence of the answers of the authors involved in this new alliance with the state does not respond to the restriction of their autonomy, but to the concurrence between the questions the states poses and those which are posed from the specific historical situation of the literary activity.

KEY WORDS: State, writers, national culture, national literature, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Centennial.

EN EL LIBRO *El más caro de los lujos*, Guillermo Gasió recupera minuciosamente el desarrollo de la Primera Exposición Nacional del Libro realizada en el Buenos Aires de 1928. Entre los conferencistas invitados se destacan las figuras de dos de los más renombrados representantes de la llamada “generación del centenario” en la literatura argentina: Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. Exponentes ambos del nacionalismo espiritualista que deviene dominante en el campo literario argentino de comienzos del siglo XX, sus posiciones político ideológicas se han bifurcado significativamente en los albores de la segunda presidencia de Hipólito Irigoyen y del golpe militar que poco después lo derrocaría en 1930. Aún sin considerar estas diferencias, en una primera lectura, sus respectivas conferencias acerca de la situación del libro en el país se enuncian desde posiciones de inserción intelectual y literaria aparentemente opuestas: mientras Lugones contrasta las circunstancias de la producción literaria contemporánea con la de los inicios de su trayectoria desde la mirada de un escritor con plena autonomía, Rojas aborda la problemática del libro argentino desde su posición oficial como rector de la universidad de Buenos Aires.

La oposición aparente solo emerge si partimos de una mirada que contrapone la autonomía literaria con la articulación estatal. Pero, como han mostrado investigaciones como las de Miguel Dalmaroni¹ o las de Óscar Terán,² es precisamente esta confrontación la que se diluye hacia el centenario cuando emerge una nueva forma de articulación social de los escritores con el Estado. La significativa distancia que separa el discurso de Rojas y el de Lugones acerca de la situación del libro en Argentina constituye un punto de partida propicio para capturar las líneas fundamentales de continuidad que disuelven la contradicción aparente y comenzar a reconstruir retrospectivamente la matriz de representaciones y articulaciones sociales que define la nueva forma de las relaciones entre escritores y Estado hacia el centenario.

-
1. Miguel Dalmaroni, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
 2. Óscar Terán, “El fin de siglo argentino: democracia y nación”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 517-519, 1993.

Un punto de partida iluminador para comenzar a desmenuzar la matriz común en la que convergen la perspectiva de la autonomía del escritor profesional desplegada en su conferencia por Lugones y la de la gestión cultural y educativa presentada por el rector de la universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, es el contraste entre las referencias que ambos hacen a la condición del mecenazgo en la literatura.

Lugones describe una trayectoria en la que los escritores argentinos que, como él mismo, se iniciaban a fines del siglo XIX, atraviesan un proceso de transformaciones sustanciales desde una situación plena de dificultades para el desarrollo de la literatura como profesión, caracterizada por las contribuciones no remuneradas para la prensa, un mercado muy reducido para las obras nacionales y la necesidad de recurrir a mecenas capaces de subsidiar sus publicaciones, hasta las circunstancias contemporáneas, en las que los escritores nacionales alcanzarían a hacer valer sus derechos como profesionales de la literatura y se expandiría considerablemente el mercado para la edición de sus libros. Desde su punto de vista, los héroes de esta empresa son los escritores de su generación que, a partir de las luchas por el reconocimiento del valor de su trabajo profesional, de su persistencia desinteresada para vencer los obstáculos para su desarrollo y la paciente formación de un público lector, habrían logrado conformar hacia 1928 una cultura letrada nacional admirable.³

Pero, en las alusiones a las situaciones de mecenazgo habituales en los inicios de su trayectoria, el tono general que celebra la profesionalización y autonomía de los dos escritores como un verdadero progreso, se halla matizado con unas notas positivas de añoranza que a modo de indicios delinean el contorno de una carencia. Conmemora, por ejemplo, el Ateneo de la calle Florida, “institución creada también por un puñado de hombres de buena voluntad y que sostenía de su peculio particular, sobre todo con su buena voluntad y su benevolencia caballeresca, don Carlos Vega Belgrano”.⁴ Estima que, como contracara de las dificultades económicas para sostener la profesión literaria, “en el

3. “Fue la persistencia desinteresada de los escritores, que sin otro móvil que el amor a la gloria y también para muchos de ellos –lo digo porque me consta– el amor a la patria siguieron produciendo, es decir, haciendo los libros que los impresores y los editores pueden imprimir y expender, porque sin la escritura primero no hay editor, impresor ni librero que valgan por cuenta propia”, en Guillermo Gasió, *El más caro de los lujos: Primera Exposición Nacional del Libro. Teatro Cervantes, septiembre de 1928*, Buenos Aires, Teseo, 2008, p. 76.

4. *Ibid.*, p. 71.

terreno social andaban mucho mejor las cosas”, dado que “en los centros donde se leía” existía “una consideración, si no mayor, quizás más amistosa por los hombres de letras”. A continuación, recuerda con gratitud que las dedicatorias de su poemario *Las montañas del oro* y de las *Prosas profanas* de Rubén Darío inscribían “para honor de quienes lo hicieron, el nombre de los amigos que lo costearon”.⁵

El discurso, que construye como progreso alcanzado la profesionalización de los escritores a partir de la expansión de un mercado para las letras nacionales, deja entrever en el diagnóstico de la situación contemporánea una falta. A pesar de lo ganado, hay algo que se ha perdido o, al menos, que resta alcanzar. La “benevolencia”, la “buena voluntad”, y la actitud “amigable” de la alta sociedad hacia los hombres de letras son señaladas como una carencia del presente en relación con las circunstancias ideales para el escritor nacional.

Por su parte, la conferencia de Ricardo Rojas arriba a la mención del mecenazgo desde una dirección completamente diferente. Rojas elogia los resultados y promueve la continuidad de una empresa conjunta entre el Estado y la sociedad, la universidad y los intelectuales, para la construcción de una floreciente cultura nacional. En este contexto, la referencia se desliza como una aclaración necesaria: “Podemos repetir aquí que el pueblo es el único Mecenazgo digno de un escritor moderno y que de él depende la selección de las obras y el abaratamiento de los libros.”⁶

La salvedad apunta a la afirmación de que su auspicio de la intervención del Estado y sus instituciones en el ámbito de la producción letrada de ninguna manera debe ser interpretado como una promoción de alguna nueva forma de mecenazgo y disolución de la autonomía que el mercado debe proveer a un escritor profesional.

Mientras en el discurso de Lugones, los matices de añoranza en torno de la relación de mecenazgo sugieren una carencia en el celebrado proceso de constitución y expansión de un mercado para la literatura nacional, en el de Rojas, se alienta una forma de intervención del Estado que no establezca algún tipo de mecenazgo que pueda hacer mella a la autonomía que el mercado en expansión estimula. La matriz de representaciones en las que ambas perspectivas tienen cabida, la que en torno al centenario atraviesa la producción de escritores como Rojas o Lugones, no opone la autonomía a la intervención estatal y a la articulación de los escritores con el Estado. Por el contrario, tal como ha seña-

5. *Ibid.*, p. 75.

6. *Ibid.*, pp. 31-32.

lado Miguel Dalmaroni, en la primera década del siglo XX, numerosos escritores de renombre, tales como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Roberto Payró o el mismo Paul Groussac, demandan o sueñan con una intervención del Estado capaz de proveer los medios de una autonomía que el mercado aún no está en condiciones de garantizar por completo.⁷ En este marco de sentido, la propuesta de una intervención estatal sin mecenazgo de Ricardo Rojas puede interpretarse como una posible respuesta a las carencias que Lugones sugiere cuando evoca las relaciones de mecenazgo de fines de siglo.

Nuestra investigación acerca de la articulación del primer nativismo argentino en las dos últimas décadas del siglo XIX mantiene numerosos puntos de contacto con la propuesta de Dalmaroni.⁸ En este período, la figura del riojano Joaquín Víctor González, escritor y ministro del presidente Julio Argentino Roca, encarna la configuración de un nuevo tipo de letrado, distinto del tradicional escritor civil, en el que una función literaria en trance de autonomización se vincula con la política del Estado de un modo diferente (asumiendo el rol de guía espiritual, sobre todo en relación con los aspectos más directamente culturales de la política del Estado, como la política educativa), y que, como consecuencia de ello, operaba un nuevo modo de mediación entre la emergente dinámica de un campo intelectual y literario y la política del Estado. La posición nativista de una literatura regional-nacional que articula González⁹ inicia una vía de especialización y autonomización de la literatura, paralela y diferente a la que se desarrolla con el modernismo, que permite explicar de un modo sustancial y positivo muchos de los aspectos de lo que (negativamente, desde el modelo teórico de Pierre Bourdieu)¹⁰ se identifican como una situación de “heteronomía” del campo literario argentino.

-
7. M. Dalmaroni, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*.
 8. Cfr. Diego Chein, *La invención literaria del folklore. Joaquín V. González y la otra modernidad*, San Miguel de Tucumán, edición del autor, 2007.
 9. El poeta Rafael Obligado es otro de los escritores que, desde la década de 1880, definen, junto a González, el perfil de la nueva posición literaria. En la década siguiente, el entrerriano Martiniano Leguizamón da continuidad y profundiza aspectos significativos de esta línea nativista, al tiempo que otros escritores emergentes, como José S. Álvarez o Roberto J. Payró, desarrollan una trayectoria literaria inicial muy próxima al programa nativista para una literatura regional-nacional esbozado por González.
 10. Me refiero al modelo del campo literario, cuyo desarrollo más exhaustivo se encuentra en Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Dalmaroni ofrece un examen acerca de las relaciones entre el Estado roquista y los intelectuales, sobre la base del cual articulamos las hipótesis que aquí desarrollamos. El autor explica la alianza que se constituye entre los nuevos escritores y el Estado, tanto a partir de la dependencia y la disimetría en relación con las metrópolis culturales, que hacen que los escritores nacionales “sueñen” con una autonomía que la modernización del mercado cultural del país aún no está en condiciones de proporcionar y cuya garantía se reclama entonces al Estado, como de la vocación de cooptación intelectual por parte de un Estado liberal modernizador, orientado por una fracción de la clase oligárquica que impulsa “las reformas sociales tanto como una profesionalización de la dirigencia institucional fundada en su ‘ilustración’ ”.¹¹ Esta línea de indagación, explorada también por otros autores como Óscar Terán, apunta a dar cuenta de las causas de esta alianza desde una mirada compleja que persigue las dos direcciones de este encuentro, atendiendo, simultáneamente, a lo que moviliza la acción del Estado y a las motivaciones específicas que promueve la situación particular de los escritores.

Ante las presiones de nuevos sectores urbanos populares y de clase media que cuestionan la hegemonía oligárquica, el Estado roquista despliega nuevas estrategias de negociación que intentan recomponer la hegemonía de la oligarquía en nuevos términos. En este contexto, la cuestión de la democracia electoral se constituye en uno de los problemas nodales.¹² La asunción del discurso liberal de la democracia por parte de estos sectores sociales hegemónicos plantea una contradicción central en torno a la representación del pueblo: el pueblo como fundamento de la soberanía del estado y el pueblo como amenaza de la hegemonía oligárquica. La necesidad de conservar el poder a partir de la generación de consensos impulsa el desarrollo de nuevas estrategias para formar la ciudadanía que el Estado oligárquico requiere. La voluntad popular a la que debe seguir el Estado es una voluntad que antes debe ser educada para el consenso con los intereses de la oligarquía.

11. Dalmaroni, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, p. 38.

12. La Ley Sáenz Peña, que establece el sufragio universal (masculino), secreto y obligatorio, se sanciona en Argentina en 1912 y en 1916; las primeras elecciones en que fue aplicada, la Unión Cívica Radical asume por primera vez el poder a través de la presidencia de Hipólito Yrigoyen.

Por otro lado, las necesidades de los escritores argentinos que promueven la búsqueda de esta alianza con el Estado pueden ser recuperadas a partir del examen de las conferencias de Rojas y de Lugones que venimos analizando.

El registro que los diarios *La Nación* y *La Prensa* publican acerca del discurso de Lugones establece que a finales del siglo XIX la prensa argentina, que abonaba regularmente la labor periodística de los escritores, no retribuía sus contribuciones literarias, con la sola excepción de los escritores extranjeros. Se añade que “el libro argentino no constituía en ese entonces un artículo de librería, pues estas instituciones comerciales solo operaban con las obras extranjeras”.¹³ A pesar de que esta situación se plantea como la de un pasado en buena medida superado, el juicio del autor que identifica como “muy argentino” el favoritismo nacional respecto de los autores extranjeros infunde cierta atemporalidad a estas referencias y sugiere alguna continuidad en el presente.

También la conferencia de Rojas apunta al mismo problema de los escritores nacionales, pero esta vez, en relación directa con el presente: “Nuestros mejores libros continúan siendo caros por su circulación restringida, de escasa influencia nacional, por sugerencias exóticas que alejan a muchos lectores.”¹⁴

Estos planteos revelan que la carencia, que Lugones como escritor independiente señala, y que Rojas como representante de una institución educativa del Estado propone subsanar, apunta a un mercado y unos mecanismos de circulación de la literatura que no solo dificultan la competencia de los escritores nacionales con la literatura extranjera, sino que distan del modelo de profesionalización y autonomía que a partir del conocimiento de la literatura extranjera contemporánea los escritores nacionales han asumido como ideal en el contexto de unas condiciones materiales que no alcanzan a cumplirlo.

Tanto Rojas como Lugones han tenido una participación efectiva en esta alianza entre los escritores y el Estado que apunta a resolver las necesidades de ambas partes. Ambos ocuparon funciones públicas ligadas al sistema educativo nacional, y, aun antes de ello, manifestaron su interés por la política educativa en algunas de sus publicaciones. Tanto uno como el otro fueron cooptados por el Estado roquista, a través de la mediación del ministro Joaquín V. González, para desarrollar misiones especialmente encomendadas. *El imperio*

13. En Gasió, *El más caro de los lujos...*, p. 80.

14. *Ibíd.*, p. 32.

jesuítico es el resultado de esta misión en la obra de Lugones¹⁵ y *La restauración nacionalista*, en la de Rojas.

González, como representante de la fracción reformista e ilustrada de la oligarquía, requiere la participación de estos escritores, también descendientes de las oligarquías de provincia como él mismo, en calidad de intelectuales. La amplitud creativa y la audacia polémica de ambas obras, la enorme distancia que las separa de un típico informe gubernamental, permiten observar hasta qué punto la alianza entre escritores y Estado no es percibida como una situación que involucre la pérdida de autonomía del intelectual por ninguna de las partes. El Estado no solo permite, sino que pretende que estos intelectuales respondan a su requerimiento en cuanto tales.

Por otro lado, Gustavo Bombini, y luego Miguel Dalmaroni, han apuntado que en los textos de reflexión acerca de la educación nacional de ambos (*Didáctica* de Lugones y *La restauración nacionalista* de Rojas):

un punto decisivo de los programas que escriben para la instrucción pública es la prioridad de la lectura escolar de literatura moderna o actual, y argentina, antes que la de los clásicos o los extranjeros. En la estrategia coincidente, resulta obvio que los dos escritores intervienen en la planificación estatal de la enseñanza para promover y legitimar la modernización de las letras de la que forman parte como *artistas*.¹⁶

Interpelados por el Estado en cuando intelectuales, estos escritores que traban una alianza que busca resguardar su autonomía, ejercen de hecho una libertad sin coerciones pero sobredeterminada por un conjunto de condiciones que explican sus respuestas a esa interpelación que confluye significativamente en una dirección similar. Si bien el Estado no impone vallas a las respuestas de estos escritores interpelados, las preguntas que les dirige circunscriben su alcance en los lindes de una problemática definida. Se trata de unos interrogantes que apuntan a las cuestiones que preocupan a la amenazada hegemonía oligárquica: la disolución que acarrea la progresiva democratización y la necesidad de una formación de la ciudadanía para revertirla.

15. En su obra, Dalmaroni examina la articulación de *El imperio jesuítico* de Lugones con el programa para una auténtica literatura nacional que González había propuesto en *La tradición nacional*.

16. M. Dalmaroni, *Una república de las letras*, p. 52.

Como señala Óscar Terán, desde la década de 1890, la problemática de la democracia alcanza un punto de centralidad y conflictividad inéditas. Si con anterioridad, el discurso racionalista e individualista de la democracia resultaba adecuado en un contexto en el que la pugna por las decisiones políticas se reducía significativamente al alcance de la clase oligárquica dirigente, desde entonces la situación comienza a desbordar estos límites y el discurso liberal se enfrenta inevitablemente con sus contradicciones:

La emergencia del nuevo sujeto social constituido por las multitudes, que fue una problemática de características internacionales, en el caso argentino se vinculó con el fenómeno inmigratorio y con la cuestión democrática, en la medida en que alrededor de la nacionalización de las masas se jugaba asimismo el derecho a la participación electoral.¹⁷

La contradicción inherente al discurso ilustrado y liberal acerca de la democracia (el pueblo como fundamento de la soberanía del Estado y de la legitimidad de un gobierno y el pueblo como sujeto incivilizado e incapaz de guiar sus destinos hacia el progreso racional) alcanza un punto álgido cuando emergen y se consolidan progresivamente las presiones de nuevos sectores sociales que disputan el poder político. Numerosos escritores de la época abordan esta problemática. Las reacciones ante la visibilidad de estas contradicciones simbólicas y de estos conflictos materiales se ubican, en el interior del emergente campo intelectual y en el seno mismo de la obra de cada autor, en una amplia gama de respuestas, desde el rechazo liso y llano de la democracia, hasta su defensa, pasando por toda una variedad de modos de poner límites al ideal abstracto.

Años antes de su conocida prédica militarista de “La hora de la espada”, Lugones manifiesta su desprecio hacia la democracia en la introducción con que publica sus conferencias de *El payador*:

La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos. Solemnes, tremebundos, inmunes con la representación parlamentaria, así se vinieron. La ralea mayoritaria paladeó un instante el

17. Ó. Terán, “El fin de siglo argentino: democracia y nación”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 517-519, p. 45.

quimérico pregusto de manchar un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal.¹⁸

En su libro *Blasón de Plata* de 1910, abordando en forma directa el conflicto de la lucha de clases que amenazaba la hegemonía, Rojas lanza un llamado a la pacificación de los reclamos obreros en nombre de la nación y la democracia: “¿A qué prender en su asta heroica y febea [la del pabellón nacional] el trapo rojo de la reivindicación socialista? No hay justicia democrática que no esté contenida en las posibilidades ideales de nuestra Revolución.¹⁹

Pero la cuestión de las masas y de la democracia no es sencillamente una problemática del campo político que sea asumida por los escritores solo a partir de la cooptación estatal. Se trata de una problemática que alcanza una significación inmediata en el campo intelectual y literario, es decir, en relación con las condiciones socioculturales específicas de esta actividad. Así lo sugiere Rojas, cuando en la “Advertencia” que introduce su quinto tomo de la *Historia de la literatura argentina*, dedicado a “Los proscriptos”, desliza, en relación con el término elegido para designar a los autores nacionales del período que comprende desde la revolución de la independencia hasta la organización nacional del Estado liberal, un último argumento:

Este otro nombre despierta además mi simpatía, porque artistas, poetas y pensadores continuamos siendo los desterrados de cada generación, en esta incipiente sociedad nuestra, donde la ganadería y el plebiscito son los parnasos de la muchedumbre.²⁰

La emergencia de las “multitudes” como una problemática amenazante tanto en la política como en la literatura ya había sido advertida desde fines del siglo XIX por Joaquín V. González. Y en el polo opuesto del nativismo encabezado por González, también el modernismo articulaba su posición estética en respuesta a esta problemática. Es lo que argumenta Terán:

me interesa aquí observar algunos rasgos reactivos dentro de la cultura intelectual argentina que presenciaron no sin alarma, la eventual amenaza de la participación de las masas en la escena pública, esto es, las consecuen-

18. Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 15.

19. Ricardo Rojas, *Blasón de plata*, Buenos Aires, Martín García Editor, 1910, p. 241.

20. Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948, t. V, p. 10.

cias para ellos no deseadas de la expansión democrática. Sin duda, el modernismo cultural ofreció un venero ideológico apto para esta recusación de igualitarismo “mesocrático”, ya que si este movimiento hallaría una de las legitimaciones de su propia estética en la construcción de una antinomia entre lo útil y lo bello, una análoga correspondencia podía encontrarse entre el valor “alto” asignado a la aristocracia y su opuesto implícito en el concepto de democracia. Esta última no aludía solamente a un tipo de legitimidad política fundado en la soberanía popular, sino que se colocaba en las antípodas de la noción de “aristocracia”, que concentraba las bondades de lo espiritual contra las vulgaridades del mal gusto “burgués”.²¹

Los escritores del centenario como Lugones y Rojas responden a las preguntas formuladas por el Estado de un modo relativamente convergente porque esas preguntas conectan con otras que ellos mismos ya han comenzado a formularse en relación con su propia condición de escritores ante el temido avance de las masas. Y esto ocurre, no solo por temor a la participación política de las muchedumbres, sino, fundamentalmente, a su avance en el terreno mismo de la literatura. La oposición entre la utilidad y la belleza que atraviesa tanto las posiciones finiseculares del modernismo como las del nativismo, el discurso de una aristocracia del espíritu que recorre las nuevas formas de sociabilidad intelectual,²² pueden explicarse, en buena medida, como una respuesta a la constitución de las masas como sujetos de una nueva forma de producción y consumo cultural. Antes de que el Estado se los requiera, los intelectuales que asumen las distintas posiciones en el emergente campo finisecular, a partir de la experiencia de sus propias condiciones de inserción social, están ya haciéndose estas preguntas.

Sobre la base de una progresiva campaña de alfabetización popular, la expansión de una prensa moderna de alcance masivo y el éxito rotundo del folletín criollo desde la década de 1880 materializan la constitución de nuevos circuitos de producción y consumo de la escritura que exceden ampliamente los límites de la elite.²³ Los mismos medios que abren la posibilidad de la pro-

21. Ó. Terán, “El fin de siglo argentino: democracia y nación”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 517-519, p. 43.

22. Cfr. Leandro Losada, “La alta sociedad, el mundo de la cultura y la modernización en la Buenos Aires del cambio del siglo XIX al XX”, en *Anuario de Estudios Americanos*, No. 63, 2, julio-diciembre, Sevilla, 2006.

23. Cfr. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

fesionalización y autonomización del escritor son percibidos como una amenaza hacia la cultura y la literatura de elite. De un modo homólogo a la oposición entre el pueblo como fundamento de la soberanía y el pueblo como amenaza al orden de un progreso racional en los destinos de la nación, los escritores experimentan la oposición entre el pueblo como público lector deseado y el pueblo como sujeto del mal gusto, de la vulgaridad.²⁴ En fuerte tensión con la ambición de ser reconocidos por sus pares por los valores específicos que comienzan a definir lo literario, la conquista del gusto popular los hace pasibles del estigma de la vulgaridad.²⁵

El deseo de ser leídos por el “gran público”, que en González ya se manifestaba como una necesidad ideológica,²⁶ en los jóvenes escritores que se inician a comienzos del nuevo siglo remite también a la búsqueda de profesionalización a partir de la captación de un público lector.²⁷ En relación

-
24. Cfr. Diego Chein, “Pueblo-Nación, Pueblo-Clase, Pueblo-Masa. Sentidos de lo ‘popular’ en la articulación sociocultural de la literatura nativista argentina”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios* (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/nativarg.html>), Universidad Complutense de Madrid, No. noviembre de 2008 a febrero de 2009, año XIV, 2008.
25. Estigma que, desde luego, ellos mismos no dudan en arrojar cuando desmerecen la obra de algunos de sus pares. Por ejemplo, Rojas, en su ensayo *Alma española* de 1907, dictaminaba acerca de la obra dramática del español José Echegaray: “Si la obra dramática no concurre a otro objeto que el de conmover al público por una sucesión de escenas emocionantes, realiza la conquista inmediata del aplauso pero muere pronto. Y se podría demostrar que toda la máquina de Echegaray está montada principalmente para ese fin” (Ricardo Rojas, *El alma española. Ensayo sobre la moderna literatura castellana*, Valencia, Ed. Sempere, s.f., p. 139).
26. La misma necesidad a la que apela Lugones cuando en *El payador*, establece el requisito de popularidad de la épica, “porque todo grande arte social, como la epopeya, la ópera, la arquitectura pública, deben buscar los medios conducentes a la popularidad” (Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*, p. 33), para poder cumplir con su “utilidad docente sobre el espíritu de los pueblos” (*ibíd.*, p. 28). Hasta tal punto la popularidad es objeto de perspectivas contradictorias por parte de los escritores del emergente campo literario, que el mismo Lugones, cuando escribe su colección de relatos épicos en *La guerra gaucha*, lejos de aplicar los principios que aquí sugiere, crea un texto de dificultades de legibilidad casi insuperables aún para un lector culto de la época.
27. Las mujeres eran, evidentemente, un componente sustancial del nuevo público en expansión. Manuel Gálvez, un compañero de armas en los inicios de la trayectoria de Rojas, preocupado por la posibilidad de profesionalizarse como novelista, manifestaba una clara conciencia de ello: “Triste ‘oficio’ es el de escritor en nuestra patria. Aun en pleno triunfo, el escritor nada significa. La mujer, sobre todo, ignora a los escritores, y, lo que es más doloroso, desconoce la importancia de la labor literaria; no sospecha la utilidad social del Arte, ni su jerárquica primacía en el orden de los valores humanos.

con la formación que se articuló en torno de la revista literaria *Ideas*, a propósito de un artículo de Rojas sobre la editorial española Sempere, Verónica Delgado destaca la voluntad de promoción de un modelo

para la relación de los escritores jóvenes de la alta cultura letrada en modernización con un mercado posible, sustentado en su alianza ineludible y beneficiosa con los proyectos culturales populares y divulgadores de calidad, que a su vez proveyeran a los nuevos escritores argentinos formas de publicación alternativas –en el formato libro– y ya no las inaccesibles de los liberos-editores.²⁸

Tanto desde el punto de vista político como desde el punto de vista de la actividad literaria, el pueblo se constituye a la vez en objeto de deseo y de rechazo. Blanco de apuestas para la conformación de un nuevo consenso social y para la generación de un nuevo público lector, el pueblo aparece ante la perspectiva de estos intelectuales como un problema que urge resolver:

Fluctúa aquí la familia entre la disolución del conventillo y la sensualidad del palacio, quedando por averiguarse dónde se esconde más inmoralidad, si en esta abundancia o en aquella miseria. Ignorancia y cosmopolitismo de origen en casa del obrero; ignorancia, vanidad y cosmopolitismo de gustos en casa del burgués: ni una ni otra pueden ser santuarios de civismo.²⁹

Construido mediante las coordenadas de sentido características de la perspectiva letrada propia de un campo intelectual en proceso de constitución y consolidación, el pueblo, que en contraposición con los intelectuales reúne

Por esta causa, principalmente, no existe todavía una literatura 'argentina'. Pero si la mujer amase la Belleza, nuestra patria habría llegado, en el progreso de la cultura, a una etapa más avanzada que la actual. La mujer, con más tiempo para sus lecturas que el hombre y con una vida social más intensa, con más generosidad, más sensibilidad, menos prejuicios, y hasta –sospecho– con más inteligencia, propagaría fácilmente las excelencias de los escritores y los libros y despertaría interés por ellos, pues poco a poco el tema literario llegaría a ocupar, como en las grandes ciudades de Europa, el sitio que le corresponde en las conversaciones de la gente culta" (Manuel Gálvez, *La vida múltiple*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa "Nosotros", 1916, pp. 173-174).

28. Verónica Delgado, "Novela y mercado en *Ideas* (1903-1905)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios* (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/novideas.html>), No. 39, Universidad Complutense de Madrid, julio-octubre de 2008, año XIII, pp. sin numeración.
29. R. Rojas, *Blasón de plata*, p. 390.

tanto al “burgués” como al “obrero”,³⁰ es objeto de un diagnóstico que apunta simultáneamente a las carencias en el plano moral, en el del saber y en el de los gustos; es decir, en todo aquello que, como producto de la emergencia del mismo campo, comienza a ser nítidamente deslindado como el área propia del *espíritu*. Y es precisamente esta área, la del espíritu o la cultura, la que se constituye desde el punto de vista de estos nuevos sujetos intelectuales del centenario en el fundamento de su especificidad y en el lugar estratégico de las apuestas para articular la política estatal y la literatura y para resolver las contradicciones que aquejan a ambas. No es la literatura misma el terreno donde los escritores reclaman una intervención del Estado (lo cual redundaría en una coartación de su autonomía), sino en este nuevo espacio más amplio que emerge como la *cultura nacional*. Y, como especialistas, se arrogan (y, en buena medida se les concede) el derecho de orientar esta intervención capaz de producir tanto a los ciudadanos que el Estado necesita como al público lector que los escritores requieren.

El moderno sistema educativo aparece como una herramienta clave para la intervención del Estado en el espacio de la cultura nacional; y la literatura nacional se propone como un medio idóneo para concretar estas estrategias. Desde la perspectiva de los intereses propios de los escritores, no se trata sencillamente de utilizar las instituciones educativas como instrumento de circulación y difusión de una literatura que no ha alcanzado su articulación óptima en el mercado, sino de intervenir mediante la planificación educativa y mediante la producción de los materiales adecuados en las sustancia misma de la formación espiritual. El sistema educativo resulta un punto de acceso privilegiado al área más vasta de la cultura nacional, en la que se dirimen los conflictos de la moral y la conciencia ciudadana, de la literatura elevada y los nuevos circuitos masivos de la letra.

Otro de los puntos estratégicos de intervención en la dinámica de este espacio, del cual Lugones y Rojas manifiestan una clara conciencia, es el de la prensa masiva. En su conferencia, Lugones alude al papel histórico desempeñado por la prensa argentina en el proceso cultural que culmina en esta exitosa Primera Exposición Nacional del Libro:

30. Categoría que ya aparecía a fines del siglo XIX en el discurso de González cuando, en *La tradición nacional*, planteaba la necesidad de una literatura capaz de imbuir de patriotismo al “pobre que vive alejado de los grandes círculos y al que entrega sus horas fatigosas al vértigo de la fortuna” (Joaquín V. González, *La tradición nacional*, Buenos Aires, Ediciones de la Librería “La Facultad”, 1930, p. 74), al “gran público” que leía periódicos y almanques en lugar de libros.

Debemos precisamente a la acción de esa prensa, entre cuyos miembros me cuento con honor y orgullo, tras treinta y cinco años ya de carrera periodística, la difusión de la lectura, que tanto asombra en un país como el nuestro, no solo en lo relativo a diarios, según era en ese momento, sino en lo que concierne ahora a todas las manifestaciones de la actividad intelectual.³¹

En su informe para el Estado, *La restauración nacionalista*, con el propósito de completar su diagnóstico sobre la situación de la educación en Argentina, Rojas también hace referencia al papel de la prensa, pero en este caso, a su incidencia negativa:

Varias columnas de crónica social, que suele ser, en extensión e inocuidad, ni más ni menos que en los periódicos de Madrid su larga crónica de toros, estimulan la vanidad femenina, continuando la deliciosa educación del *Sacre Coeur* que *Ellas* reciben. Una página de carreras satisface la curiosidad de las muchedumbres que en la ciudad viven para ellas, y dan a un caballo o a su *jockey* la admiración que otros pueblos dispensan a su gran poeta o a su primer trágico. [...] El cuadro no es halagüeño, sin duda; pero no he querido omitir sus detalles, porque aparte de ser un reflejo de nuestra vida actual, el periódico, y como él la revista y el libro, son las continuaciones de la escuela, interesándonos, por consiguiente, la obra de educación o de extravío que ellos realizan en la sociedad.³²

La escuela, la prensa y la actividad literaria se articulan como factores interdependientes del complejo espacio de la cultura nacional. Asimismo, el problema de las carencias de una conciencia cívica nacional aparece directamente asociado con la falta de interés por las obras de los escritores nacionales.³³

31. En Gasió, *El más caro de los lujos...*, p. 73. La conflictiva relación con la popularidad de la prensa aquí celebrada, se pone paradójicamente de manifiesto en el hecho de que Lugones se vio impelido a dirigir una carta al periódico *La Nación*, donde fue publicada esta conferencia, para exigir que se aclarara que la transcripción había sido tomada de la fuente oral y que la misma conferencia había sido improvisada oralmente, todo esto con el fin de salvaguardar “por estrictez profesional, el crédito de mi firma” (*ibid.*, p. 79).

32. Ricardo Rojas, *La Restauración Nacionalista*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1971, pp. 134-135.

33. No constituye un detalle menor que, en su informe gubernamental orientado a diagnosticar y diseñar un plan educativo para una adecuada formación ciudadana, la falta de interés del público lector hacia los escritores nacionales constituya una referencia reiterada. Por ejemplo, unas páginas más adelante, Rojas insiste: “Así se explica que estén saliendo de nuestras escuelas argentinos: sin conciencia de su territorio, sin ide-

También en la conferencia pronunciada por Rojas como rector de la universidad en la Exposición de 1928, aparece un llamado a la prensa (y a las editoriales) para que concurra a la tarea de fomentar la lectura de los autores nacionales.³⁴

La cultura nacional, como espacio pleno de articulación de las acciones de los diferentes actores de la producción, la formación y la circulación cultural, emerge como el lugar estratégico de intervención tanto para mediar las contradicciones que aquejan a la hegemonía oligárquica como las que afectan a los escritores.

Así, por ejemplo, en relación con los conflictos del plano político, la mirada selectiva de Rojas, que eleva la obra de Moreno a tradición nacional, es capaz de leer en sus escritos una noción de democracia que es precisamente la que el Estado contemporáneo necesita para negociar con las presiones populares:

La actitud de Mariano Moreno, durante los meses fugaces de su actuación, nos revela que sentía de un modo apostólico la democracia, pero que la sabía impracticable sin la difusión de la cultura, que esclarece la razón popular, y hace del sufragio, no mero acto exterior, sino consciente deliberación de cada ciudadano. [...] Si la democracia ha de consistir en elección de gobernantes obtusos por mayoría volubles, o sea en ignominiosa tiranía de la mediocridad exaltada y del número irresponsable, valiera más renunciar a la democracia; pero esta no consistió jamás, según el acendrado ideal de sus filósofos, ni en esas tómbolas del sufragio, ni en esas algazaras del parlamento, sino en la realización de la libertad de cada uno por la justicia de todos. La democracia es, por consiguiente, el método más perfecto de cultura social que los hombres hayan practicado hasta hoy, para la realización de la belleza y el bien. [...] Los procedimientos electorales son tan solo una parte del vivir democrático, y acaso la menos importante. El fin de la democracia es la libertad, la cultura su método; y sírvela mejor en realidad, quien así la practica.³⁵

ales de solidaridad histórica, sin devoción por los intereses colectivos, sin interés por la obra de sus escritores" (*ibid.*, p. 137).

34. "La colaboración de la prensa diaria en esta empresa y la honestidad de los intermediarios entre el autor y su público, son otras tantas fuerzas a las que hacemos un llamamiento para la nueva jornada" (en G. Gasió, *El más caro de los lujos...*, p. 32).
35. R. Rojas, *Historia de la literatura argentina*, t. V, p. 38. El tema es analizado en Miguel Vitagliano, "Paul Groussac y Ricardo Rojas o el lugar de los intelectuales", en Nicolás Rosa, edit., *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999. Allí también se constata que Rojas se había opuesto a la ley Sáenz Peña, y que proponía que solo votaran los alfabetizados que practicaran el idioma nacional y conocieran la Constitución.

La cultura como “método” de la democracia permitiría resolver la contradicción entre el pueblo como fundamento de la soberanía y el pueblo como amenaza de la hegemonía oligárquica (y, no solo para la realización del “bien”, sino también de la “belleza”). No se trata de la sustitución del discurso racionalista y liberal de la democracia por otro nuevo, sino de la resignificación y reacentuación de los mismos postulados en un contexto en que la realidad material hace que sus contradicciones inherentes se tornen evidentes.³⁶

La matriz de representaciones que subyace a la nueva alianza entre los escritores y el Estado del centenario fundamenta la posibilidad de concurrencia de las apuestas de ambas partes en la percepción del campo de la cultura nacional como espacio plenamente articulado. Rojas apuesta a la realización de la Primera Exposición Nacional del Libro como instancia, encuentro de los diferentes actores que intervienen en él:

Para lograr este espectáculo nuevo en América, han cooperado el gobierno y la sociedad, y al llamamiento de sus beneméritos organizadores, han respondido el escritor desde su bufete, el sabio desde su laboratorio, el impresor desde su taller, el librero desde su tienda, el maestro desde su cátedra, como si todos fueran, pues que lo son, articuladas unidades de una sola falange.³⁷

36. Hasta tal punto las diferentes posiciones en torno a la democracia de estos escritores del centenario son todas respuestas a las mismas inquietudes, que Lugones, en sus conferencias en el teatro Odeón, publicadas en *El payador*, en las que, a diferencia de Rojas, rechaza la democracia, lo hace, más allá de las diferencias, apelando a un marco interpretativo similar de valores y desvalores. Cuando argumenta el valor educativo fundamental de la épica, expresa: “Esta definición un tanto ampliada del heroísmo, fue necesaria para establecer como es debido la naturaleza del poema épico y su importancia nacional, si cada individuo culto ha de tener conciencia de este fenómeno: con lo que no alabará servilmente, porque así se lo enseñó su texto de literatura, ni vituperará cometiendo gratuita insolencia. Una vez que le enseñemos lo que no sabe, dejará de proceder así. Con lamentarnos de ello o condenarlo, nada sacaremos de positivo. Todo hombre medianamente culto, puede comprender y debe saber lo que es un poema épico, y con esto gozar de sus bellezas [...] Si no lo experimentan, es porque lo ignoran. Con ello al mismo tiempo una obra de civilización; porque lo es de suyo, todo cuanto acostumbra a vivir en la familiaridad de las cosas bellas y nobles. A este fin ponemos esculturas en las plazas públicas y hacemos jardines para el pueblo. Los hombres vuélvense así más buenos y más libres, con lo cual se alcanza la máxima dignidad humana que consiste en la posesión de la libertad y la justicia” (L. Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*, p. 30).

37. En G. Gasió, *El más caro de los lujos...*, p. 30.

El Estado aparece como el instrumento de intervención capaz de articular y orientar la participación de la multiplicidad de actores que concurren en la dinámica de la cultura. Rojas sostiene que “solo la cultura organizada puede convertir los frutos de la inteligencia individual en un bien colectivo”.³⁸

En relación con el punto en el que se encuentran los intereses del Estado y los de los escritores nacionales, el de la articulación de la carencia de una ciudadanía requerida con la carencia de un público lector educado, se funden ambas perspectivas con un nivel mayor de generalidad en torno de la problemática de la formación espiritual del pueblo. Por ello, serán los intelectuales quienes, sobre la base de su especialidad en el área del “espíritu”, deberán, tanto guiar la política cultural y educativa del Estado, como elaborar los productos culturales necesarios para una adecuada formación popular.

Esta función social que cabe a los escritores y legitima su lugar en la sociedad nacional es vislumbrada como una auténtica labor patriótica. La conferencia de Lugones se cierra con una convocatoria a los escritores nacionales contemporáneos a renovar los votos de su generación, responsables directos del nivel alcanzado por la cultura de los libros en Argentina:

Fue el mismo acto de fe magnífico y también muy argentino en cuya virtud cuando no éramos más que trescientas mil almas escasas hablaba el Himno ya del *Gran pueblo argentino*; ocurrencia de escritor, conviene ciertamente no olvidarlo. O la de designar a la pequeña Buenos Aires de 1810 como la *Gran Capital del Sur*, que más adelante la juventud del dogma socialista llamara a su vez la *Atenas del Plata*.

De estas tres magníficas realidades, la tercera y mejor [...] es fundación nuestra: la *Atenas del Plata* la hemos hecho nosotros.³⁹

El rol de los escritores en la creación de la cultura nacional se plantea en continuidad necesaria y se equipara al de los héroes nacionales en la construcción de la nación independiente. Pero, a la luz de la distinción entre lo material y lo espiritual, entre la literatura y la política, no se confunde con éste. No se trata del escritor civil, para el que la literatura y la política constituían actividades indisocia-

38. *Ibíd.*

39. *Ibíd.*, pp. 76-77. Rojas, en el último párrafo de su introducción a *Historia de la literatura argentina*, lanza una convocatoria similar: “Los clásicos de la generación emancipadora llamaron a Buenos Aires ‘la Atenas del Plata’. No lo olvidemos nosotros, ni olvidemos que en la Atenas antigua el simulacro de Palas coronaba la Acrópolis como símbolo de las tradiciones y los ideales de su pueblo” (R. Rojas, *Historia de la literatura argentina*, t. I, p. 66).

bles. Como ha mostrado Julio Ramos,⁴⁰ hacia fines del siglo XIX latinoamericano, tanto la modernización del Estado como la de la actividad literaria han generado espacios relativamente independientes y separados de actividad, ligados a principios de legitimidad y valor diferentes.⁴¹ La alianza entre escritores y Estado que se produce hacia el centenario persigue una síntesis tendiente a preservar (e incluso fortalecer) la autonomía de ambos espacios, aunque, desde luego, ello no significa que desaparezcan las tensiones y conflictos que la separación efectiva genera.

Por ello, Rojas, que despliega un discurso de integración desde el lugar de un representante de una institución educativa del Estado, se cuida, al mismo tiempo, de explicitar las credenciales que lo autorizan, anticipando posibles impugnaciones:

Y yo que también fui publicista rebelde en mis mocedades, yo que también exhibo aquí mis propias obras, yo que llegué a las funciones universitarias sin otro título que mis libros, vengo a regocijarme con mis camaradas en la primera fiesta pública de nuestros libros, celebrando que ellos y la universidad se hallen al fin unidos bajo una sola insignia, porque uno solo es el ideal que a todos nos anima en la empresa de la cultura nacional.⁴²

No solo no se oponen el lugar del escritor independiente con el del funcionario de la educación, sino que la asunción de esta última posición es legitimada en función de la autoridad del escritor. La necesidad defensiva de traer a colación la calificación literaria específica para legitimar el rol del funcionario, de hecho, pone de manifiesto que, más allá de la apreciación auspiciosa de Rojas de que “han desaparecido las clasificaciones artificiosas, para que todos estuviéramos juntos”,⁴³ la deseada alianza entre los escritores y el Estado no disuelve, aun cuando concilie, las distancias sociales que los separan. ✱

Fecha de recepción: 10 mayo 2011

Fecha de aceptación: 30 junio 2011

40. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

41. Rojas no es ajeno a esta realidad. En *Historia de la literatura argentina*, reitera con ahínco el juicio que celebra que las letras nacionales hayan por fin alcanzado el grado de profesionalidad y autonomía requerido por una auténtica literatura a partir de la separación de la literatura y la política. Y, en esta misma conferencia de 1928, lo sostiene como uno de los grandes logros de la actualidad: “Hemos fundado la jerarquía del pensamiento autónomo como función social” (en G. Gasió, *El más caro de los lujos...*, p. 31).

42. *Ibíd.*, p. 30.

43. *Ibíd.*, p. 32.

José Donoso: el escritor chileno en el laberinto de sus papeles íntimos

MARIO BOERO VARGAS

Sociedad Española de CC. de las Religiones, Madrid

RESUMEN

En este artículo se pasa revista a cierto desarrollo de la vida interna que tuvo José Donoso, gracias a manuscritos íntimos publicados y estudiados por su hija Pilar en el libro titulado *Correr el tupido velo*. Se ofrecen a las consideraciones de la crítica literaria perspectivas originales para entender el proceso creativo del autor de *El obsceno pájaro de la noche*, así como las tomas de posturas sentimentales de Donoso en relación con su esposa, sus opiniones en secreto respecto a la adopción de su hija Pilar, y sus diversas ideas en relación a su vida antes y después del golpe de Estado del general Augusto Pinochet en 1973. Se ponen de relieve también los criterios de la propia hija ante la lectura de estos interesantes materiales autobiográficos, con el fin de entender paranoias, neurosis y homosexualidad del propio José Donoso.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, novela chilena, novela latinoamericana, boom latinoamericano, autobiografía.

SUMMARY

This article reviews the development of the intimate life of José Donoso, thanks to some private manuscripts studied and published by his daughter Pilar in her book *Correr el tupido velo*. This book presents to the public original angles to understand the creative process of the author of *El obsceno pájaro de la noche*, as well as Donoso's taking of sentimental sides regarding his wife, his views about the adoption of his daughter Pilar, and several of his ideas regarding his life before and after the coup d'état by General Augusto Pinochet in 1973. It also portrays his own daughter's thoughts in the face of this appealing autobiographic material, while trying to understand Donoso's own paranoia, neurosis, and homosexuality.

KEY WORDS: José Donoso, Chilean novel. Latin American novel, Latin American boom, autobiography.

PREÁMBULO

CUANDO EN LOS años 70 del siglo pasado leíamos y nos informábamos del carácter literario, de los autores, de diversos estudios y obras del llamado “boom” narrativo latinoamericano, con dificultad podíamos anticipar que una de sus reconocidas figuras, como José Donoso, sería hoy examinado casi con microscopio por su propia hija Pilar en este libro titulado *Correr el tupido velo*.¹

Es cierto y evidente que existen documentalmente alcances interpretativos sobre dicho “boom” observando términos y conceptos sobre la naturaleza de esta “escuela” o “corriente” literaria, a raíz de estudios sobre (y de) Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Barral, Juan Goytisolo y Carlos Fuentes o recurriendo también al propio libro de José Donoso, *Historia personal del “boom”*,² pero lo que nos presenta Pilar Donoso constituye un *corpus* y una materia muy diferente al trabajo del pensamiento de dichos autores. Sobre todo si hacemos mención a ese notable instrumento de investigación llamado “microscopio”, pues el propio José Donoso disemina en materiales escritos, en comentarios orales y alocuciones magnetofónicas, recogidas en *Correr el tupido velo*, datos que aparentemente son minúsculos respecto a su mente y persona, pero que el ojo y la memoria atenta de Pilar los amplifica en su escritura otorgando un sentido más holístico y compacto a la propia biografía de su padre.

En este sentido la empresa literaria de Pilar Donoso examina y pone sobre la mesa el trasfondo real de muchos eventos, trayectorias y circunstancias en ciernes y apenas insinuadas en (y por) la propia vida de su padre. Accede documentalmente a un escenario paterno-filial que completa de un modo muy interesante (no sin sufrimiento) lo poco que sabíamos del fondo interno de esa singular personalidad. Vemos que con el libro *Correr el tupido velo* es posible encontrar un modo informativo y creativo de traspasar y contemplar claridad más allá de aquellas consideraciones de Randolph Pope, formuladas en 1999, las cuales consisten en afirmar que: “Excepto por páginas ocasionales en las

1. Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2009. Hay edición española, Madrid, Alfaguara, 2010. En nuestro artículo nos apoyamos en la edición chilena.

La autora nació en España en 1967 y murió el 16 de noviembre de 2011 en su casa de Santiago de Chile. (N. del E.).

2. Cfr. José Donoso, *Historia personal del boom*, Madrid, Alfaguara, 1999.

que Donoso recuerda episodios de su vida, este autor ha ido delineando su perfil autobiográfico de soslayo y con un recato notable”.³

Existen, por supuesto, otros datos, informaciones, contextos y circunstancias sobre su vida en el libro que no son necesarios de observar con lupa para detectar el evidente peso, alegría o malestar que causaban a su persona (como circunstancias económicas angustiantes, un sentimiento paranoico en su vida, el placer que significaba instalarse en una casa nueva ordenada, o reconstruida, a su modo, etc.). Sin embargo, el método y el estilo de Pilar no deja escapar “insignificancias” sobre su padre en esas fuentes documentales, pues en la penetrante tarea de pasar revista y examinar manuscritos íntimos de José Donoso todo puede contribuir para definir de un modo interno más preciso *quién fue* este significativo escritor chileno. Pero el “quién fue” no solo en términos de la historiografía literaria latinoamericana, sino sobre todo en cuanto sujeto activo sometido a neurosis, celos, inseguridades o trastornos que muchas veces minan el itinerario vital de un esposo y padre.

I.

El extraordinario material literario que Pilar Donoso –hija adoptiva de nuestro escritor– entrega a las consideraciones de la crítica puede ser amalgamado en diversas fuentes o *topos* para su estudio: como contribuciones nuevas para una más completa biografía de su padre; como materiales psicoanalíticos para todo lector interesado por los laberintos, pasiones y malestares vividos por un notable escritor; como fuente de análisis de los procesos imaginativos por los que pasa un creador; o como un documento que estudia el lenguaje y el silencio existente en una hija interpelada por el padre. Con todo ello queremos decir que con *Correr el tupido velo* es posible encontrar diferentes líneas de lecturas en torno a Donoso, después de fallecido en Chile en 1996, las cuales otorgan a su propia figura y escritura un relieve hermenéutico nuevo para releer *Casa de campo*, *Coronación*, *El jardín de al lado*, *El obscuro pájaro de la noche* u otros de sus notables libros. Con todo, es necesario señalar que el desafío vivido por Pilar Donoso al redactar la densidad de una obra de esta naturaleza es sin dudas un asunto complejo. Pues dicho trabajo se constituye en pasar revista de modo analítico a una extensa serie

3. Randolph Pope, “La elusiva autobiografía de J. Donoso”, en *Anthropos*, No. 184-185, Barcelona, 1999, p. 73.

de cuadernos íntimos, cartas, manifestaciones escritas y orales relativas a la conciencia y al recorrido interno que hace José Donoso acerca de su propia existencia como persona, hombre y escritor. Muchas de estas palabras y voces interpelan a la madre de Pilar (pues también su hija da paso y alcance en el libro a materiales escritos de María Pilar Donoso) y a ella misma, y es por ello que el pulso literario de la autora se encamina a excavar cada vez más (en capítulos y páginas) qué sucede con la real significancia de José Donoso en cuanto padre y escritor para su vida. Sobre todo cuando en *Correr el tupido velo* hay por parte de nuestro literato formulaciones, memoria y comentarios que ponen en tela de juicio el cariño (auténtico o disimulado) que puede demostrar un padre a una hija o el (aparentemente) fácil proceso creativo que existe en un autor para acabar el libro.

En esta larga tarea de autoconfesión y análisis, *Correr el tupido velo* implica involucrarse –tanto por la escritura de J. Donoso como por los comentarios de su hija– en asuntos transversales que se mueven entre lo histórico (toma de conciencia política de José Donoso ante Allende y su posición frente a Pinochet y el golpe, por ej.) y lo literario (contacto reiterado con editoras como Carmen Balcells, y procesos traumáticos en su mente para concluir *El obsceno pájaro de la noche*); entre lo familiar (cambios reiterados de domicilios en el extranjero: desde Calaceite y Mallorca hasta temporadas en Italia y EE.UU.) y lo cultural (implicación en el llamado “boom” latinoamericano en Barcelona con su consecuente conocimiento interpersonal de Vargas Llosa, García Márquez, Jorge Edwards, y su profunda cercanía a Luis Buñuel, etc.).

Todo ello otorga al libro una sustancia y un contenido humano especialmente apasionante para introducirse en características biográfico-psicológicas de José Donoso, cuyas luces y eliminación de sombras son proporcionadas por la lucidez de la escritura de su hija, la cual vive un verdadero proceso terapéutico una vez instalado su ser en la emergencia de dos ambivalentes (aunque centrales) formulaciones expresadas por su papá: A) Pilar Donoso recuerda que el escritor dijo que “uno logra ser uno mismo cuando los padres se mueren”.⁴ Lo cual no deja de ser irónico para ella pues las 500 páginas y años de trabajo de *Correr el tupido velo* implican hacerse cargo de modo completo de su vida, recuerdo y memoria, y B) a nuestra autora se le revela con dificultad lo que expresa José Donoso una vez instalado dentro y fuera del mundo de la creación:

4. P. Donoso, *Correr el tupido velo...*, p. 11.

Lo que hay detrás de una máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara. Las distintas máscaras son una herramienta, las usas porque te sirven para vivir. No sé qué es eso de la autenticidad. Lo que sé es que la vida es un complejo sistema de enmascaramientos y simulaciones.⁵

Con ello en realidad se siembra un desafío en el corazón de Pilar, pues implica sentir un permanente proceso de ambigüedad respecto a un deseado descanso en una vida veraz. Para ella terminaría por ser una formulación que arruina la búsqueda de una posible paz al introducirse en su existencia la presencia de un consenso humano, social, cultural o personal engañoso y falso.

Entre ambos factores anamnéticos, es decir, relativos a la memoria y al recuerdo, se mueve un conjunto de emociones, criterios y sensaciones de Pilar Donoso en su libro cuyo notable relato filial comienza con preámbulos mucho antes de ser ella adoptada.

2.

A raíz de las notables tesis filosóficas “Sobre el concepto de Historia”, moduladas por el pensador Walter Benjamin, es posible formular cierta aproximación respecto a este asunto del pasado planteado en fragmentos de la escritura de Pilar Donoso.

Es sabido que en algunos de dichos materiales de Benjamin existe un penetrante ejercicio teórico, histórico, político y “teológico” en relación a la pérdida, ausencia o recuperación del acontecer del tiempo, con el fin de “salvar” ciertas propiedades del recuerdo humano. En esta dinámica especulativa Benjamin declara en la tesis 2 que “la imagen de la felicidad que tenemos está profundamente teñida por el tiempo en el que ya nos ha colocado el decurso de nuestra existencia”, agregando que “en la idea de la felicidad late inexorablemente la de redención”,⁶ lo cual –empleado en nuestro contexto donosiano– puede implicar una impresión dual, abstracta de explicar, pero evidente en sensaciones:

1. El profundo proceso literario de conservar recuerdos hermosos por parte de Pilar (que en realidad es prolongar hasta la redacción de *Correr el tu-*

5. *Ibid.*, pp. 37-38 y 189.

6. M. Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de W. Benjamin “Sobre el concepto de Historia”*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, p. 67.

vido velo un aparente porvenir inconcluso de su padre) logra establecer un nexo evidente con la actual temporalidad de Pilar Donoso. Quizá la premisa de ello ha sido la instalación de una “felicidad dilatada” en la mente de la hija –a pesar de todas las crisis neuróticas, familiares, económicas, médicas o psicológicas de los Donoso que es la encargada de retomar (o mutar y liberar) aquel mencionado porvenir inconcluso, o futuro pendiente, en real actividad creadora y realización vital suya. Los recuerdos “redimidos” parecen ser realizados cuando aquellas instancias humanas relativas a la felicidad, armonía o belleza del pasado son las que tienen hegemonía en la memoria y son testimonio en el activo proceso actual de los recuerdos de la autora;

2. Cuando Pilar Donoso permanece durante páginas y páginas, después de años y años, frente a la presencia de una ausencia, como es su padre según es relatado en el libro, resulta clara en su conciencia que ese pasado parece ilusión, pues la voz y la experiencia que nos trasmite son tan inmediatos que todo ese recuerdo para la autora (y al lector) implica vivir la historia de su papá “en un tiempo repleto de *ahora*”, que también es una admirable expresión de Walter Benjamin existente en sus tesis.⁷

Con todo, dentro de la interesante complejidad que supone una obra como *Correr el tupido velo* es posible señalar al interesado el reposo de un fondo tripartito en el libro constituido del siguiente modo: a) presentación literal de amplios fragmentos (y cartas) de algunos de los 64 cuadernos originales de José Donoso, b) comentarios biográfico-literarios por parte de su hija en torno a dichas fuentes, que son redactados con el fin de revelar posibles penumbras del texto donosiano, sobre todo aclarando contextos históricos, cronológicos, familiares o geográficos, y c) conclusiones y valoraciones de Pilar Donoso a propósito de la tarea (no solo intelectual) que implica para su vida llevar a cabo un texto con esta clase de propiedades y antecedentes.

3.

Con la finalidad didáctica de mostrar cómo opera este proceso triangular existente en el libro, interpretamos cada uno de esos tres ámbitos que se reiteran en el texto de Pilar Donoso.

7. *Ibid.*, p. 223.

Adopción: en 1975, a los 8 años de edad, después de abandonar con sus padres Calaceite (Aragón) a Pilar Donoso le confiesan que es adoptada, suceso que ocurrió en Madrid a los 3 meses de vida. Las circunstancias donde se confiesa aquello (está su familia en Princeton, EE.UU., sin saber Pilar inglés, integrada en un colegio multirracial, etc.) causa sin ambages que la propia autora diga:

Yo fui bastante infeliz durante ese tiempo en Princeton, a pesar de lo maravilloso del lugar, que ha quedado guardado en mi memoria. Me sentía tensa, inquieta, echaba de menos el pueblo, a mis amigas, correr libre por todas partes, que todos me conocieran, ser la “reinita mimada” de toda esa buena comunidad que era Calaceite.⁸

Dentro de este contexto cronológico, José Donoso por su parte escribe a un familiar:

Por el momento, estamos luchando con problemas graves. Finalmente le dijimos a la Pilarcita –presionados por expertos– que es adoptada. Esto ha producido, como era de esperar, grandes problemas en la niña y en María Pilar. Te imaginarás lo que esta sufrirá cuando, si a veces, la trata con mano firme, la niña sale con “tú no eres mi mamá de veras”. Es terrible, no han pasado más de dos meses, pero te aseguro que es terrible, me imagino que para las dos. Para mí no tanto. Yo no tengo mucho sentido genético de lo que es ser “padre”. Si soy “padre” bueno no es por que soy “padre” sino porque quiero a la niña y porque tenemos una relación específica de cariño que se mantiene sea cual sea la circunstancia de nuestro “parentesco”.⁹

Estas y otras consideraciones son contempladas (ya adulta) como un material muy importante para la propia vida de la hija, que se suman a otras diversas fuentes autoanalíticas de su propio papá. La vida de Pilar Donoso tiene un rumbo específico a partir de su adopción. Y aunque esta circunstancia vital no tiene porqué (necesariamente) incidir en infinidad de peleas, disputas y contradicciones a raíz del temperamento y el modo de ser de sus padres, según es narrado en *Correr el tupido velo*, parece que en más de un momento la vida adoptada de nuestra escritora interpela a María Pilar y a su marido, pues existen

8. P. Donoso, *Correr el tupido velo...*, p. 143.

9. *Ibíd.*

polémicas conyugales que sin duda tocan este asunto, según lee Pilar Donoso de su padre lo siguiente:

Con María Pilar nos queremos mucho. Pero el cariño a nuestra edad y en esta época tiene ahora que plantearse de manera distinta a la que hasta ahora... aunque signifique desastres. Pilarcita, muy bien, tomándolo estupidamente, espero: qué sé yo si esto no le causará un trauma que tendrá que recuperar veinte años más tarde por medio de qué sé yo qué tratamiento psicológico.¹⁰

Inmediatamente nuestra autora se hace cargo de estas palabras del escritor declarando a continuación de esa lectura:

Sí, me costó muchos tratamientos psicológicos, desde la adolescencia hasta hoy, elaborar no solo esa época, que es una parte mínima de una historia inusual, sino la globalidad de una vida junto a dos seres tan intensos e interesantes pero, a su vez, muy traumatizados por sus propias historias y fantasías, las cuales marcaron mi vida de manera determinante.¹¹

Para reiterar esa tensa relación existente entre hija adoptada y padres, Pilar Donoso nos señala cuál fue su actitud con su mamá una vez de regreso a España para vivir juntas en Sitges, y el carácter de la toma de postura psicológica-intelectual de su padre respecto a ella desde USA. En elocuentes fragmentos del libro, declara en primer lugar que en ese período de “aterrizaje” en Cataluña su vida la siente llena de malestares:

El duro golpe que significó para mí dejar Calaceite, además de la reciente noticia de mi adopción, acentuaron mi rebeldía, enfocando mi rabia sobre todo en mi madre. Ella no se sentía capacitada para manejarme y lloraba ante cualquier palabra mía. Yo sabía que me era fácil herirla y, por lo mismo, arremetía con frases dolorosas.¹²

En segundo lugar nos cuenta que José Donoso redacta lo siguiente respecto a ella y su esposa:

10. *Ibíd.*, 169.

11. *Ibíd.*

12. *Ibíd.*, p. 149.

María Pilar, espero que usted se deje de sensiblerías y pueda manejar las cosas con más frialdad y paciencia, ya que lo que va a ayudar a la niña no es tu llanto, sino que tú tengas confianza y le expliques, le hables, mediadas explicaciones y aclaraciones, no hay nada que la asuste. Lo importante es que con mucho amor, mucha paciencia le expliquemos las cosas: ahora sí le podemos hablar libremente, ya que evidentemente no ha reprimido las cosas, sino que las tiene muy presentes. Para manejarla falta solo paciencia e inteligencia y no obligarla ni a hablar ni no hablar. Usar su sentido competitivo, hacerla sentirse distinta.¹³

Y en tercer lugar vuelve a contar nuestra autora:

Es así como mi padre intelectualizó mi adopción. Desde siempre me hizo creer que “ser distinta” era una virtud que debía explotar y no un karma doloroso. Quiso hacerme creer que el no tener los fantasmas de una historia anterior me daba la posibilidad de reinventarme y me educó siempre para ello, lo que finalmente se volvió en mi contra. Me aislé, y aquello dejó una huella eterna, la de sentir que no pertenecía a ningún lugar, a ninguna historia. Mi adopción se convirtió en un aspecto literario más de su propia imagen del *clochard* que tanto lo obsesionaba; se identificó conmigo en este aspecto y eso nos unió mucho. Aunque, por otro lado, me dejó como una isla fuera de un mundo al que yo realmente quería o anhelaba pertenecer.¹⁴

Además de las características que se pueden deducir del contenido de toda esta problemática filial (llena de perturbaciones y ambigüedades derivadas de esa larga interconexión de manuscritos, diarios, confesiones y cartas que lee Pilar Donoso), es pertinente agregar que todo ello recae en un sujeto femenino cuyo imaginario social, corporal, familiar, sentimental está revestido de una autoconciencia de *hija única*, que se revela además como “adoptada”. Es un proceso bifronte en una personalidad que lucha desde muy joven por asentar su personalidad frente a los vaivenes temperamentales de los Donoso. Podemos imaginar los avatares que ello ha significado para nuestra autora.

Salud: existe una casuística singular en José Donoso para entender las premisas de las neurosis y depresiones existentes de forma latente (y evidente) a lo largo de su vida. Los antecedentes relativos a la mala salud de los nervios del escritor vienen dados a partir de los 10 años de edad cuando, como escolar

13. *Ibid.*, también cfr. 345.

14. *Ibid.*, p. 150.

en Chile, se ve en la necesidad de usar gafas. Aquí se produce un asunto de naturaleza física, pero que no es solo una cuestión relativa a la vista, a lo óptico o a sus ojos, sino que es una circunstancia humana que engloba y determina gran parte de su ser. Él mismo recuerda en una entrevista publicada el año 1999 el contexto donde se produjo todo ello y la contribución positiva que hizo de sus problemas una profesora llamada Mrs. Balfour en el colegio, una vez comprendido su propio malestar. Dice que cuando comienza a usar gafas cambió de “personalidad”, y agrega un largo comentario:

El temor de que me robaran, que me rompieran, de perder mis anteojos me recluyó en mí mismo, y tuve que aprender a “ver” de otra manera, una manera relacionada con las palabras y la imaginación, con el fingimiento y el enmascaramiento que son parte de la visión literaria. Mi rechazo a los deportes está ligado al terror de que me rompan los anteojos, y con eso el menoscabo de mi cuerpo estableció en mí una fragilidad que no era totalmente fingida. Tanto que me provocaba dolores de estómago. Como yo tenía salud frágil conseguí que Mrs. Balfour me eximiera de las clases que me desagradaban mediante estos ataques estratégicos de dolor, que al cabo de un año ya eran reales. Mrs. Balfour resultó muy instrumental en ese sentido porque me protegía, aceptaba la validez de mis máscaras y me prestaba libros.

La ficción de mi enfermedad en el colegio hizo que me empezaran a dar comida especial, un tratamiento previo al síntoma físico verdadero. Hasta que tuve mis primeros síntomas reales. A esto se agregaron la culpa y la angustia de quedarme año tras año con exámenes para marzo y eso me hacía más profundo el dolor. Fallaba en matemáticas, química y física pero le ganaba a todo el mundo en literatura en castellano y en inglés. Seguía, pues, marcando mi territorio y siendo que eso fue efectivamente una elección de espacio; una elección neurótica, claro, porque fue a costa de mi estómago, y es una cuenta que mi cuerpo, hasta hoy, sigue pagando.

La historia de mi cuerpo la tengo más o menos clara por lo menos a un cierto nivel. Si hablara de esto con un psiquiatra me diría que estoy completamente equivocado, que se trata de una fantasía. Pero esa fantasía sobre mi cuerpo me sirve y no me importa su veracidad sino lo coherente de su forma: y como es cuestión de forma, en el fondo es cuestión de literatura.¹⁵

15. De una entrevista de J. Donoso con su sobrina Claudia, en *Anthropos*, Barcelona, No. 184-185, 1999, p. 51.

Este brote original donde surge la conciencia de un malestar psicológico-corporal y una cierta ambivalencia sufriente en José Donoso para encarar la vida, es un factor de carácter anímico y espiritual que causa infinidad de efectos en el desarrollo de su persona. Sus largas terapias psicoanalíticas probablemente tienen mucho que ver con esto (cfr. pp. 383-404).

Según *Correr el tupido velo* los problemas estomacales, gástricos e intestinales son reiterados en la narración y el discurso de Pilar Donoso, siendo precisamente este factor de mala salud el decisivo (junto a la hepatitis) para entender el desenlace de su fallecimiento a los 72 años de edad. Dice su hija que el estado de sus nervios, en complemento con su estómago herido, se revela especialmente sensible cuando llega al límite de soportar los tambores de Calanda, en tierras de Buñuel (p. 134), o cuando se siente agobiado por proyectos inconclusos, con necesidad de “Valiums” en Nueva York (p. 147). Pero también se deduce del libro que examinamos cierta concomitancia entre un posible proceso obsesivo-paranoico que viven pensamientos del padre de Pilar con el sufrimiento de sus úlceras estomacales.

Es lógico pensar que aquí es clara la *somatización* de un problema mental y que los empeños por corregir dicha perturbación no siempre se encuentran a mano. Menos aún cuando (quizá sin desearlo del todo) parece que José Donoso cultiva esa neurosis al recurrir de forma constante a una especie de tentación y tabú en su mente (y escritura) por la atracción por ámbitos imaginativos típicos del *clochard*, espacios repulsivos, sucios, viejos y arruinados (en concordancia con Jean Genet) coronados con los escenarios y personajes que nos muestra su literatura en *El obsceno pájaro de la noche*.

Pero en realidad es también su propia persona la que se encarna a veces en la suciedad, cuando su hija Pilar declara que su padre pasa días y días (en Calaceite, Sitges, Santiago o Madrid) escribiendo con chilaba, ignorando la limpieza que otorga el agua en el cuerpo y la ropa. Para analistas y estudiosos de la conducta y la mente humana se considera que aquellas tendencias psicóticas que buscan existir en *abandono y mugre*, en realidad están operando con un dispositivo interno de carácter moral empeñado en expresar la vida como auto-desprecio.

Quizá la expresión límite de este asunto llevado al terreno literario se produce en José Donoso con esta *transferencia* de carácter Freudiano, establecida entre vida y obra, contada en *El jardín de al lado* al observar a un individuo en Tánger que:

Lo ha perdido todo, o nunca ha tenido, y no espera nunca tener nada: su destino es yacer junto a un montón de basura, cerca de un grupo de mendigos de categoría superior, hasta que un tifus lo mate y se reintegre a la basura.

Envidia: quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así no tener esperanza de nada

.....

La envidiosa compasión que siento por este vestigio de hombre, mi fugaz impulso por rescatarlo, sanarlo, alimentarlo, consolarlo, significa que yo también necesito que me rescaten, que me sanen, que me abracen: que alguien me convenza de que la confesión, contrición y expiación, el no engaño, carece de fuerza imperativa y que no hay ni siquiera necesidad de reparación si uno se transforma en este bello mendigo enfermo que yace sin haber conocido la esperanza, cerca de una mezquita en Tánger: meterle un duro instrumento asesino, un puñal, a ese mendigo, para que su vida se escape mientras yo le hago respiración boca a boca –sí, esa boca que su hijo alimenta con basura podrida–, para que de este modo mi alma entre dentro de él, y la suya en mí, dejándome abandonado dentro de la forma de este mendigo mientras él se va. ⁽¹⁶⁾

Con todo, observemos que es posible emplear una sentencia de Ludwig Wittgenstein para advertir dónde está el límite del universo mental de este notable pasaje literario de Donoso. El filósofo austríaco dice: “En verdad nadie puede decir de sí mismo que es basura. Pues cuando lo digo, puede ser verdad en cierto sentido, pero esta verdad no puede convencerme: de otro modo tendría que estar loco o cambiarme a mí mismo”.¹⁷

Añadamos que además de ese logro que tienen páginas de la literatura de José Donoso por señalar el carácter de una estética sobre lo vomitivo y el asco humano, parece que en algún sentido esta neurosis donosiana, una vez revestida de un dilema intelectual, busca hacerse eco de aquella racionalidad del mencionado Wittgenstein, cuando en una carta íntima de los años 40 destinada a su discípulo N. Malcolm el autor del *Tractatus* declara:

16. José Donoso, *El jardín de al lado*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981, pp. 238-39.

17. Ben Ami Scharfstein, *Los filósofos y sus vidas. Para una historia psicológica de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 351.

Ya ve, sé que es difícil pensar bien sobre la “certeza”, la “probabilidad”, la “percepción”, etc. Pero es todavía, si cabe, más difícil pensar, o tratar de pensar, con verdadera honestidad sobre la propia vida & la vida de otras gentes. Y el problema es que pensar sobre estas cosas no es estremecedor, sino a menudo directamente repugnante. Y cuando es repugnante, entonces es lo más importante.¹⁸

Con todo, muchos pensamientos obsesivos de José Donoso, dice su hija, descienden a un plano práctico y familiar muy evidente: en sus cuadernos apunta que sospecha con toda certidumbre que su hija es la que puede haber robado sus papeles personales, y que la demanda de constante dinero que hace su casa le lleva a un directo camino de pobreza y ruina. Veamos en todo caso qué pasa con ese cuerpo de Donoso que él mismo dice que le maltrata, que nunca lo ha querido y que le resulta inútil. En un cuaderno de 1988 expresa con insomnio:

Son las 4.30 de la mañana. No puedo dormir. Estoy en un momento débil, de salud deteriorada, carcomida, gastada, podrida, mi cuerpo inflado, blanqueado, asqueroso, envejecido, de eso no cabe la menor duda.

Obsesionado con mi cuerpo que ya no me sirve. ¿Pero me sirvió alguna vez? ¿Me procuró orgullo, placer, plenitud alguna vez? No, la verdad es más bien que él no me sirve a mí, yo no lo sirvo nunca a él, no lo amé, no lo admiré y tampoco le exigí nada.¹⁹

Los notables psicoterapeutas T. Dethlefsen y R. Dahlke en su libro *La enfermedad como camino*²⁰ consideran en su trabajo que en nuestro psiquismo se establecen determinadas coordenadas entre mente y cuerpo humano influyendo uno u otro factor en el llamado bienestar (o malestar) y salud (o enfermedad personal). Agregan que todo este proceso psíquico constituye una dinámica que adquiere en nuestra vida un específico contenido simbólico (según síntomas y causas que operan en nuestra anatomía) y que incide en ex-

18. Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein. Esbozo biográfico de G.H. Von Wright*, Madrid, Mondadori, 1990. p. 113.

19. P. Donoso, *Correr el tupido velo...*, p. 420. También pp. 403-04.

20. T. Dethlefsen y R. Dahlke, *La enfermedad como camino*, Madrid, Random House Mondadori, 1990, p. 113.

presar cuál es el sentido de la presencia de esa dinámica en uno, definiendo a la vez aquella simbólica cierto arquetipo de nuestro pasado y porvenir.

Si percibimos la densidad de los problemas del estómago afectado de José Donoso, gracias a formulaciones analíticas existentes en *La enfermedad como camino*, podemos tocar sin duda su figura de un modo más integral. Pues pueden ser palabras que son acordes tanto con sus intestinos amenazados, como con el porqué de la naturaleza de su creación literaria más “oculta” y “nocturna” que penetra en *El lugar sin límites* o *Coronación*. Son formulaciones que también pueden señalar el carácter de los pensamientos de Donoso cuando razona, en el libro de su hija, en torno a los monstruosos antecedentes de *El obsceno pájaro de la noche* (pp. 124-125). Dichos psicoterapeutas comentan:

Si el intestino delgado se relaciona con el pensamiento analítico consciente, el intestino grueso corresponde al inconsciente, en el sentido literal, al “sub-mundo”. El inconsciente es, desde el punto de vista mitológico, el reino de los muertos, ya que en él se encuentran las sustancias que no pueden ser convertidas en vida, es el lugar en el que puede producirse la fermentación. La fermentación es también un proceso de putrefacción y muerte.²¹

La reiterada conciencia de la muerte y la compleja tendencia en su vida de sentirse una persona fea, causa también en José Donoso extraños sentimientos morbosos respecto a su identidad (cfr. p. 255).

En un aspecto similar a estos asuntos el investigador Ben Ami Scharfshtein en *Los filósofos y sus vidas. Para una historia psicológica de la filosofía*²² expone en un largo repertorio de pensadores, que incluye también a escritores y artistas (Kant, Hume, Voltaire, V. Woolf, Sartre, etc.), las consecuencias estéticas y conceptuales que tienen para sus propias vidas las deficiencias de carácter

21. *Ibid.*, p.163. José Donoso examina los procesos operativos de su inconsciente y dice un asunto pertinente en este contexto: “Quisiera tener una mejor relación con mi inconsciente, que no me tiranizara como lo hace, que me ofrendara un poco de libertad. Soy un hombre para el cual la belleza formal, lo epidérmico, la estructura de las cosas en sus manifestaciones plásticas, tiene mucha importancia y cumple un papel de gran estímulo. Sin embargo, jamás mi inconsciente me ha permitido incorporar mi deleite por los seres humanos y por las cosas a mi literatura. ¿Por qué? Mi inconsciente me obliga a escribir sobre viejecitas pútridas, asilos y sirvientes, y obedezco, porque si no obedezco –esto lo sé por experiencia– la palabra me brota muerta. No tengo derecho a celebrar, a manifestar el goce que siento ante algunas cosas” (p. 113).

22. Cfr. nota 17.

orgánico y físicas habidas en su existencia, lo cual influye o determina los pensamientos en su quehacer intelectual.

Por supuesto que estos breves antecedentes no pretenden ceñir la vida de José Donoso a un innecesario biografismo de propiedades psicologistas, pero quizá algunas de estas premisas (no solo teóricas) sí resultan pertinentes para ilustrar con cierta coherencia sus papeles a propósito de trastornos, neurosis o angustias (y los efectos de ello en personas o en su propia creación literaria).

Creación: son muchas y variadas las consideraciones que relata Pilar Donoso respecto al desarrollo e implicación total de su padre en la literatura. Nos cuenta que la semilla original de este asunto descansa en la garantía cultural y educacional que otorgan a José Donoso los primeros años de su enseñanza escolar, recibida en los años 40, gracias al colegio inglés de Santiago llamado The Grange, caracterizado –además de su valor docente– por “elitista” y “caro” (p. 215). A raíz de factores y de circunstancias escolares en su enseñanza vividas en dicho centro, causadas por profesores nativos de Inglaterra, José Donoso percibe en el colegio la importancia fundamental de Shakespeare y de la *Odisea*, y el eco que tienen para sus incipientes intereses literarios el llamado grupo “Bloomsbury”, mencionado por uno de aquellos docentes. A partir de aquí las figuras de V. Woolf, L. Strachey o J. Keynes adquieren suma importancia para José Donoso, las cuales señalan y encauzan su vida adulta hacia otros intereses intelectuales típicos de la producción literaria anglosajona: J. Donne, T.S. Eliot, Emily Dickinson, S. Plath, etc. (p. 256). Para Donoso también resultan indispensables, en muchos momentos de su vida, lecturas continuadas y en profundidad de *A la búsqueda del tiempo perdido* de M. Proust.

Los libros de José Donoso mencionados con mayor frecuencia en *Correr el tupido velo* son *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo*. A raíz de ellos se entrelazan observaciones de Pilar que terminan por subrayar la calidad del discurso literario existente en ambos títulos. Son dos textos que reciben opiniones por parte de la hija y el padre desde variados ángulos argumentales o interpretativos (pensando cada uno por su parte en los motivos internos o personales de esos libros para ser escritos, en las finalidades culturales que pueden tener en el contexto sudamericano o en sus consecuencias o beneficios económicos para la vida de la familia en Chile o Europa). Todo ello puede aclarar al lector el itinerario o los entresijos histórico-biográficos que tienen dichos títulos antes de su publicación.

La presencia en el libro de Pilar Donoso de comentarios a propósito de estas mencionadas obras, por parte de ella, su madre o su padre, proporcionan

al lector fuentes informativas acerca del proceso creativo en el que se empeña José Donoso para llegar a un buen fin al público (después de años y años de trabajo) con dichos materiales. Se comenta el sufrimiento inicial y terminal que existe en el escritor a medida que desarrolla y elabora sus manuscritos, los cálculos entre tiempo disponible y folios para presentar una correcta redacción a sus editores o el torturante período de “sequedad” que vive José Donoso por la ausencia de ideas o tramas que constituyan con coherencia sus diversos borradores. Pero antes de todo este proceso interno, con consecuencias prácticas y funcionales, nuestro autor confiesa cuál es el núcleo mental específico en su persona, que en cierto modo reposa en la densidad de un asunto inefable, para que aquellos precedentes se pongan en marcha:

Me parece que el creador no elige sus temas, que al contrario, es elegido por ellos. Estoy seguro de que uno es impulsado hacia ciertos temas, y hacia ciertos tratamientos de estos temas, por ese oscuro amasijo sepultado que se llama el inconsciente. Que por mucho que se concientice ese inconsciente, siempre será el inconsciente lo que en último término me hace elegir tal palabra, tarjar una para colocar otra en su lugar, desechar una anécdota, desplegar ciertos sectores de un personaje y esconder otros. La lucidez es siempre relativa para un escritor, aunque sea la esencia de su inteligencia, aquello que él utiliza para recrear lo más oscuro.²³

Con todo, el extenso proceso de creación de ambas obras cumplen también una tarea funcional extraliteraria para la existencia de nuestro escritor (según piensa su hija), cuya finalidad consiste, en el caso de *El obsceno pájaro de la noche*, en liberar al matrimonio Donoso de lo sexual y, con la interminable redacción de *Casa de Campo* encuentra un dispositivo protector y resolutivo ante las amenazas que supone el clima de perturbación que crea su esposa con la depresión y el alcoholismo. Veamos.

En el caso del primer título, Pilar Donoso piensa y relata las características afectivas, emocionales o sentimentales que pueden haber existido en sus padres para el fundamento de un enamoramiento en común. Pasa revista a soledades, fantasmas o fantasías de estas dos vidas adultas que conocen el amor pasados los 30 años de edad y, al referirse a las intimidades del erotismo, el cuerpo y el sexo, Pilar Donoso estima que:

23. P. Donoso, *Correr el tupido velo*, pp. 112-113. También cfr. p. 404, donde se expresa que para J. Donoso “literatura y locura van de la mano”.

“Lo sexual” solo existió los cinco primeros años de matrimonio. Los agotó el esfuerzo infructuoso por tener hijos y la espontaneidad que eso le quita a la pasión, al placer puro... y *El obsceno pájaro de la noche*. Sí, ese libro produjo el quiebre final entre ellos en ese aspecto, pues para mi padre implicó liberarse de una parte oculta, el Imbunche, el Mudito, y así quedaron las cosas entre ellos.

Hubo intentos de acercamiento pero normalmente fracasaban, y ello acarrea dolor y frustración para ambos. Mi madre sufrió mucho por la falta de contacto físico, el no sentirse amada ni deseada aumentó su inseguridad. A pesar de los reclamos que en algunas ocasiones hizo, aceptó que la relación con mi padre se basaba en otras cosas que de igual modo la compensaban.²⁴

Con respecto a la posible dinámica metaliteraria que cumple *Casa de Campo* observamos algo significativo: la autora de *Correr el tupido velo* relata que para concluir dicha novela su padre se retira una larga temporada solo a Calaceite, lo cual causa que a su esposa la ataque un estado mental constituido por desesperación y graves sentimientos de abandono, induciéndola a la bebida y a sedantes, y en este contexto Pilar Donoso agrega:

Mi padre, con la excusa de terminar su novela, huía de algún modo de esta situación, que por lo demás evitó durante toda su vida, sin dejar, eso sí, de sentir pena. Una vez, al enfrentarlo por sus constantes huidas, me dijo:

—Mi cárcel es mi novela y la de María Pilar su depresión.

Así, ninguno quería salir de su propia prisión y yo me encontraba en el más absoluto desamparo, observando y creando también mi propia celda.²⁵

Hagamos notar, sin embargo, que más de un crítico lector, puede pensar en incongruencias nuestras a raíz de los dos casos recién razonados, ya que el comentario sobre este doble proceso humano en José Donoso también podría ser “literatura”. Pues dados los pliegues difusos (a veces ilusorios) que tiene la conciencia, la mente y la imaginación de este notable escritor caracterizado por su hija, muy pocas cosas en su vida serían “extra” literarias (como he sugerido). Toda su persona parece ser un relato vital implicado (o confundido) de modo

24. *Ibid.*, p. 167. Además la homosexualidad de J. Donoso es puesta de relieve en pp. 189-90.

25. *Ibid.*, p. 162.

integral en la llamada ficción creadora. Sobre todo si tenemos en cuenta aquella medular confesión paterna que interpela a su hija, declarada en nuestra cita 5.

Los estímulos que provocan a José Donoso las iniciativas de directores de cine como L. Buñuel, S. Caiozzi, A. Covacevic, A. Ripstein o L. Alcoriza por adaptar algunas de sus obras a la pantalla, además de la inspiración que causa en el teatro chileno parte de sus escritos, constituyen una dimensión explicativa en *Correr el tupido velo* que evoca alegría en la vida de nuestro autor, despertando nuevos proyectos en él. Pues con ello se observa que su propia producción literaria es receptiva de forma plural en el mundo cultural latinoamericano.

Es esta permanente tendencia creativa de José Donoso la que induce a su persona a crear un taller literario en Santiago, en uno de sus primeros regresos a Chile en 1981. Pilar Donoso dice que “su pasión por la literatura llevó a mi padre a querer compartirla, aunque no desconocía las limitaciones de las *escuelas para escritores*” (p. 405). La influencia intelectual que produce José Donoso a un numeroso grupo de jóvenes interesados por la escritura y la creación facilita que sea reconocido como “maestro”. En dicho taller se estimula para pensar la literatura en términos de Dostoievski, Tolstoi o Faulkner, y en muchas sesiones José Donoso insiste en el posible carácter reductor que puede crear la novelística de un autor si no está sometido a la aventura, a la belleza y al desafío del viaje, pues:

El viaje, el contacto prolongado con otras gentes y otras tierras y otras culturas, sin duda relativiza todo lo de aquí, y al relativizarlo, aunque uno escriba sobre lo más íntimamente chileno, sobre lo más doméstico, va a darle forzosamente una dimensión universal.²⁶

El propio Donoso reitera en este taller determinadas circunstancias personales vividas por el “boom” latinoamericano e insiste en el papel de aquellos escritores que escriben con características de “expatriados”: Byron, Keats, etc. Pilar Donoso señala que algunos de la larga lista de asistentes a las clases de su padre, terminaron por transformarse en destacados escritores en el país. Antes que ello ocurra son llamados “donositos” (según se expresa en *Correr el tupido velo*), un apelativo que adquiere características sórdidas poco antes que José Donoso se instale con su taller en Chile. Pues del largo repertorio de autores mencionados por nuestra autora hay dos o tres de ellos (Carlos Iturra, Carlos

26. *Ibid.*, p. 407.

Franz o Gonzalo Contreras) que previamente han acudido a diversas tertulias literario-culturales organizadas por la escritora Mariana Callejas, esposa de un miembro de la policía política de A. Pinochet (DINA), en la misma casa donde son torturados opositores a la dictadura. En la obra de Roberto Bolaño titulada *Nocturno de Chile* se relata en un marco siniestro y lleno de crueldad, con ironía corrosiva, qué significó éticamente la indiferencia o la ignorancia de aquellos futuros “donositos” en el contexto de la tiranía de Chile.²⁷

Es pertinente hacer hincapié que, junto a la formación práctica que se ejercita en dicho taller, también José Donoso expresa para sí interesantes reflexiones a propósito de esta iniciativa cultural en Chile bajo la dictadura, pero además formula alcances teóricos sobre la naturaleza de estos talleres en España y EE.UU. Se comenta en el libro que nuestro autor lamenta abandonar dicho círculo literario en Santiago, por cansancio y vejez, en torno a su cumpleaños número 70. A partir de aquí se suceden en *Correr el tupido velo* las alarmas médicas y hospitalarias sobre el inminente fin de su vida. Son emergencias acompañadas de su hija quien escucha con claridad de su padre, antes de fallecer, que es suficiente que en su lápida se escriba: “José Donoso, escritor”.

4.

El 28 de septiembre de 2010, a las 7h30 de la tarde, en la Casa de América de Madrid fue presentado este libro. En la presentación conversan Pilar Donoso y Juan Cruz, antiguo editor de nuestro autor, y en un momento ella expresa que tal vez habría sido pertinente titular a su obra *Descorrer un tupido velo*, al ponderar que infinidad de eventos, trayectorias, hechos y circunstancias acerca de lo que fue su padre, corresponden en realidad a un auténtico “descorrimento” de un velo o cortina que cubría a su persona. Pues ante numerosos lectores aparecen, gracias a fuentes y diarios íntimos empleados por Pilar, un personaje y escenarios nuevos donde se amalgaman personalidad oculta y biografía pública de José Donoso, lo cual, como hemos dicho, ha implicado que también quede inscrito un paisaje singular en la vida interna de la propia hija.

27. Cfr. Carlos Iturra, *Crimen y perdón. Cuentos*, Santiago de Chile, Catalonia, 2008, pp. 183-219; Carlos Franz *Entrevista*, en *Punto Final*, No. 675, Santiago, 2008, p. 32.

Contemplado este excelente libro como la superación de un *duelo* y, sospechando Pilar Donoso que ha proporcionado al lector una impactante y profunda óptica informativa que era *innombrable* sobre su papá, dio la impresión de sugerir aquella tarde y en esa fecha algo paradójico: parece que después de ser divulgados en nuestro conocimiento contenidos registrados en su texto cabía pedir a ese auditorio de Madrid la necesidad de correr –ahora sí– el tupido velo. ✱

Fecha de recepción: 11 julio 2011
Fecha de aceptación: 8 agosto 2011

RESEÑAS

GONZALO ORTIZ,
Los hijos de Daisy,
Alfaguara, Quito, 2009, 400 pp.

En su primera novela, *Los hijos de Daisy*, Gonzalo Ortiz Crespo aborda el tema de los problemas que han enfrentado los migrantes ecuatorianos debido a la crisis económica y el aumento del desempleo que han afectado al Ecuador y al mundo durante los últimos diez o doce años. Este tema no le es ajeno al autor, quien lo ha analizado a lo largo de sus carreras de periodista y catedrático universitario y ha publicado varios libros sobre las vicisitudes de la economía ecuatoriana, como *Resumen de la historia económica del Ecuador* (2001), y *En el alba del milenio, globalización y medios de comunicación en América Latina* (2000). Además, su experiencia como Concejal del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito hasta el año 2009, especialmente en relación con el barrio Quitumbe, al sur de la ciudad, le ha facilitado el material necesario para describir en su novela la lucha de los ecuatorianos que han salido del país en busca de una vida mejor. Desde luego que esta lucha no ha sido fácil. A los problemas económicos y del desempleo se

han añadido otros, como la disolución de las familias de los migrantes y el aumento del número de indocumentados, lo cual ha complicado su situación y ha forzado a miles de ellos a regresar a su país. Esta es la dura realidad que pinta esta novela. Veamos cómo lo hace.

En treinta capítulos y un epílogo, un narrador omnisciente nos cuenta, en tercera persona y en pasado, la historia de Daisy y su larga y complicada familia, y nos habla sobre sus vivencias, sus inquietudes, sus recuerdos, sus vidas y sus muertes. Logra así construir el argumento hasta llegar a su clímax y su desenlace, caracterizar a los personajes y delinear el ambiente físico y psicológico que los rodea, por medio de una excelente combinación de narración con descripción. Comentemos a continuación esta técnica narrativa, los motivos que estructuran la novela y los recursos de estilo que utiliza para comunicar su contenido.

La crónica de esta familia de migrantes empieza en Quito el 25 de diciembre de 2006, en Navidad, y termina en Guayaquil el 25 de julio de 2007, en las fiestas por la fundación de la ciudad. Interesantemente, estos siete meses de tiempo lineal abarcan en verdad cuarenta y cuatro años de tiempo circular. Esta ampliación temporal se logra con los frecuentes regresos al pa-

sado, como el que cuenta los recuerdos de Daisy, empezando con el de su matrimonio en Zaruma, pequeña ciudad de la provincia de El Oro, en 1962, donde se casa con Teófilo Rodríguez, quien es capataz en una de las minas de oro que se explotan en esa provincia. De esta manera, esta crónica circular desarrolla los motivos de la novela por encima de su tiempo lineal. Sabemos así del matrimonio de Daisy, el hecho más antiguo de la novela, cuando ella rememora su vida en el capítulo XI y se arrepiente de haber ido a Quito desde Guayaquil con Néstor, su último hijo, por el fracaso de la celebración de la Nochebuena de 2006 en casa de su hijo Roberto, la cual termina violentamente, como nos cuenta el narrador al principio de la novela:

Fue ese instante que decidió que iba a dejar de luchar; que esa no era su familia, aunque le unieran lazos de sangre y ella se hubiera ilusionado con reunirla y hacerla funcionar.

Se dio cuenta —de golpe, como si alguien hubiera apagado una luz dentro de ella— que la ilusión y el trabajo que había puesto en organizar esa reunión navideña no servía para nada. Que esa fiesta de Navidad no tenía nada de fiesta y que la pelea a golpes entre Édgar y Néstor, la borrachera de Roberto, las hirientes críticas que había recibido de su madre, el llanto estridente de Guillermina, el coqueteo de Cléber con Jaqueline le producían desesperación (p. 9).

En estos breves párrafos sobre la decepción de Lucinda, la hija mayor de Daisy, se plantean los principales motivos de la novela: los problemas de la migración, las injusticias y los prejuicios de la sociedad tradicional organizada verticalmente, con la consiguiente explotación y discriminación de los más pobres,

el culto a la vida y la naturaleza, y un invencible afán de supervivencia. De la interacción entre estos motivos surge la complicación del argumento, con un contenido rico en experiencias y desafíos tanto individuales como colectivos. A lo largo de la novela, vemos cómo, empezando con Daisy, casi todos los personajes son explotados y maltratados por las minorías privilegiadas y son víctimas del machismo, el sexismo y el clasismo, prejuicios que se expresan en extremos como la prostitución, cuya mayor víctima fue Daisy, y la violencia del crimen organizado, que se ensañó especialmente con Héctor, su tercer hijo. El matrimonio de Daisy, por ejemplo, duró menos de cinco años. Debido a la violencia y la infidelidad de su marido, ella no tuvo más remedio que dejar con su mamá a Lucinda y Edgar, los dos hijos que había tenido con él, y huir de Zaruma a Machala, donde se dedicó a la prostitución para sobrevivir y enviar remesas a su familia.

Aunque siempre trataba de dejar el “trabajo” más despreciado del mundo convirtiéndose en la amante de los “clientes” que se enamoraban de ella, no lo consiguió. Fue así como tuvo a sus cuatro hijos menores: Héctor Ochoa Castillo, hijo de un comerciante peruano que lo reconoció en el Registro Civil de Huaquillas y desapareció para siempre; Guillermina Díaz Castillo, hija de un notario de Machala, casado y usurero, quien, poco después de su nacimiento, las llevó a ambas a Loja, “colocó” a Daisy en el único prostíbulo de la ciudad y las abandonó para siempre. Daisy tuvo que llevar a su hijita a Zaruma para que la criara su abuela, como lo había hecho también con Héctor, y huir a Guayaquil. Roberto Jimbo Castillo fue hijo de un orense casado que trabajaba con los militares,

quien llevó a su hijo a Machala para que lo criara su hermana, y Néstor Castillo fue hijo de un magnate guayaquileño casado, quien, aunque no lo reconoció, les compró una casa a él y a su mamá para que fuera su “segundo hogar”, e hizo que por fin Daisy dejara la prostitución y no volviera a tener problemas económicos. En cuanto a Héctor Ochoa Castillo, su trágica historia empezó cuando su hermano Edgar, quien había emigrado a Italia, lo llevó allá, donde, pocos años después, murió víctima de una de las bandas de la mafia italiana, por defender el derecho a la libertad, la igualdad y la justicia para todos.

Adentrémonos ahora en la historia de las aventuras de estos personajes, en sus realidades y sus sueños, su espacio y su tiempo, sus triunfos y derrotas.

Los hijos de Daisy viven y luchan por un futuro mejor en las ciudades de Zaruma, Machala, Guayaquil, Quito, Chicago y Fairfax en los Estados Unidos, y Roma, Nápoles y Génova en Italia. En estas tres últimas ciudades se dan los acontecimientos relacionados con la muerte de Héctor, de los que sabemos por los regresos al pasado de la quiteña Sandra Calderón, su viuda, quien conoce a Edgar en Roma luego de la muerte de Héctor y le cuenta sobre la breve y dolorosa relación que tuvo con su hermano. De sus conversaciones surge la comprobación de que el asesinato de Héctor estuvo relacionado con su contexto histórico, pues, tan pronto como fue a trabajar en Nápoles, se vio involucrado con la banda Camorra, una de las más poderosas del crimen organizado de Italia, prácticamente sin saberlo y sin haber hecho nada para relacionarse con ella, y que se produjo porque se negó a colaborar con sus ne-

gocios ilícitos. Esta asociación de ficción con realidad contribuye a hacer verosímil la narración por medio del establecimiento de límites imprecisos entre las dos, como sucede en el presente caso. Veamos otros ejemplos del uso de esta técnica narrativa, tomados de las vidas de los otros hijos de Daisy. Lucinda, la mayor de ellos, tuvo que ir a los trece años de edad a Quito para trabajar como empleada doméstica, debido a la extrema pobreza en que vivían ella y sus hermanos en Zaruma, donde su abuelita no contaba para criarlos sino con las remesas que le enviaba su hija. Pocos años después consiguió un trabajo mejor, llevó a sus hermanos a Quito y los crió y educó con mucho cariño. Edgar, su único hermano de padre y madre, fue el primero en ir, ya adolescente, a Quito, donde empezó a trabajar enseguida para ayudar a su hermana. Poco después, en 1986, con veinte años de edad, emigró a los Estados Unidos, para seguir ayudándole con sus remesas. Estuvo primero en Chicago, Illinois, donde se casó y tuvo dos hijos; luego se divorció, se mudó a Fairfax, Virginia, y siguió trabajando allí por un tiempo más. Diez años más tarde, en 1996, regresó a Quito con la intención de poner una empresa de limpieza, pero no funcionó debido a la crisis bancaria de 1999, la cual le afectó económicamente y le obligó a emigrar a Italia. Fue allá a donde llevó a Héctor en el año 2000. Guillermina y Roberto también tuvieron problemas con los prejuicios de su sociedad. Como se menciona en el ya citado segundo párrafo de la novela, Guillermina se puso a llorar en la fiesta de Nochebuena de 2006 en casa de su hermano Roberto al ver cómo Cléber Orozco, su conviviente, “coqueteaba” con Jaqueline, la esposa de Roberto. Al salir de la reunión, ella “le botó” a Cléber de su

casa en Quitumbe, porque estaba harta de su machismo y sus maltratos. Roberto, por su parte, había empezado a beber cuando estaba en un colegio secundario en Machala, en donde vivía con su abuela materna luego de la muerte de su tía. El haber crecido sin padre ni madre en la soledad y el abandono, y la muerte de su abuela, la única persona que lo había cuidado y criado con amor, lo sumió en el alcoholismo, vicio que lo perjudicó por muchos años, hasta que, el 25 de diciembre de 2006, tuvo una seria conversación con su esposa a propósito de su aparente “coqueteo” con Cléber Orozco la noche anterior. Jaqueline le aclaró que solo había conversado un rato con su cuñado y que nunca había coqueteado ni con él ni con nadie, y le dijo que si él no se unía a Alcohólicos Anónimos para dejar de beber, ella y su hijita se irían de la casa. Entonces Roberto, a pesar de que todavía estaba con un terrible “chuchaqui”, prometió que dejaría la bebida por amor a su familia. En cuanto a Néstor, el hijo menor de Daisy y el único criado por ella, había empezado a trabajar el 1 de enero de 2007 para un diputado amigo de su papá, pero las cosas se le complicaron el 15 de ese mismo mes y año, día de la toma de posesión de Rafael Correa, el nuevo presidente de la república, cuando, luego de la ceremonia, él y otros asistentes de los diputados de la oposición fueron atacados en las afueras del Congreso por partidarios de la mayoría en el poder, que pedían su disolución y el establecimiento de una Asamblea Constituyente. Su mamá tuvo que llevarlo a un hospital público para que se recuperara de sus heridas.

En estos ejemplos hemos visto cómo el combinar la ficción con su contexto histórico ha contribuido a que se dé un excelente juego de narración con descripción en la novela. Esta técnica ha facilitado también la caracterización de los personajes, ya que, al enmarcar históricamente sus acciones, nos ha ayudado a definirlos como arquetípicos o estereotípicos, es decir, como héroes o antihéroes. Según Karl G. Jung, la conducta arquetípica repite las acciones heroicas de los antepasados que contribuyeron al desarrollo ético de sus comunidades. Las acciones de los antihéroes, en cambio, son estereotípicas, porque se van contra el bienestar de su sociedad. Además de su abuela, los cinco primeros hijos de Daisy son, a pesar de sus defectos y limitaciones, personajes arquetípicos, junto con sus nietos, sobre quienes se nos cuenta en el Epílogo, y Sandra Calderón, la viuda de Héctor. Al contrario, Daisy y Néstor, su último hijo, junto con los hombres con quienes se casaron las mujeres de la familia, la gringa con quien Edgar se casó y los mafiosos que asesinaron a Héctor se perfilan como estereotípicos. Los dos mejores ejemplos de conducta arquetípica son la abuela y Héctor, su tercer nieto. Incluso sus nombres los caracterizan como tales: María del Cisne estaba predestinada a seguir el ejemplo de la madre de Dios en su advocación de la Virgen del Cisne, que se venera en Loja y El Oro, y dedicarse con amor a la crianza de sus nietos. Héctor, en cambio, se sacrificó por sus principios y el cumplimiento de su destino manifiesto, como lo hizo el héroe de la *Iliada* de Homero. En su heroica lucha por defender sus valores éticos y su integridad a toda prueba se concentran los motivos que llevan al argumento a su clímax y su desen-

lace y hacen de él el personaje símbolo de la novela.

En cuanto al lenguaje, el contrapunto entre descripción y narración logra crear el estilo más adecuado para estructurar el contenido. Muchos estilistas están de acuerdo en afirmar que el lenguaje objetivo, preciso e impersonal, se usa en la narración, mientras que el subjetivo, personal e intimista, es el más apto para la descripción. Esto se da en *Los hijos de Daisy*, sobre todo en la pintura de los sentimientos de los personajes y de los ambientes que enmarcan sus acciones. Veamos a continuación una descripción que ilumina la narración, en el marco de la gesta de Héctor contra sus perseguidores:

Héctor descubrió que Gigio, su jefe, era de un clan de Camorra cuando este le invitó a navegar por la bahía de Nápoles en su yate, un domingo por la mañana. Así empezó su carrera contra la muerte, en el marco de uno de los más hermosos paisajes del espacio novelesco.

El agua de color zafiro, las casas de colores encendidos –bermellón, siena, ocre, rojo– colgadas de la montaña, pero apelotonadas como compitiendo por alcanzar la cima, donde se alzaba su catedral gótica; aquí y allá, los jardines con naranjos y limoneros; abajo, [...] los veleros surcando la ensenada, el suave mecerse del barco, los bocaditos que servía Gigio, las chicas derrochando simpatía y belleza [...] Héctor jamás había vivido algo así, y se sentía en el paraíso (p. 235).

Esta descripción nos muestra el hermoso entorno natural de la bahía al tiempo que nos hace sentir la felicidad de Héctor. Estamos ante el lenguaje subjetivo, tan adecuado para pintar los ambientes novelescos y el carácter y las

emociones de sus personajes por medio de una cuidadosa adjetivación y el frecuente uso de metáforas.

Otro acertado recurso estilístico es el de incluir en la novela textos en otras lenguas, en este caso sobre todo en italiano e inglés, como podemos ver en parte de un mensaje en inglés, con su traducción al español, que Edgar le envía a su hijo Nick, luego de varios años de no saber nada de él ni de su hermano:

My beloved son Nicholas: your email is the most beautiful thing that has happened to me since your birth [...] All these years I have been longing for you and your brother [...] but I have been kept away [...] because of the restraining order your mother obtained from a judge [...]

Mi amado hijo Nicholas: Tu correo electrónico es la cosa más hermosa que me ha sucedido desde tu nacimiento [...] Todos estos años me he pasado añorándote a ti y a tu hermano [...] pero he sido separado de ustedes [...] por una orden de alejamiento que su mamá obtuvo de un juez [...] (pp. 362 y 363).

Otro recurso que se combina muy bien con la precisa adjetivación y la frecuente metaforización que se dan en el lenguaje novelesco es el abundante uso de giros coloquiales y expresiones idiomáticas del dialecto ecuatoriano en el diálogo y los regresos al pasado de los personajes, lo cual crea el estilo más efectivo para mostrar el sincretismo cultural que caracteriza a nuestra sociedad. Hemos dado unos pocos ejemplos del dialecto serrano. Demos ahora otros del costeño, sobre todo guayaquileño, tomados de una conversación que Néstor Castillo tiene, en un bar de su ciu-

dad, con un amigo suyo, homosexual como él, sobre los ataques que tuvo que soportar en Quito, en enero de 2007: “jientos y jientos de policías no nos dejaban entrar al Congrejo” ... “Hajta el presidente del Congrejo se unió a los que nos traicionaron” ... “¿Y cómo ejtaj ahora, ñaño?” (pp. 182; 185 y 186).

Hemos acompañado a los hijos y nietos de Daisy Castillo en sus luchas por mejorar su vida y la de los suyos, y hemos comprobado que sus acciones constituyen un testimonio literario de la realidad de la migración en el Ecuador. Hemos visto cómo el sacrificio de Héctor Ochoa Castillo sirvió para liberar a su gente de los explotadores de siempre, cumpliendo así su destino arquetípico, y cómo Sandra Calderón, su esposa, logró su libertad también arquetípicamente por medio de su trabajo y su honestidad a toda prueba. Lo mismo sucedió con la mayoría de los miembros de esta familia símbolo. Casi todos ellos consiguieron liberarse de los prejuicios dominantes en las sociedades injustas estructuradas verticalmente, que fomentan la violencia social y el sometimiento de los débiles por parte de los poderosos. Estamos seguros de que los lectores de esta ejemplar novela estarán de acuerdo con nosotros.

FANNY CARRIÓN DE FIERRO

JUAN VALDANO,

Palabra en el tiempo

Quito, Eskeletra/Academia
Ecuatoriana de la Lengua, 2009,
540 pp.

EL TIEMPO Y SU CLAVE

Con *Palabra en el tiempo*, Juan Valdano (Cuenca, 1940) continúa su línea de exploración y reflexión iniciada con *El humanismo de Albert Camus* (1973), *La pluma y el cetro* (1977), *Ecuador: cultura y generaciones* (1985) e *Identidad y formas de lo ecuatoriano* (2005). Una línea en espiral, nunca plana. Aunque en el desarrollo de sus argumentos y observaciones no necesariamente esté buscando el consenso o la aceptación. Quizás sea esto lo que, dentro de una tradición muy rica en el ensayo ecuatoriano y latinoamericano de la modernidad, torne interesante y revelador el trabajo crítico y ensayístico de Valdano, quien ha hecho del ámbito del ensayo una especie de territorio para sostener un diálogo de doble vía con todo lo que son los referentes clave y fundacionales de nuestra tradición.

Ejercicio en el que ha sabido poner a dialogar, estratégicamente, y dentro de una concepción actual y moderna del género, a diferentes disciplinas y saberes, tales como la historia, la teoría y los estudios literarios, la crítica cultural, la filosofía, la semántica y lingüística.

¿Dispersión? No, suma de todas las prácticas del saber que dentro de lo que es la génesis y el desarrollo del pensamiento crítico latinoamericano, al que siempre ha estado vinculado la praxis del ensayo, ponen en evidencia ese carácter heterogéneo de nuestra cultural,

dad, con un amigo suyo, homosexual como él, sobre los ataques que tuvo que soportar en Quito, en enero de 2007: “jientos y jientos de policías no nos dejaban entrar al Congrejo” ... “Hajta el presidente del Congrejo se unió a los que nos traicionaron” ... “¿Y cómo ejtaj ahora, ñaño?” (pp. 182; 185 y 186).

Hemos acompañado a los hijos y nietos de Daisy Castillo en sus luchas por mejorar su vida y la de los suyos, y hemos comprobado que sus acciones constituyen un testimonio literario de la realidad de la migración en el Ecuador. Hemos visto cómo el sacrificio de Héctor Ochoa Castillo sirvió para liberar a su gente de los explotadores de siempre, cumpliendo así su destino arquetípico, y cómo Sandra Calderón, su esposa, logró su libertad también arquetípicamente por medio de su trabajo y su honestidad a toda prueba. Lo mismo sucedió con la mayoría de los miembros de esta familia símbolo. Casi todos ellos consiguieron liberarse de los prejuicios dominantes en las sociedades injustas estructuradas verticalmente, que fomentan la violencia social y el sometimiento de los débiles por parte de los poderosos. Estamos seguros de que los lectores de esta ejemplar novela estarán de acuerdo con nosotros.

FANNY CARRIÓN DE FIERRO

JUAN VALDANO,

Palabra en el tiempo

Quito, Eskeletra/Academia
Ecuatoriana de la Lengua, 2009,
540 pp.

EL TIEMPO Y SU CLAVE

Con *Palabra en el tiempo*, Juan Valdano (Cuenca, 1940) continúa su línea de exploración y reflexión iniciada con *El humanismo de Albert Camus* (1973), *La pluma y el cetro* (1977), *Ecuador: cultura y generaciones* (1985) e *Identidad y formas de lo ecuatoriano* (2005). Una línea en espiral, nunca plana. Aunque en el desarrollo de sus argumentos y observaciones no necesariamente esté buscando el consenso o la aceptación. Quizás sea esto lo que, dentro de una tradición muy rica en el ensayo ecuatoriano y latinoamericano de la modernidad, torne interesante y revelador el trabajo crítico y ensayístico de Valdano, quien ha hecho del ámbito del ensayo una especie de territorio para sostener un diálogo de doble vía con todo lo que son los referentes clave y fundacionales de nuestra tradición.

Ejercicio en el que ha sabido poner a dialogar, estratégicamente, y dentro de una concepción actual y moderna del género, a diferentes disciplinas y saberes, tales como la historia, la teoría y los estudios literarios, la crítica cultural, la filosofía, la semántica y lingüística.

¿Dispersión? No, suma de todas las prácticas del saber que dentro de lo que es la génesis y el desarrollo del pensamiento crítico latinoamericano, al que siempre ha estado vinculado la praxis del ensayo, ponen en evidencia ese carácter heterogéneo de nuestra cultural,

que ya desde el siglo XIX como a inicios del XX, irán configurando una especie de marca que contribuirá a problematizar todo lo que son las políticas y señas de lo identitario. Temas de los que Valdano se ocupa en su libro anterior.¹

LA LADERA A LA QUE VOLVEMOS

Navegar por este amplio mar de señalamientos, recepciones, comentarios, análisis y cuestionamientos, que se juntan en *Palabra en el tiempo* (segundo volumen de la serie Prole del Vendaval) es colocarnos frente al hecho de sabernos, otra vez (lo cual no es un demérito, es un reconocimiento) mirando aquel espejo espurio, trizado, pero cuya vieja luz aún revela lo que para unos fue un pasado, pero para otros, como Valdano, es la ladera en donde volvemos no para tratar de explicarnos con lamentaciones o complejos qué podemos corregir de ese espejo opaco, distorsionado que es la acumulación de una memoria a la que Valdano nos invita a examinar prevenidos bajo las advocaciones de la sospecha.

Y es esa condición la que hace de estos 32 ensayos, aglutinados no en tres secciones, lo cual resultaría una propuesta muy tradicional, sino dentro de tres momentos, que no es precisamente la imposición de la cronología que los ordena, sino la de sus sentidos. Tres momentos. El primero: "Imaginación y memoria o las dos caras de Jano"; el segundo: "De palabra y obra", y el tercero: "Pulsos e impulsos". Su-

cede que esto reviste al libro de cierta condición de plasticidad, pues cada parte a su vez puede ser asumida como una puerta que nos introduce a ese territorio en el que el lector o lectora puede compenetrarse con el desciframiento de cada una de estas partes sin poner en riesgo la noción de lo discontinuo. Este triángulo textual juega con uno de los principios vitales en los que el inventor de este género, el señor de Montaigne, intuyó que era su razón y fundamento: lo lúdico. El juego, que todos sabemos (así nos lo enseñan lúcidamente los niños) siempre tiene enormes dosis de seriedad, se constituye en un elemento significativo a la hora de transitar por estas páginas, en las que incluso la erudición, el conocimiento fundado del que hace gala el autor, en ningún momento se convierte en una especie de ostentosa y soberbia muestra de lo que en ciertos autores, incluyendo a nuestro clásico Juan Montalvo, torna a sus textos farragosos e insoportables. Hecho que hemos podido evidenciar en algunos ensayistas actuales que están más preocupados por demostrar cuánto conocen de la postmodernidad y sus gurús, que su voz termina diluyéndose, así como su capacidad argumentativa al ser suplantada por la de quienes solo deberían ser referentes a considerar.

PASIÓN DE ESTILO

En los textos reunidos en *Palabra en el tiempo* lo que se muestra es algo que es característica, dentro de la tradición, de nuestra ensayística: pasión y voluntad de estilo. Algo que desde Martí, pasando por Montalvo, Rodó, Alfonso Reyes, Mariátegui, Pedro Henríquez

1. Cfr., Juan Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2005.

Ureña, Benjamín Carrión, hasta llegar a Octavio Paz, Borges y Vargas Llosa, no ha dejado de ser una constante, que sin duda ha sabido mostrar las variantes que en términos dialécticos deben operarse. En cada uno de estos textos, esa pasión sin la cual, al decir de Hegel, nada es posible, está presente. Incluso, en trabajos que adquieren (los de la primera parte y la tercera) la estructura del artículo periodístico, la pasión no deja de revelarse, de contagiarse y contagiarnos. Artículos que para tener un cabal sentido expresivo están imbuidos de una voluntad de estilo que permiten que el flujo de ideas se produzca sin interrupciones.

EN LA OTRA ORILLA

Valdano, dentro de lo que significa la ruptura con una tradición, sabe que la única forma de ponerse en la otra orilla es que ese proceso de ruptura se dé dentro de esa tradición, por eso participa de ella con un conocimiento sólido, no cae en esa práctica banal de pretender romper con algo que precisamente ignora o de lo que tiene un conocimiento insoportablemente leve. El suyo, así lo vemos en todos los sesudos, amplios y polémicos estudios que integran la segunda parte de este libro, y que sin duda, dentro de ese juego de emplazamientos y desplazamientos en el que están insertas las otras partes o momentos, se yergue como la columna vertebral de todo el conjunto.

Como ha sido membretado este momento es muy significativo: "De palabra y obra". Y sucede que cada uno de los autores y textos que Juan Valdano considera para su estudio, dan cuenta de lo

que ha significado para esos autores, verdaderos referentes de la literatura, el pensamiento y la cultura nacional. Empezando con la aproximación a la biografía, la acción política y el ejercicio crítico de Agustín Cueva, sobre quien Valdano traza un itinerario de los aportes, polémicos por cierto, de lo que sería la sociología de la literatura y la cultura en el país.

Valdano reconoce, y todos estamos de acuerdo, que la mirada marxista de Cueva permitió que la explicación del proceso literario y cultural del país se viera dislocado con las posturas radicales de quien formó parte, además, del grupo parricida *tzánzico*, al que Valdano llama, parafraseando a Raúl Andrade, "decapitado". Es importante el inventario de lo que desde la crítica marxista implicó y significó la palabra de Cueva, cuyos juicios, radicales en muchos de los casos, en cierto tramo de nuestro devenir fueron asumidos, por algunos sectores, como irrefutables. Tal es así, Valdano lo reconoce, que a la hora de juzgar a nuestros mal leídos modernistas tardíos, Cueva condicionó la valía de su obra por su origen de clase. Resulta destacable el hecho de que Valdano se propone, en este como en los otros casos, desarrollar un diálogo reflexivo con la obra de quien se convierte en objeto y sujeto de estudio, en ningún momento se propone desacreditar a ese otro cuando sus argumentos o puntos de vista no los comparte, sino más bien, como debe de ser en todo ejercicio crítico, lo que busca es que la confrontación de ideas no se convierta en una riña personal. Así lo veremos en uno de los textos de la tercera parte que cierra el libro: "En defensa de Caperucita Roja" (pp. 497-506), en el que Valdano entra a discrepar con las apreciaciones del

poeta Jorge E. Adoum respecto al uso ideo-político que desde el poder se ha hecho de los cuentos de Hadas transplantados a la realidad de América Latina. La respuesta de Valdano, y creo que esto se torna paradigmático en nuestro medio, resulta ser convincente:

Al fin y al cabo, la milenaria historia del hombre puede reducirse a una simple fábula. Las culturas y las civilizaciones cambian y, junto con ellas, las ideologías. Estas las ponen y sobreponen quienes cuentan las mismas y viejas historias del hombre, o como en este caso, quienes nos atrevemos a comentarlas (p. 506).

El segundo ensayo de la columna vertebral, que sobresale por la agilidad de la exposición y las razones en las que fundamenta su lectura, se titula “Eros y tánatos en el universo narrativo de César Dávila Andrade” (pp. 117-147). Creo, que de todo lo que se ha dicho sobre la cuentística daviliana, estas páginas lúcidas, por tanto suscitadoras, son suma y síntesis.

Después de la dicepción, “desprevenida pero atenta” (p. 129), que realiza sobre los cuentos del entrañable Fakir, al lector o lectora no le quedará otra alternativa que salir a buscar en cualquier biblioteca o librería cercana los textos de uno de los narradores (y en esto insiste mucho el autor) que en plena década de la transición, los 50, supo aportar novedad y nuevos sentidos a un discurso narrativo que, tributario de los aportes de la vanguardista generación del 30 y el Grupo de Guayaquil, esperaba por nuevos remezones.

Los cuentos de Dávila Andrade fueron más que remezones. Así lo podemos comprobar al leer este descenso a

los quintos infiernos de un mundo narrativo que precisamente tiene tanto de moderno, y que incluso anuncia al sujeto partido, vacío de la postmodernidad, y en el que el ojo crítico de Valdano se reconstituye con todo el estruendo y alucinamiento de su condición de ser cuentos que ponen en crisis no solo un estado de nuestra historia como sociedad, cuyos malestares él los supo representar, sino que pone en crisis (esto es lo más revelador) al crítico como lector y a quien participa de sus hallazgos que no dejan de estremecernos:

No hay duda, Dávila Andrade en muchos de sus relatos, como Charles Baudelaire en varios de sus poemas, o como Edgar Allan Poe en sus cuentos y en sus versos, llegan a tener la capacidad de dejarnos perplejos, ilusionados unas veces y amargos otras, y también a oscuras, como si de repente nos apagarán las luces y se marcharán dejándonos solos (p. 147).

Si se trataba de rendir tributo a un autor al que se admira, creo que la mejor manera de hacerlo es leyendo, esto es reconstruyendo (lo hace Valdano) el sistema signico, ese sistema solar que irradia tal luz que enceguece, de quien sin lugar a dudas es uno de los nombres mayores de la poesía ecuatoriana y latinoamericana del siglo XX: César Dávila Andrade.

DON QUIJOTE Y EL CHULLA

Un texto que por su concepción y propuesta audaz resulta interesante, aunque bastante discutible, es “Diálogo entre don Quijote y el Chulla Romero y

Flores” (pp. 149-185). Texto en el que Valdano busca establecer una serie de paralelismos, que de alguna manera se dan entre el Chulla, personaje de la conocida y lograda novela *El Chulla Romero y Flores* (1958), de Jorge Icaza, y el alucinado personaje de Cervantes. Dije que este trabajo es discutible, de ahí su riqueza también, porque tratar de encontrar los paralelismos y coincidencias entre Alonso Quijano y el chulla Romero y Flores, bien puede llevarnos a pensar que en la audacia está el riesgo, y en el riesgo, de pronto la no plenitud del proyecto.

Lo que llama la atención en este ensayo es la aseveración de Valdano de que el personaje de Icaza, que se bate en esa esquizofrenia que encierran los procesos identitarios que no se asumen ni se dilucidan a su hora, no tiene futuro. Interrogante, como otras, que Valdano va lanzando a lo largo de su exploración, y que están cargadas (ese es el trabajo de un lector crítico) de provocaciones continuas.

EN TORNO A UNA NOVELA DE LOS 70

Provocador, a estas alturas del partido, resulta el texto “El novelar de Jorge Dávila Vázquez” (pp. 187-204), escrito originalmente en 1976, a poco de habersele adjudicado a *María Joaquina en la vida y la muerte* de Dávila Vázquez el Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit. Perturbador el examen que Valdano propone, sobre todo, de un texto que para entonces había empezado a caminar con firmeza en lo que son los meandros de nuestra narrativa.

Los apuntes del crítico, en los que llega a establecer las alianzas estratégicas del novelista para sacar de la Historia lo que le convenía para su proyecto, así como lo que significa esa crítica acerba en torno a lo que acertadamente Valdano llama “las desmesuras del poder”. Provocadora esta lectura respecto a una novela que hoy, después de un camino recorrido, es un referente de la narrativa ecuatoriana. Al cerrar su estudio, el crítico anota:

En el plano de lo social y político, esta novela es una furibunda sátira contra las aristocracias criollas con sus fingidas noblezas y sus usurpados títulos. El novelista acumula el ridículo sobre este mundillo pleno de falsedad y tramoya, de marquesas y condesas de opereta que esconden y disfrazan su mestizaje. El arte (me refiero a este arte de relumbrón) como ha sucedido siempre entre nosotros, aparece como uno de esos pocos refugios de esta clase que vegeta en la cursilería y en la mediocridad. Pero, por otro lado, es un refinamiento costoso que solo ella puede costearlo (p. 204).

POLÍTICA Y NOVELA

En los ensayos: “La novela política de Pedro Jorge Vera” (pp. 205-211) y “El realismo objetivista de Pedro Jorge Vera” (pp. 213-226), Valdano se propone explicar cómo es que lo político, uno de los temas (sabemos que todo texto deviene en político) más complicados con los que tiene que mediar un creador, en la obra novelística de Vera (la cuentística posee sus excepciones) tiene su función y su porqué. Las razones que esgrime el crítico son solventes:

Si en toda obra de arte se decanta una ideología, en Pedro Jorge Vera la ideología política es la entraña misma de la que surge su mundo novelesco. Es la política lo que le interesa y de ella saca sus fantasmas, sus demonios, sus personajes y sus temas (p. 205).

El pretexto que le permite a Valdano armar su reflexión es la novela *Este furioso mundo*, publicada en 1992. Texto cuya trama da cuenta de lo que será la crisis en la que se debatirán dos hermanos: Simón López y Juan de Dios (presuntos descendientes de Simón Bolívar). Las vicisitudes de uno y otro no serán sino las de un país, el nuestro, a partir de la década de los 60 hasta los años del reinado neoliberal. Lo que pone en crisis esta novela, que a partir de la lectura suscitadora de Valdano hay que salir a buscar, no es otra cosa que la idea sartreana del compromiso, que por cierto no solo era cuestión que involucrara a los intelectuales y artistas. El desplome de las ideologías y de lo que significó apostar por las utopías revolucionarias, es lo que dota de contemporaneidad a este texto de Pedro Jorge, que, por cierto, no tiene nada que ver con lo que significó, en los años del prestigio del compromiso revolucionario, una novela tan lograda como *Los animales puros* (1946). Esta especie de tensión que se da entre uno y otro texto, permite pensar que *Este furioso mundo* se convierte como una especie de manifiesto de alguien – Valdano lo subraya – que a pesar de la crisis del proyecto revolucionario, nunca renunció a sus principios políticos.

En el otro ensayo dedicado a Vera, Valdano se sirve del libro *La muerte siempre gana*, para completar su aproximación a la narrativa del escritor guayaquileño, esta vez desde el cuento. Su

requisitoria es intensa, llegando a establecer el hecho de que Pedro Jorge Vera

concibe el cuento como una historia que se comunica de manera directa, sin trasfondos, sin misterios, sin subterfugios, sin ambigüedades. El narrador cuenta esa historia sin guardarse nada; lo que menos quiere es sorprendernos. Vera tiene el sentido de la anécdota y de la intriga, despierta el interés del lector y enfoca todos los recovecos de la historia con claridad, yo diría con demasiada luz, pues nada deja en la penumbra, todo explica (p. 222).

Apunte certero. En lo que respecta a estos cuentos y a los que, posterior a un libro que Vera no superó en sus calidades y cualidades, *Luto eterno* (1952), en donde hay textos en los que no ocurre lo que atinadamente comenta el crítico. Como ejemplo están: “Ojos secos”, y el que da título al libro: “Luto eterno”. No olvidemos la novela corta *El destino*, en la que Vera es un narrador regio que se pasea por esa historia con un dominio soberbio de trama y lenguaje, como todo un virtuoso de las más modernas técnicas narrativas.

Valdano estima, y esto es un hallazgo, que el tipo de realismo que domina en el arte narrativo de Pedro Jorge Vera es un “realismo objetivista”, que de alguna forma es una ruptura frente a lo que fue el realismo social de la generación del 30, de la que Vera es epígono.

Destaco de estos dos trabajos la posición nada complaciente de Valdano frente a la obra de Vera. La admiración no lo lleva al crítico, lo cual es algo que ni Vera ni ningún autor lúcido aplaudiría, a hacerle concesiones. Cuando debe alertar, como lo he demostrado, en

dónde están las falencias de un texto, las anota con pertinencia. Tampoco los afectos, que en nuestro medio siempre han sido mal interpretados, le impiden a Valdano ser lo suficientemente generoso como para reconocer en el otro lo que sin duda es mérito notorio y que, estoy seguro, todos celebramos y compartimos:

Deben ser miles las páginas escritas por Pedro Jorge Vera, páginas escritas por el narrador, por el poeta, por el dramaturgo, o ya por el periodista defensor de la justicia, de la dignidad del hombre, de la honestidad política. Yo creo que es impagable la deuda que las letras y la cultura de este país deben a Pedro Jorge Vera (p. 226).

Sucede que con este reconocimiento a Vera, todos estamos de acuerdo.

SOBRE DOS CLÁSICOS DEL XIX: MONTALVO Y MERA

Entre los autores del siglo XIX que forman parte de esta columna vertebral, están Juan Montalvo y Juan León Mera. En el caso de Montalvo, el crítico le dedica 4 textos: “¿Hay humor en Juan Montalvo?”, “Juan Montalvo: cara y cruz”, “Palabra y sentido en Juan Montalvo” (bastante amplio), y “Juan Montalvo: entre la tentación por lo popular y la pasión por el purismo” (pp. 251-368).

En el primero, Valdano se plantea responder a la pregunta respecto al humor en Montalvo, y en qué escritos se expresa de manera abierta. Su recorrido lo lleva a revisar aquellos trabajos en los que sin duda el humor, luego de reflexionar sobre sus connotaciones, las limitaciones ante lo que es la ironía, en

Montalvo, como en algunos de sus contemporáneos latinoamericanos, es parte de una estrategia, tal vez la más contundente para desacreditar al poder y ponerlo en ridículo.

En el segundo, Valdano traza un retrato ágil e intenso de la vida y obra de Montalvo, un ejercicio, por cierto en el que las pasiones del excelente narrador que es Valdano (también lo podemos apreciar en ese esborzo, suerte de agua fuerte que es “Don Xavier de Cía., Señor de Apéstegui y Perochena ante el espejo”, pp. 49-51, que aparece en la primera parte).

El tercer texto es toda una indagación lexicológica sobre la conocida obra montalvina, *Las Catilinarias* (1880), que Valdano se plantea demostrar que no solo es, como lo sostiene Benjamín Carrión,² un libro de insultos, que se trata de un texto que desde la diatriba se va convirtiendo en toda una radiografía de lo que era el ser público y privado del autor, así como la sociedad de su tiempo. En el juego de desplazamientos que ya mencioné y que es este conjunto de ensayos, sucede que este texto entra en diálogo con el que da cuenta de la novela *María Joaquina...* de Jorge Dávila V., pues entre los referentes históricos que se mueven en esa ficción, aunque enmascarados (creo que de manera inútil) por el autor, está el tirano Ignacio de Ventimilla y su célebre sobrina, Marietta. Tirano que constaba entre, a más de Gabriel García Moreno, los repudiados por Montalvo y a quien entre otros calificativos llamó “Ignacio de la Cuchilla”.

2. Cfr., Benjamín Carrión, prólogo a *Las Catilinarias. El Cosmopolita. El Regenerador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Valdano es concluyente (siendo esta su verdad, no la de todos) respecto a Montalvo y *Las Catilinarias*:

Su sensibilidad democrática (aunque Montalvo no tuviera demasiada fe en la democracia latinoamericana) y su exaltación romántica le conducen a enaltecer al pueblo como la gran fuente, siempre renovada, de vida, humanidad y civilización. Descubierta este mensaje de *Las Catilinarias* deben, por tanto, ser rechazadas aquellas afirmaciones que condenan a esta obra a la situación de un mero panfleto político condicionado y dirigido contra el dictador de turno (p. 351).

El cuarto texto tiene su encanto. El crítico se entusiasma por explicar, desde el ejercicio de la pasión, cómo el autor ambateño se movió, entre la tentación (esto hay que subrayarlo) por lo popular y la pasión por el purismo.

Los argumentos de Juan Valdano, mejor sus constataciones, no dejan de ser reveladores. Sucede que este ensayo, a la vez, es todo un psicoanálisis de la personalidad de su tocayo Montalvo. Las razones por las que reivindicó el uso de la lengua del poder, o sea la del supuesto prestigio, son más que desconcertantes. A Montalvo le importaba mantener una zona de contacto que le permitiera, entre otras cosas, ser parte del *establishment*, a pesar de su condición de solitario y marginal, lo que resulta paradójico al saber cómo evitó contaminarse con los códigos que, incluso desde esa marginalidad, de hecho le eran mucho más próximos. Pero en su ensayo, Valdano nos descubre que esa negación de Montalvo de un lenguaje, incluido el quechua, del que primero renegó pero luego valoró, que se

gestaba en los subsuelos de los independizados territorios de América Latina luego sería el lenguaje que resucitaría y permitiría la sobrevivencia de aquel que su hora del prestigio había pasado.

En la negación de Montalvo, de lo que era la lengua de la libertad, la del Quijote, no la del poder de la corona española, hay que saber que está descrito el mejor de sus reconocimientos, incluso muy a su pesar, como bien nos lo advierte Valdano.

“Pecado y expiación en Cumandá: Elementos de una visión del mundo trágica” (pp. 369-406) es un lúcido viaje a un tiempo, los signos siniestros de una clase que fundó el Estado terrateniente-oligárquico y que desde la exclusión pretendió levantar un proyecto de nación. El examen de Valdano es implacable y lapidario. En su análisis el diálogo con la Historia le permite desnudar lo que tiene de impostado, artificioso, y por cierto de sermón (lo que está refido con el arte de narrar) un texto como *Cumandá* (1879).

La lectura de Valdano contextualiza lo que son las motivaciones políticas y culturales de esa élite racista que tuvo un acercamiento falsa y fatuamente cristiano a la otredad, en este caso a los “salvajes” de la Amazonía, a los que solo redimen desde lo que es la expiación de su culpa de supuestos buenos cristianos. Señala el crítico:

El héroe trágico nunca tiene la certeza de salvarse. Solo sabe que su culpabilidad es grande, que llega hasta el cielo y que la justicia de Dios es incomprensible. Fue esta la azarosa visión de futuro que tuvo la clase gobernante a la que Mera perteneció. Su pensamiento conservador miraba toda posibilidad de

cambio como una amenaza, por ello su imprecación al liberalismo y a todo pensamiento nuevo (p. 406).

Para establecer las correspondencias del caso, y dentro de las claves que maneja Valdano, no hay que olvidar que *Cumandá* también es la metáfora de un proyecto de nación que, sin duda, como sucede en la pareja de amantes que puede devenir incestuosa, se quedó frustrado, y que a la vez es el texto, aún desde esa perspectiva católica-conservadora, en el que esa noción de que sin el reconocimiento de la otredad no es posible, no era factible –ni lo será nunca– ningún proyecto de nación integral y democrática.

ALREDEDORES DEL CUENTO ECUATORIANO

Esta columna vertebral tiene como cierre un texto que en nuestro medio ya es una especie de clásico moderno, y al que Valdano lo ha revisado y le ha ajustado el título: “El cuento: Intensa y fugaz imagen de la condición humana. (El cuento literario en el Ecuador: 1860-1990)” (pp. 407-471).

Trabajo ambicioso, pero que en su desarrollo no renuncia al rigor ni a la exactitud. Las observaciones críticas, así como los reparos que Valdano nos propone, convierten a este ensayo en un verdadero aporte a los estudios que sobre el cuento ecuatoriano se han dado en estos últimos tiempos. Texto cuya versión original el autor leyó en el Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, que hoy lleva el nombre de uno de sus promotores, el crítico Alfonso Carrasco Veintimilla, en Cuenca en 1978.

CIERRE DEL CICLO

Se cierra el volumen con el ensayo “Creación, difusión y recepción de la literatura” (pp. 511-538). Que bien puede ser entendido como una suerte de poética del autor. Aquí Valdano ensaya una serie de reflexiones en torno a lo que es el oficio del escritor, ya sea como ficcionalizador o como crítico, así como el rol, la función que la literatura ha cumplido y cumple en la sociedad, al igual que la recepción que de esta se ha dado en nuestro medio.

Respecto a lo que son las condiciones en las que sobreviven los escritores y creadores, y en las que deben publicar (Valdano posee una rica experiencia como editor), las observaciones del crítico se suman a lo que ya es un listado extenso del que se ha nutrido nuestra historia literaria sobre estos temas a los que siempre estamos retornando.

Cierra su registro el ensayista con estos apuntes:

Como nos ha tocado vivir una época de convulsiones y crisis de valores, la literatura –como arte y como oficio– no se ha salvado tampoco de las paradojas que conmueven a la sociedad y la enfrentan a sí misma. Una de ellas es, justamente, la que proclama el escritor con su existencia: alguien que vive para aquello de lo que no vive. Y sin embargo, el escritor se aferrará a su paradoja, entre otras cosas, para cumplir una función irremplazable: la de restituir la coherencia y el sentido de lo humano ahí donde la impureza de la vida cotidiana los niega (pp. 537-538).

Hubiera sido pertinente que el autor diera cuenta, al final de cada texto, de

la fuente y fecha en la que se publicaron por primera vez. Detalle que puede parecer innecesario, pero que a la hora de fijar el contexto en el que cada ensayo o artículo se gestó, realmente cuenta y pesa, más aún tratándose de ejercicios de crítica y análisis literario.

Palabra en el tiempo, título bastante subjetivo, no es una recopilación más de textos de un autor que en la narrativa y la crítica ecuatorianas tiene toda una trayectoria y es un referente; creo que se trata de uno de los libros de crítica literaria y cultural que nos permiten poner en claro no solo un pasado, sino un presente que nos sucede y que en ese vértigo nos va planteando una serie de preguntas cuyas respuestas a veces se toman su tiempo (pues las palabras tienen su hora, parece recordarnos el autor) para llegar, pero cuando estas se dan sin duda que terminan (su solvencia y lucidez así lo demuestran) no solo por ser oportunas sino reveladoras.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

GALO GALARZA

El turno de Anacle,

Casa del Poeta Ali Chumacero,
México, 2010, 77 pp., 2a. ed.

Duele pensar que hace tan poco, hace apenas cuarenta años, la idea de la unidad latinoamericana era una utopía brillantísima. Ante la soberbia de los países del primer mundo, ante la evidencia de nuestro atraso y nuestras dificultades, se podía colocar el objetivo: la gran aspiración de identificarnos y unimos.

Ahora, como sabemos, ya no es así: nos tocó estar en el lado equivocado de la globalización de fines del siglo XX y reaccionamos cediendo: dejándonos encandilar con la nueva versión de las mismas promesas que se nos han hecho desde el siglo XVI. Por espejos y cuentas sacrificamos todo y nos quedamos, como siempre, con espejos y cuentas; actualmente los países de América Latina están aislados, atomizados, aprendiendo más de la ‘monocultura global’ que de su herencia cultural y la de sus vecinos. Hay intelectuales que defienden, incluso, la “desaparición” de Latinoamérica como concepto.

¿Hay solución? Sí. Es ardua pero simple. Más aún, se ha visto y se declara desde hace mucho: buscarnos y volvemos a encontrar. No hacer caso de los compartimientos, los segmentos, las etiquetas que supuestamente son para nosotros. Más cerca de lo que nos tiene aquí, por ejemplo, saltarnos las trabas impuestas por las grandes editoriales españolas y leer a los autores latinoamericanos que no necesariamente llegan a Planeta, Mondadori o Anagrama.

Que casi nadie termine de llevar esto, que es tan simple, a la práctica, puede achacarse a la desidia, la incapacidad o

la fuente y fecha en la que se publicaron por primera vez. Detalle que puede parecer innecesario, pero que a la hora de fijar el contexto en el que cada ensayo o artículo se gestó, realmente cuenta y pesa, más aún tratándose de ejercicios de crítica y análisis literario.

Palabra en el tiempo, título bastante subjetivo, no es una recopilación más de textos de un autor que en la narrativa y la crítica ecuatorianas tiene toda una trayectoria y es un referente; creo que se trata de uno de los libros de crítica literaria y cultural que nos permiten poner en claro no solo un pasado, sino un presente que nos sucede y que en ese vértigo nos va planteando una serie de preguntas cuyas respuestas a veces se toman su tiempo (pues las palabras tienen su hora, parece recordarnos el autor) para llegar, pero cuando estas se dan sin duda que terminan (su solvencia y lucidez así lo demuestran) no solo por ser oportunas sino reveladoras.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

GALO GALARZA

El turno de Anacle,

Casa del Poeta Ali Chumacero,
México, 2010, 77 pp., 2a. ed.

Duele pensar que hace tan poco, hace apenas cuarenta años, la idea de la unidad latinoamericana era una utopía brillantísima. Ante la soberbia de los países del primer mundo, ante la evidencia de nuestro atraso y nuestras dificultades, se podía colocar el objetivo: la gran aspiración de identificarnos y unimos.

Ahora, como sabemos, ya no es así: nos tocó estar en el lado equivocado de la globalización de fines del siglo XX y reaccionamos cediendo: dejándonos encandilar con la nueva versión de las mismas promesas que se nos han hecho desde el siglo XVI. Por espejos y cuentas sacrificamos todo y nos quedamos, como siempre, con espejos y cuentas; actualmente los países de América Latina están aislados, atomizados, aprendiendo más de la 'monocultura global' que de su herencia cultural y la de sus vecinos. Hay intelectuales que defienden, incluso, la "desaparición" de Latinoamérica como concepto.

¿Hay solución? Sí. Es ardua pero simple. Más aún, se ha visto y se declara desde hace mucho: buscarnos y volvemos a encontrar. No hacer caso de los compartimientos, los segmentos, las etiquetas que supuestamente son para nosotros. Más cerca de lo que nos tiene aquí, por ejemplo, saltarnos las trabas impuestas por las grandes editoriales españolas y leer a los autores latinoamericanos que no necesariamente llegan a Planeta, Mondadori o Anagrama.

Que casi nadie termine de llevar esto, que es tan simple, a la práctica, puede achacarse a la desidia, la incapacidad o

el mero desinterés, pero sobre todo es otra señal de lo profundo de nuestro problema y nuestro aislamiento. No importa: de todas formas sigue siendo necesario el intentarlo y el elogiar a quien lo intenta.

Más cerca de lo que nos tiene aquí, por ejemplo, hace falta elogiar la publicación de *El turno de Anaclé* de Galo Galarza, emprendida por Casas de Cultura.

Y ahora hay que hacer una advertencia. Ya considerado el valor cultural de esta publicación: la posibilidad que nos da de asomarnos a un fragmento de la realidad latinoamericana que de otra manera no veríamos, al pensamiento de un escritor que de otra manera no conoceríamos, este no es un documento sociológico ni un *souvenir* para turistas. Este es un libro de cuentos, ni más ni menos, que participa de la gran tradición del cuento de Occidente y no necesita ninguna deferencia. Sus historias, como mandan los cánones y como logran los mejores escritores, se sostienen solas. Son, sobre todo, atisbos de la relación particular de un individuo con el mundo, presentados ante nosotros para que encontremos en ellos nuestras propias visiones: nuestros propios enfrentamientos con la realidad de afuera y con el interior, con nuestras posibilidades y contradicciones humanas.

Las historias de Galo Galarza nos muestran a personajes diversos, y numerosos, enzarzados en conflictos y dificultades que a primera vista parecen muy pequeños: algunos sufren a causa de quienes los rodean, otros se enfrentan con el poder que los influye desde más cerca, unos cuantos se ven forzados a decidir su destino o *ven* cómo otros lo deciden por ellos. En la primera parte del libro, todo se resuelve sin grandes cambios en las situaciones planteadas: la *vida* sigue para la mayoría de los

personajes a pesar de la frustración o el error, y solo al comenzar la sección “De resurrecciones, héroes y milagros” nos encontramos con la aparición de lo extraño, lo grotesco o lo fantástico de manera evidente. La clave de estos textos es siempre la mirada sobre la realidad.

Dicho lo anterior, ninguno de estos cuentos puede verse como una crónica disfrazada o una anécdota seleccionada por su *valor* periodístico. Al contrario, en todas ellas importa sobre todo la ficción, la labor de recrear la realidad destilándola y alejándose de la repetición literal. Galo Galarza no solo elige, como cualquier narrador, el momento de la revelación, el instante en que el carácter de un personaje, de un lugar, de un grupo, se revela más cabalmente; además, sus historias cambian su forma –su estructura– para mejor reflejar esa revelación. La construcción sosegada, lenta y a la vez perturbadora de “El otro Peñafiel” tiene poco que ver con la contundencia de “Agonía” o con la atmósfera intimista, inquieta de “La visita del tío Pedro”, por mencionar tres de los cuentos que más llamaron mi atención... y, al mismo tiempo, el estilo: el movimiento de las frases y del vocabulario, es inconfundiblemente el mismo. Esto es inusitado en los libros de cuentos latinoamericanos, que todavía hoy siguen, en su mayoría, las costumbres del siglo XIX y son más bien reuniones de textos dispersos y creados sin la idea de que algún día iban a estar juntos. Al contrario, *El turno de Anaclé* parece invitarnos, en su multiplicidad, no solo a disfrutar cada una de sus historias sino a entrever los ecos que hay de cada una en todas las otras: ese otro aspecto de la mirada y el pensamiento del autor que las creó y las reúne.

Este modo de manifestar la propia visión tiene antecedentes. Edgar Allan Poe pedía, a la vez repitiendo y reformando una larga tradición de autores que llega hasta Aristóteles, que las historias fuesen el reflejo cabal de su propio creador: que se refirieran a lo real pero que le agregaran, para dar sentido a su existencia como obras de arte, la contemplación subjetiva, el paso del universo entero a través del “velo del alma” del creador individual. Lo que cuenta, por supuesto, es qué tanto podemos ver de esa alma, de esa conciencia a la hora de que se enfrenta con las palabras. Pero en este sentido *El turno de Anacle* es un triunfo: Galo Galarza se nos muestra clarísimamente en estas páginas y nos invita a leerlo.

ALBERTO CHIMAL
MÉXICO, 2010

YANKO MOLINA,
Objetos frágiles
Quito, Paradiso, 2010, 83 pp.

El trabajo del escritor es incesante, nunca concluye. A la perfección la sentimos siempre lejana, distante. Cuando acabamos de escribir sobre la página la sensación de que algo falta es permanente, nos parece que somos torpes, titubeantes, que no decimos suficiente o que decimos demasiado. Pero es de esta insatisfacción permanente de donde surge la buena literatura. Y de eso hablamos cuando leemos el libro *Objetos frágiles* de Yanko Molina Rueda, que hace poco salió con el sello de Editorial Paradiso.

Los seis cuentos que lo conforman demuestran un trabajo minucioso, meditado, ajeno al apresuramiento de cierta literatura contemporánea que se deja contagiar por la velocidad y frenesí de los tiempos que vivimos, sin darse cuenta –o simplemente lo ignoran– que la literatura debe ser el freno de ese desbocamiento, ya que es ella la que debe medir y meditar los actos humanos, el narrar literario no es una mera y llana descripción de acontecimientos o hechos, sino que, además, implica su reflexión. Es como si en vez de tomar el camino difícil y lleno de obstáculos pero de encantador paisaje, nos dejamos tentar por la carretera asfaltada rodeada de terreno yermo, y una vez dentro del carril rápido de la autopista perdemos la lenta visión de la cosas, que es la visión del artista, y nos acercamos más bien a la fugaz mirada del periodista o el cronista.

La detención de la que hablo la logra Molina con un adecuado manejo de la prosa, el cuidado y la precisión de esta le permiten conseguir un ritmo pro-

Este modo de manifestar la propia visión tiene antecedentes. Edgar Allan Poe pedía, a la vez repitiendo y reformando una larga tradición de autores que llega hasta Aristóteles, que las historias fuesen el reflejo cabal de su propio creador: que se refirieran a lo real pero que le agregaran, para dar sentido a su existencia como obras de arte, la contemplación subjetiva, el paso del universo entero a través del “velo del alma” del creador individual. Lo que cuenta, por supuesto, es qué tanto podemos ver de esa alma, de esa conciencia a la hora de que se enfrenta con las palabras. Pero en este sentido *El turno de Anacle* es un triunfo: Galo Galarza se nos muestra clarísimamente en estas páginas y nos invita a leerlo.

ALBERTO CHIMAL
MÉXICO, 2010

YANKO MOLINA,
Objetos frágiles
Quito, Paradiso, 2010, 83 pp.

El trabajo del escritor es incesante, nunca concluye. A la perfección la sentimos siempre lejana, distante. Cuando acabamos de escribir sobre la página la sensación de que algo falta es permanente, nos parece que somos torpes, titubeantes, que no decimos suficiente o que decimos demasiado. Pero es de esta insatisfacción permanente de donde surge la buena literatura. Y de eso hablamos cuando leemos el libro *Objetos frágiles* de Yanko Molina Rueda, que hace poco salió con el sello de Editorial Paradiso.

Los seis cuentos que lo conforman demuestran un trabajo minucioso, meditado, ajeno al apresuramiento de cierta literatura contemporánea que se deja contagiar por la velocidad y frenesí de los tiempos que vivimos, sin darse cuenta –o simplemente lo ignoran– que la literatura debe ser el freno de ese desbocamiento, ya que es ella la que debe medir y meditar los actos humanos, el narrar literario no es una mera y llana descripción de acontecimientos o hechos, sino que, además, implica su reflexión. Es como si en vez de tomar el camino difícil y lleno de obstáculos pero de encantador paisaje, nos dejamos tentar por la carretera asfaltada rodeada de terreno yermo, y una vez dentro del carril rápido de la autopista perdemos la lenta visión de la cosas, que es la visión del artista, y nos acercamos más bien a la fugaz mirada del periodista o el cronista.

La detención de la que hablo la logra Molina con un adecuado manejo de la prosa, el cuidado y la precisión de esta le permiten conseguir un ritmo pro-

pio y singular al libro, una música suave y envolvente, a veces morosa. Se evidencia ya en este primer libro un estilo personal, una dedicación al pulimiento de la palabra sin perder en ningún momento la idea de la narración, es decir el hecho del contar, consiguiendo finalmente historias intensas, entretenidas, sensibles, donde el peso de lo sensorial –sea de lo visual, auditivo o táctil (“Oiría, mientras se extendía en el agua, el sonido de las pulseras cayendo sobre la superficie de laca de la mesita, y luego escucharía, o imaginaría, el plegarse moroso de sus ropas”), sea de los olores y sabores (“Luego más dulces y cuerpos, una gota de jarabe resbalando por un vientre, hojaldré desmigajándose en el hueco de una axila”)–, se constituye como un componente importantísimo en todos los cuentos, en una constante argumental más que en un aditivo meramente accidental, tanto así que en algunos de ellos esta obsesión sensitiva se convierte en el desencadenante de toda la trama.

El libro se divide en dos partes: “Objetos frágiles” y “Posfacio”, diferentes en la piel textual y el tratamiento de la historia, pero unidas por ciertas constantes que se pueden descifrar en el libro: Una, primera, evidente en mi lectura es la imposibilidad de posesión del objeto deseado, hablo de una posesión completa, real, tangible. Todos los personajes de una u otra manera llegan a ese “oscuro objeto del deseo” –parafraseando a Luis Buñuel– pero al final no lo pueden “poseer”, por lo menos en el sentido en que ellos lo quisieran, el sentido de la intimidad no llega a conformarse como lo quisiera el deseante, el deseado no puede ser asido.

De ahí viene la segunda constante: la pérdida. Si bien la posesión nunca se

ha dado en la forma en que los personajes lo hubieran querido –y que ya hemos definido más arriba–, sí hay un atisbo de esa posibilidad; pero, la conducta de esos mismos personajes hace que todo se destruya en sus manos –en algunos casos literalmente–, es decir la promesa de dicha está negada en sí misma, condenada a la pérdida aún antes de ser poseída, pero, como toda pérdida, arrastra dolor y se intensifica la sensación de vacío, del Ser incompleto.

Analicemos en este contexto cada uno de los cuentos de la primera parte: En el primero, “Los objetos frágiles”, el obeso narrador ve en la muchacha llevada a su refugio la posibilidad de posesión, pero la pérdida se da en el mismo hecho de caer sobre ella, extinguiéndola. En el segundo, “Baño lustral”, la posesión para el hombre viejo es posible, pero, a la vez, su misma condición lo imposibilita, no tan solo del acto físico sino de la intimidad. En el tercero, “Hay un código en el piso”, el secreto compartido por el narrador y el mendigo, es el objeto de posesión, pero para el narrador este, a pesar de ser intuido, no es revelado; la minusvalía del mendigo, en cambio, le permite lograr el desvelamiento del código secreto. En “Dulces”, la muerte de la madre desencadena el deseo del protagonista, este se encarna en dos elementos: el cuerpo de mujer y los dulces, pero su posesión se traduce en su destrucción. En el quinto cuento, “Idénticas en el espejo”, el deseo, que ronda por todo el cuento, se transforma en obsesión, es decir es un deseo siempre insatisfecho, de imposible perdurabilidad.

La segunda parte: “Posfacio” solo lo compone el cuento ‘Hagiografía’, que como los demás sigue las líneas de la cuidada prosa, de lo meticuloso de las

descripciones, pero además en este cuento se introducen eficientemente una serie de recursos estilísticos y narrativos que enriquecen al texto, a la vez que lo diferencian de los del resto –de ahí la razón de estar en otra sección del libro–, así están ahí la parodia –más estrictamente la autoparodia–, la sátira, la autorreferencialidad logrando consolidar una historia, extraña y divertida, sin perder la hondura del resto de cuentos. En este cuento el objeto de deseo no es ni el cuerpo, ni algún secreto, ni la intimidad con el otro, sino que se transforma en algo más sutil, en el reconocimiento y el ego, claro que todo termina en el ridículo y en la vergüenza, pero es ahí cuando más se siente la confrontación de esos principios que conforman el hilo de todos los cuentos del libro.

Por supuesto, todas estas referencias están tejidas con habilidad y delicadeza, no son evidentes y en algunos casos se juega con la ambigüedad y el dato escondido. Pero estas cualidades narrativas no son carentes de verdad, más bien dicho, de autenticidad. Lo que menos sentimos cuando leemos este libro es que es algo impostado o falso. Uno de los elementos para que la lectura sea un placer tan pleno, por lo menos en mi caso, es la autenticidad, y esa en *Objetos frágiles* es patente.

No solo en estos tiempos se ha hablado de la necesidad de los libros, de razones válidas para editar tantos libros, y no es una cuestión baladí cuando vemos tal cantidad de publicaciones cuyos únicos objetivos son: engordar el ego de sus autores, una búsqueda de figuración mediática, escalamiento social, o simple aburrimiento. Pero cuando veo un cuentario como *Objetos frágiles* siento que es un libro necesario, que

este libro al ser confrontado con los de su especie y los de su tiempo tiene cosas que decir, que elige un peculiar modo de decirlas, que, de cierta manera, enfrenta a un nuevo tiempo –donde lo novedoso abunda–, pero que se siente tan cansado como el viejo, recordándonos así, que solo el trabajo que se engarza en una tradición es el que perdura, el que ayuda a sostener a ese frágil pero hermoso edificio que es la literatura.

CÉSAR CHÁVEZ AGUILAR
CENTRO CULTURAL BENJAMÍN
CARRIÓN, QUITO

**GUSTAVO GARZÓN,
Vivo en medio de
tantos muertos,**

Quito, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, 2010, 79 pp.

Gustavo Garzón Guzmán, entrañable amigo y lúcido escritor, nunca se ha ido. Una prueba es el libro de cuentos *Vivo en medio de tantos muertos*, que lo he leído y editado.

Es un libro intenso, de amores difíciles sobre el asfalto de la ciudad.

Gustavo fue un narrador urbano que supo recrear con sensibilidad y talento los vericuetos de Quito, de su Quito: sus calles largas y estrechas, su barrio San Juan, de casas blancas y misteriosas, los parques, plazas y templos añejos. Y en medio de esta ciudad laberíntica, a ratos asfixiante y cruel, Gustavo dio vida a sus criaturas: burócratas robotizados que ni siquiera pueden ofrecer una sonrisa a una compañera porque enseguida viene el castigo implacable de la autoridad. "Cotidiana oscuridad" se titula este cuento, escrito en tercera persona, de atmósfera densa. El escenario: un edificio resplandeciente donde reír es un delito. El superministerio, una metáfora del poder que no admite errores, los suprime, es una caja futurista dotada de máquinas sofisticadas, gélido. Los hombres y mujeres solo viven para el tedioso trabajo, hasta que una sonrisa rompe el silencio y la humanidad despierta. Este es uno de los textos más logrados por su concisión y poesía.

"Interrupciones 2" sorprende por la economía de sus palabras. Simbólico y profético, un dinosaurio se esconde en el palacio, mientras seis audaces guerrilleros intentan tomarlo por asalto. Ima-

gino a Gustavo tecleando en su pequeña máquina Olivetti, forjando a un dinosaurio ciego de poder.

Gustavo amó la música. Por ello, en "La cortina" hace un homenaje a Madonna, la chica material de los años ochenta; en este monólogo, el personaje flirtea con el pop y el rock, género que tanto quiso, en especial al grupo inglés Pink Floyd, experimental y demoledor.

En "Segundo canto a MW*", el narrador provoca un juego entre Gus, un muñequito inquieto como una mosca, y Gustavo, escritor que se desacraliza y se vuelve coloquial.

En "Es hora, dijo la mosca", los ecos de la ciudad se repiten como un coro oculto, aquí también los absurdos días de oficina encierran al personaje.

El amor fue otro tema recurrente en la narrativa de Gustavo Garzón. Ya lo trató en *Brutal como el rasgar de un fóforo*, su primer libro, magnífico y extraño, de ágil escritura. Editado en 1991 no fue distribuido por el Municipio de Quito, en sus ediciones populares Evaristo, por lo cual merecería una segunda edición.

En "Vivo en medio de tantos muertos", cuento que da título al libro, el adiós es inevitable al igual que el desencuentro de las parejas. El autor no baja la guardia y en "La hipocresía de los claveles" evoca a Borges, Sabato, Cortázar, Whitman, sus autores favoritos. No podía faltar la voz de Serrat para convocar a la ternura.

El narrador revive las tardes que pasó en el cuerpo de la amada, habla de sus libros, de la sensualidad y el riesgo del encuentro furtivo, hasta que al final el amor imposible gana la partida.

En "Susana a las ocho y treinta y dos" otra vez vuelve al amor frágil, un texto bello, signado por la melancolía.

“Tu rostro en la multitud” es un monólogo de amor en un Quito bajo la lluvia. Leonor, la amada, es un vértigo, un vacío, un fantasma que aparece en cualquier esquina.

Lo admito. Me faltan palabras para describir el alma grande de Gustavo Garzón. Lo recuerdo y sueño con un libro profundo, con sus infaltables cigarrillos Lark, con su ron Caney en sabrosas tertulias y reuniones de taller en mi casona de La Tola o en los locales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, o en su dormitorio de San Juan desde el cual se veía a Quito como un aquelarre de libélulas. Fue uno de nuestros compañeros más disciplinados a la hora de escribir, obstinado, perseverante, forjando personajes inolvidables y ambientes bien contruidos.

Amaba a su familia, a sus hermanos, a su madre, doña Clorinda, valiente y tierna; a sus amigos de aquellos años felices y duros, de fatigas literarias y vivencias que nunca serán olvido. Lo evoco con sus chalecos de lana y sus camisas de manga corta, pequeño e inquieto, expresando que la literatura será nuestro destino, siempre llevaba el látigo exigente de Truman Capote y la pasión que nos inculcó el maestro, Miguel Donoso Pareja.

Una noche lo soñé. Sonriendo me decía: Byron, búscame en un bosque de Calacalí. Ahí estoy. O está él, allá o aquí, siempre vivo en medio de tantos muertos.

BYRON RODRÍGUEZ VÁSQUEZ,
EDITOR DE CRÓNICAS DE DIARIO
EL COMERCIO DE QUITO

MARIO VARGAS LLOSA,
El sueño del celta,
Santillana, Lima, 2010, 454 pp.

—Nada es blanco y negro, querido
—comentó Alice—. Ni siquiera en una
causa tan justa. También aquí aparecen
esos grises turbios que todo lo nublan.
Roger asintió. Lo que su amiga acababa
de decir se aplicaba a él.

El sueño del celta

En *El sueño del celta* (2010), la novela más reciente del peruano Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936), el flamante Premio Nobel de Literatura 2010 incursiona nuevamente en varios de los temas que más le han obsesionado a lo largo de su carrera literaria, desde que se diera a conocer en la década del sesenta con *La ciudad y los perros* (1963): el buceo en los abismos de personalidades sumamente controvertidas cuyas vidas transcurren siempre en situaciones límites y en trágico conflicto con el Poder.

A partir de *La guerra del fin del mundo* (1981), no pocos de estos caracteres han sido sacados de los resquicios de la Historia para demostrar cómo este metarrelato no era el constructo “objetivo” que se creía, sino un discurso premeditado por medio del cual tales entes eran transformados en entelequias, figuras de mármol o bronce cuya real dimensión individual quedaba anulada bajo la socorrida pátina del prócer “intachable” y “heroico”, aunque este en realidad hubiese sido la negación de semejante virtuosismo, como ocurrió, por citar solo un ejemplo, con el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, tenebroso espécimen del “ancien régime dictatorial” de América Latina, llevado a la ficción de manera memorable precisa-

“Tu rostro en la multitud” es un monólogo de amor en un Quito bajo la lluvia. Leonor, la amada, es un vértigo, un vacío, un fantasma que aparece en cualquier esquina.

Lo admito. Me faltan palabras para describir el alma grande de Gustavo Garzón. Lo recuerdo y sueño con un libro profundo, con sus infaltables cigarrillos Lark, con su ron Caney en sabrosas tertulias y reuniones de taller en mi casona de La Tola o en los locales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, o en su dormitorio de San Juan desde el cual se veía a Quito como un aquelarre de libélulas. Fue uno de nuestros compañeros más disciplinados a la hora de escribir, obstinado, perseverante, forjando personajes inolvidables y ambientes bien contruidos.

Amaba a su familia, a sus hermanos, a su madre, doña Clorinda, valiente y tierna; a sus amigos de aquellos años felices y duros, de fatigas literarias y vivencias que nunca serán olvido. Lo evoco con sus chalecos de lana y sus camisas de manga corta, pequeño e inquieto, expresando que la literatura será nuestro destino, siempre llevaba el látigo exigente de Truman Capote y la pasión que nos inculcó el maestro, Miguel Donoso Pareja.

Una noche lo soñé. Sonriendo me decía: Byron, búscame en un bosque de Calacalí. Ahí estoy. O está él, allá o aquí, siempre vivo en medio de tantos muertos.

BYRON RODRÍGUEZ VÁSCONEZ,
EDITOR DE CRÓNICAS DE DIARIO
EL COMERCIO DE QUITO

MARIO VARGAS LLOSA,
El sueño del celta,
Santillana, Lima, 2010, 454 pp.

—Nada es blanco y negro, querido
—comentó Alice—. Ni siquiera en una
causa tan justa. También aquí aparecen
esos grises turbios que todo lo nublan.
Roger asintió. Lo que su amiga acababa
de decir se aplicaba a él.

El sueño del celta

En *El sueño del celta* (2010), la novela más reciente del peruano Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936), el flamante Premio Nobel de Literatura 2010 incursiona nuevamente en varios de los temas que más le han obsesionado a lo largo de su carrera literaria, desde que se diera a conocer en la década del sesenta con *La ciudad y los perros* (1963): el buceo en los abismos de personalidades sumamente controvertidas cuyas vidas transcurren siempre en situaciones límites y en trágico conflicto con el Poder.

A partir de *La guerra del fin del mundo* (1981), no pocos de estos caracteres han sido sacados de los resquicios de la Historia para demostrar cómo este metarrelato no era el constructo “objetivo” que se creía, sino un discurso premeditado por medio del cual tales entes eran transformados en entelequias, figuras de mármol o bronce cuya real dimensión individual quedaba anulada bajo la socorrida pátina del prócer “intachable” y “heroico”, aunque este en realidad hubiese sido la negación de semejante virtuosismo, como ocurrió, por citar solo un ejemplo, con el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, tenebroso espécimen del “ancien régime dictatorial” de América Latina, llevado a la ficción de manera memorable precisa-

mente por Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (2000).

Y si de satanización se trataba, el problema era aún peor: se hacía desaparecer la imagen personal de la memoria pública, borrándola de los medios y los anales. Esto fue lo ocurrido durante mucho tiempo a Roger Casement (Sandycove, Irlanda, 1864-Londres, 1916), singular hombre que de incansable acusador del colonialismo en África y Perú, devino después un consumado luchador por la independencia irlandesa. Sus pasos afiebrados por Irlanda, Londres, el Congo belga, Brasil, la Amazonía peruana, Estados Unidos, Francia, Alemania y otros sitios, superan con creces la más asombrosa ficción.

Con una vida rica en luces, claroscuros y sombras, Casement fue durante un buen tiempo encumbrado por el Gobierno inglés a tenor de los importantes servicios que le prestó; posteriormente, cuando en forma sorpresiva dio un giro político radical y se alejó de los intereses de la Corona para involucrarse en el movimiento independentista irlandés, esta lo demonizó hasta la saciedad; en breve tiempo fue expulsado del Paraíso y condenado a las más sombrías tinieblas.

Estos contrastes vitales y políticos, y las fuerzas ocultas tras ellos, probablemente constituyeron estímulos muy poderosos para que Vargas Llosa lo erigiera en el héroe de *El sueño del celta*, texto donde una vez más acude a la novela intrahistórica¹ con el fin de hurgar en los en-

tresijos de esta personalidad, estrategia ficcional encaminada a restablecer aquellas lecturas que le habían sido no solo escamoteadas por enemigos y hasta amigos, sino incluso eliminadas para de ese modo desvanecerlo de la Historia.

El título de la novela está íntimamente vinculado a la figura central y, sin duda, trasciende su papel apelativo debido a las connotaciones y nexos intertextuales a él asociados. La referencia a los celtas me hizo pensar en los escasos conocimientos que algunos lectores poseemos acerca de los antiguos pobladores de Irlanda y el papel que sus imaginarios han desempeñado en el devenir moderno de esta nación europea. Algo sabía, sin embargo, de la cuasi misteriosa cultura cuyas huellas se pierden en los tiempos remotos. Su influjo se extiende por Irlanda y otros sitios del Viejo Continente. Es una población marcada por los ritos ancestrales del druidismo y, más tarde, por la división político-religiosa entre protestantes y católicos. También contaba con ciertas nociones de algunos de sus escritores. ¿Quién no ha leído a autores de la talla de William Butler Yeats, Bernard Shaw o James Joyce? Pero en verdad, más allá de las obras de estos creadores, queda aún mucho terreno por explorar.

Curiosamente, mis contactos en los últimos años con la Historia de Irlanda a escala ficcional no provinieron de la no-

1. Por ficción intrahistórica entendemos aquella novela o cuento de carácter histórico cuyo protagonista es una figura subalterna, o individuo antes marginado por la Historia oficial; o una celebridad histórica tradicional vista ahora desde una perspectiva democratizadora, tratada

como un ser humano real, con sus virtudes y defectos, no como un emblema marmóreo desprovisto de humanidad. Es consubstancial a lo intrahistórico, el recrear la microhistoria, no necesariamente las "grandes hazañas", y reescribir los sucesos, entre muchos otros elementos característicos del género.

vela comentada de Vargas Llosa, sino mediante las ficciones de una de las escritoras cubanas más exquisitas de la actualidad, una especie de "rara" (al modo en que lo fue en su tiempo el poeta modernista Julián del Casal, 1863-1893) en la narrativa insular de los últimos lustros, me refiero a Gina Picart (La Habana, 1956), autora de hermosísimos libros de cuentos como *El druida* (2000), *Historias celtas* (2006) y *El reino de la noche* (2008), en los cuales recrea el mundo de los antiguos habitantes de Irlanda, y aun de otros más próximos al siglo XX. Estas narraciones me permitieron comprender claves ignotas de la ficción del peruano, que hubieran pasado inadvertidas de no haber tenido la fortuna de leerlas.

No es que esas informaciones sean decisivas para comprender los aspectos medulares de la historia narrada, pero sin lugar a dudas enriquecen la visión de lo contado, las particularidades psicosociales del protagonista y el sustento de las ideas abrazadas por él en la última etapa de su trayectoria.

La novela narra las peripecias de Roger Casement, un irlandés cuyos padres mueren cuando aún era un niño. A los quince años comienza a trabajar de aprendiz en una naviera inglesa. Así lo describe el narrador:

Era muy alto, de profundos ojos grises, delgado, de cabellos negros ensortijados, piel muy clara y dientes parejos, parco, discreto, atildado, amable y servicial. Hablaba un inglés marcado por un deje irlandés, motivo de bromas entre sus primos.²

2. *El sueño del celta*, p. 25. Las citas siguientes, por corresponder todas a esta edición, incluirán entre paréntesis el número de la página específica.

Escribía poemas en secreto. Y a los veinte años decidió irse al África. Allí solo fumaba, no bebía casi alcohol "y cuando, en los campamentos, desatadas las lenguas por la bebida, se hablaba de mujeres, se le notaba incómodo, deseando irse" (45). Es la etapa del encuentro y amistad con el entonces marino polaco y luego gran escritor inglés, Joseph Conrad.

Decepcionado por el brutal trato que los expansionistas europeos daban a los congoleños, Casement deviene severo crítico del colonialismo belga. Ingres a al cuerpo diplomático inglés en calidad de cónsul. En 1903 recibe el encargo de investigar la situación creada en el Estado Libre del Congo. De esa misión resultó su famoso *Informe Casement sobre el Congo*, el cual, tras publicarse en 1904, produjo un gran escándalo internacional. Años después realizó trabajos similares en Santos, Brasil, y en la Amazonía peruana. Su investigación, relacionada con los abusos patronales contra los aborígenes de esta región, se tituló *Informe sobre el Putumayo o Blue Book*. Simultáneamente escribió un diario con sus incidencias más íntimas. Por todos estos desempeños diplomáticos, Inglaterra le confirió importantes condecoraciones, y en 1911 lo nombró caballero.

Con similar reacción a la mostrada en África, y cuando gozaba del más alto prestigio en Gran Bretaña, Casement dio un giro radical contra este poder y se convirtió en un enérgico independentista de su país. Cumpliendo tareas clandestinas de este orden, cometió varios errores estratégicos que le costaron caer prisionero del ejército inglés y ser condenado a muerte en 1916 por alta traición a la Corona. Otra de las imprevisiones consistió en haber dejado en lugares vulnerables sus diarios, los cuales fueron

incautados por los servicios de inteligencia británicos y posteriormente utilizados contra él para denigrarlo en público, pues en ellos Roger revelaba su intensa actividad homosexual, lo cual, en una sociedad de extremismos moralizantes y en una época de violentos prejuicios machistas, sirvió para enmascarar los motivos más profundos por los que le aplicaron la pena máxima: su resuelta rebeldía contra la colonización inglesa de Irlanda. De esta manera, la rica historia de Roger Casement quedó sepultada en el olvido el 3 de agosto de 1916, hace ahora noventa y cinco años.

La novela recrea estos y otros hechos, pero sin presentarlos en el orden cronológico descrito. Desde el punto de vista artístico, poseen otro acomodo. Vargas Llosa los estructuró siguiendo el modelo de novelar "in extremis res"; es decir, comienza la narración por el final y la cierra en ese mismo punto, el que corresponde al presente histórico de la ficción. Este cambio condiciona la forma de marco, en cuyo interior, y en contrapunto con esta, transcurren las distintas fases de la vida de Casement, hasta su captura y origen del tiempo actual del relato. Este tipo de composición, en la que Historia y ficción se confunden, incita al lector a esclarecer los detalles fabulares y a relacionarlos a fin de comprender bien las causas más profundas del estado límite en que se encuentra el protagonista.

El lapso básico del relato va de abril a los primeros días de agosto del año 1916, en Pentonville Prison, cárcel londinense de extrema seguridad donde confinan a Roger, acusado de alta traición al Gobierno inglés y en espera de la conmutación o reafirmación por el Consejo de Ministros de la pena de

muerte que le fue impuesta. Este segmento es el de mayor intensidad emotiva del texto.

La organización de la obra comprende tres partes, "El Congo", "La Amazonía", "Irlanda", y un Epílogo. Comenzando en la cárcel, la primera parte alterna el relato de Pentonville Prison con la prehistoria del protagonista y sus incursiones por África. Desde el comienzo quedan trazadas en la prisión las siluetas de Casement y el *sheriff*, su guardián, dos personajes cuyos desempeños van a ofrecer los diferentes rostros con que han debido desenvolver sus distintos roles. En la medida en que ambos hombres van conociéndose de forma más íntima, y las imperturbables manecillas del reloj acercándolos a la hora fatal, empieza a descubrirse tanto la tensa circunstancia psicológica, política y social del prisionero, como el humanismo del oficial, oculto al principio tras un severo y hasta despótico rostro según puede observarse en el siguiente pasaje: "Cuando el *sheriff* abrió la puerta de la celda y lo enarizó con la mirada, Roger estaba recordando, avergonzado, que siempre había sido partidario de la pena de muerte" (28).

La fusión tempo-espacial está concebida con esmero a fin de sugerir el espesor del transcurso de las horas y los días y su gravitación en el deterioro psíquico del héroe, motivado por el clima de aislamiento y soledad imperante en el recinto penitenciario. Un narrador flaubertiano en tercera persona, de tipo equiscente (el más cercano al protagonista), cuenta esta realidad deslizando en su discurso palabras del personaje por intermedio del estilo libre indirecto, recurso recurrente en la novela que Vargas Llosa, honrando a Flaubert, utiliza sobre todo en los capítulos de la prisión, contexto propicio para servirse de él a causa de las menciona-

das condiciones de confinamiento. “Se puso de pie, frotándose los brazos. ¿Cuánto había dormido? Uno de los suplicios de Pentonville Prison era no saber la hora” (13). Nótese los efectos del manejo eficaz del cronotopo o juego con el tiempo y el lugar de desarrollo de la historia. En este otro fragmento, lo visita el ayudante de su abogado; por el rostro del joven, el presidiario supone un empeoramiento de su caso:

Roger no decía nada. No se movía. Tenía, otra vez, esa extraña sensación que se había apoderado de él muchas veces en los últimos meses, desde aquella mañana gris y lluviosa de abril de 1916 en que, aterido de frío, fue arrestado entre las ruinas de Mc Kenna's Fort, en el sur de Irlanda: no se trataba de él, era otro de quien hablaban, otro a quien le ocurrían estas cosas (16).

Tanto en el epígrafe de apertura de este segmento textual como en el Epílogo, aflora otro de los tópicos de la poética vargallosiana antes aludida y, a la vez, uno de los ideogramas centrales de *El sueño del celta*: la idea de que el ser humano no es una pieza monocorde como la Historia y la sociedad intentan delinearla, sino una imagen poliédrica, compuesta de máscaras disímiles, según los imperativos y microcontextos de la propia sociedad. La cita fue tomada del libro *Motivos de Proteo* (1909), del ensayista uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), título que si bien no tiene la organicidad de su anterior *Ariel* (1900), es en algunos aspectos, comparado con este, quizá más moderno; pues trata temas de gran interés para los hombres y mujeres de nuestro tiempo, entre otros: los problemas de la tolerancia y las alteridades.

Ambos aspectos son clave en la existencia y dinámica político-social de Casement. El epígrafe o prediégesis³ declara:

Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no uno, sino muchos. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes.

En efecto, Roger era un ser múltiple, escindido; las circunstancias políticas, sociales, históricas, ideológicas y culturales lo forzaron a exhibir diversos rostros, a llevar una condición travestida a cada minuto. Varias veces lo da a entender a su amada prima Gertrude (Gee) y a una gran amiga, la historiadora Alice Stopford Green, quizás las únicas dos personas cercanas que lo visitaban, le seguían siendo fiel, le expresaban amor y daban esperanzas en tan graves ins-

-
3. Nicolás Emilio Álvarez da al epígrafe el nombre de prediégesis en su libro *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado at Boulder, Estados Unidos, 1998, 258 pp. En esta obra el estudioso destaca la importancia de los epígrafes borgeanos en el desarrollo de los hechos y la ideología textual; por esa razón los enlaza con la diégesis. Algo similar sucede con los empleados por Vargas Llosa en su novela; por cierto, el asunto del hombre y su diversidad fue una de las preferencias filosóficas de Borges en su poesía, narrativa y ensayística, y, como el propio argentino señalara en alguna ocasión, tópico de lejana data. La postmodernidad lo retoma con gran fuerza y lo convierte en unos de sus paradigmas estéticos y filosóficos.

tantes. Desesperado, le expresa a su prima: “¿Sabes que todo lo que he hecho fue por Irlanda, no es cierto? Por una causa noble y generosa, como es la de Irlanda. ¿No es así, Gee?” (31).

Seguidamente agrega:

Tú fuiste muchas cosas para mí. La madre que perdí a los nueve años. Los amigos que nunca tuve. Contigo me sentí siempre mejor que con mis propios hermanos. Me dabas confianza, seguridad en la vida, alegría. Más tarde, en todos mis años en el África, tus cartas eran mi único puente con el resto del mundo. No sabes con qué felicidad recibía tus cartas y cómo las leía y releía, querida Gee [...]. Quiero que tengas presente una sola cosa Gee. Y que me creas. Me he equivocado muchas veces, por supuesto. Pero no tengo nada de qué avergonzarme. Ni tú ni ninguno de mis amigos tienen que avergonzarse de mí (31, 33).

En otra oportunidad quien lo visita es Alice; Roger le agradece todo lo que ella le ha enseñado, incluso en sus tertulias:

Esas relaciones de los martes en Grosvenor Road, con gente extraordinaria [...] Son los mejores recuerdos de mi vida. Ahora te lo puedo decir y agradeceréte, amiga querida. Tú me enseñaste a amar el pasado y la cultura de Irlanda (69).

En estas veladas conoció a W.B. Yeats, a sir Arthur Conan Doyle, Bernard Shaw, G. K. Chesterton, John Galsworthy, Robert Cunningham y muchos otros escritores de moda. A Konrad Korzeniowski o Joseph Conrad, lo unía una antigua amistad, pues intimó con él en África, cuando el polaco era marino y empezaba a escribir su primera novela, *La*

locura de Almayer. Sin embargo, Alice le comunica una triste noticia: Conrad no quiso firmar la petición de indulto a su favor. Imaginando el dolor de su amigo, la historiadora trata de aminorar la tensión aludiendo al narrador polaco con ironía: “Se puede ser un gran escritor y un timorato en asuntos políticos. Tú lo sabes mejor que nadie, Roger” (71). Este le cuenta que cuando el polaco publicó su primera novela, le envió un ejemplar dedicado; acto seguido añade: “Era un marino. Apenas se entendía su inglés por su acento polaco tan fuerte” (72). A lo que, mordaz, remata Alice: “–Todavía no se le entiende –sonrió Alice– Todavía habla inglés con ese acento atroz. Como ‘mastinando guijarros’, dice Bernard Shaw. Pero lo escribe de manera celestial, nos guste o no” (72). Lo sustancial de la amistad entre Roger y Conrad, reside en que en una oportunidad el escritor de origen polaco le confesó que su vida cambió radicalmente cuando supo por él las terribles historias sobre África.

Este afán de escudriñar el alma de sus criaturas hasta grados emotivos, y si es imprescindible melodramáticos, representa uno de los rasgos más vivos de la poética de Vargas Llosa, elemento de gran fuerza en la ficción analizada porque busca descubrir el sentido plural, no maniqueísta, de la personalidad humana.

Casement simboliza en la medida más alta esta pluralidad intrínseca (es poeta, aventurero, diplomático, anticolonialista, escritor, gay, orador y luchador independentista); pero no es el único personaje construido de esa manera. A él se le aproxima en versatilidad el jefe de la prisión, aquel que parecía su opuesto indiscutible y enemigo visceral.

Ya he señalado cómo al comienzo de la obra el narrador lo muestra impla-

cable contra Casement; sin embargo, al pasar los días empieza a producirse entre los dos un diálogo, cuyo tema es la muerte del único hijo del *sheriff* en la Primera Guerra Mundial. Uno de esos días Casement le pregunta al oficial por qué lo odia, este le responde que no lo odia, sino que lo desprecia por venderse a los alemanes, quienes asesinaron a su hijo. Roger le expresa su fraternidad por tan dolorosa pérdida y profundiza en la historia del joven. Esto los va acercando humanamente; pronto Casement descubre bajo la faz dura del *sheriff*, la presencia de un hombre múltiple, un ser que sufre el dolor de haber sido abandonado por la mujer y llevar el vacío de la muerte de su primogénito, sentimientos que a todas luces no había podido mostrar a nadie por el rol de militar y hombre recio que estaba obligado a cumplir en su medio. Al final, se patentiza con claridad el cambio de perspectiva del *sheriff* hacia el prisionero, le demuestra afectos de varios modos, como entregarle ropas limpias y permitirle bañarse. A su vez, Roger llega a la conclusión de que este hombre estaba muerto en vida por el inmenso dolor que lo consumía.

He señalado la fuerza dramática y calidad de los capítulos relativos a la prisión, los matices sobresalientes en la caracterización de Roger, del *sheriff*, y también de Gertrude, Alice y los sacerdotes que cumplen la labor religiosa de llevarle la fe y la paz espiritual al protagonista. De similar brillantez pueden calificarse las texturas alcanzadas con las categorías narrativas del tiempo y el espacio. Al delinear el ambiente, la atmósfera, de Pentonville Prison, Vargas Llosa consigue transmitir al lector la sensación de un tiempo detenido, de aplastante

pesantez; efecto semejante al producido por las gruesas paredes y sombras eternas del recinto donde el lema infernal de Dante parece encontrar su exacta medida y trágica confirmación en el destino final del convicto. Entre sus muros, una mañana, lo llevan al cadalso; ese día solo se escuchan los pasos de los soldados y del reo junto a las letanías de los sacerdotes. Roger miró a ambos clérigos y estos lo abrazaron transmitiéndole el postrer aliento de fuerza espiritual. Luego, con los ojos vendados, sintió que Mr. Ellis, el verdugo, le había puesto la sogá alrededor del cuello. “Todavía alcanzó a oír por última vez un susurro de Mr. Ellis: ‘Si contiene la respiración, será más rápido, sir’. Le obedeció” (446).

Otras formas plausibles en el empleo del tiempo estriban en la frecuente aparición de la elipsis y, más que de esta, de la analepsis o *flash back* y la prolepsis o adelanto de hechos que sucederán en el futuro. Tales recursos tienen su razón de ser en la peculiar circunstancia del héroe, el hallarse en prisión; por tanto, solo dispone de la memoria y con ella la oportunidad de repasar lo ocurrido con su vida, o con sus varias vidas, hasta ese 3 de agosto de 1916.

Similar calidad presenta el lenguaje, siempre preciso, de elegante sintaxis y amplia riqueza lexical, donde lo culto se nutre de neologismos insuperables y frases populares imprescindibles, rotundas. El plano lingüístico ha sido siempre uno de los pilares de las ficciones del novelista peruano; no solo por lo antes explicado, sino asimismo por la funcionalidad de los juegos intertextuales, como bien patentiza el título de la obra, el cual relaciona las aspiraciones supremas de Roger con los antiguos pobladores de Ir-

landa y a la vez con un poema homónimo escrito por él e, incluso, con el apodo de “El Celta” con que lo bautizó Herbert Ward y con el que su amiga Alice Stopford Green comenzó a llamarlo en Londres. Análogo destino cumplen los epígrafes y otras formas de intertextualidad existentes a nivel intratextual; por intermedio de estas, la novela crea una intensa polémica metaficcional dirigida a cuestionar varios paradigmas de orden ideológico, ético y estético.

Sin embargo, junto al empleo encomiable de los mencionados artificios de la obra, existen también algunas fisuras notables no observadas en las novelas anteriores de Vargas Llosa. Quizá la más significativa corresponda a los episodios protagonizados por Casement en el África, Alemania y otros contextos ajenos a Pentonville Prison. Estos eventos dan la sensación de haber sido escritos sin que el autor encontrara la verdadera clave de sus propósitos; en ellos prevalece demasiado la narración, cuando por la biografía aventurera de Casement (aspecto imprescindible para conocerlo mejor en la prisión), debió dársele una participación superior a lo dramático, recreando los conflictos de manera directa, de modo que el lector los pudiera “ver”, no “escuchar”, como acontece la mayoría de las veces. Pudiera argüirse que el autor deseaba dar la impresión a los receptores de que solo contaba con los informes y diarios de Roger. Esta fórmula no era necesaria, la obra esclarecía más al lector animando esos períodos de la vida del protagonista, a lo cual ayudaba el formato ficcional de marco.

Se justificaba en lo tocante a la estadía del héroe en la prisión, pero no en etapas cuyo signo era la movilidad, el choque con realidades de enorme im-

pacto emocional, de fuertes contradicciones entre las fuerzas en pugna. Las páginas de la Amazonía no escapan a estos inconvenientes, aunque resultan más amenas porque el autor las anima un tanto más; pero, de modo general, no producen el resultado buscado en su contrapunto con los capítulos correspondientes a Pentonville Prison.

A causa de este inmovilismo, los personajes resultan en esas fases bastante planos, poco convincentes; a veces son hasta caricaturescos. A ello contribuye negativamente el excesivo manejo de la elipsis, la cual alcanza grados extremos cuando la obra refiere los desplazamientos de Casement por países como los Estados Unidos de América. Tales desequilibrios narrativos hacen pensar en cierto agotamiento en el escritor peruano. Acaso sea solo una impresión circunstancial. Como cabe suponer, esto nada resta a quien ha demostrado ser un maestro en el arte de narrar y uno de los novelistas más grandes de la lengua española del siglo XX.

EMMANUEL TORNÉS REYES

UNIVERSIDAD DE LA HABANA, CUBA

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,
Catálogo de ilusiones

Buenos Aires, Final Abierto, 2010,
126 pp., 2a. ed.

Los gatos pueden tener ojos de cuarzo y los mortales que pueblan las ciudades como un verdadero “ejército de derrotados” a veces –para salir de la corrosiva monotonía en que se transforma la vida– descubren que tienen un don. Así le pasa a mister Karson, uno de los tantos personajes extraños que habitan esa especie de manicomio ambulante que es el *Catálogo de ilusiones*, el libro de cuentos del ecuatoriano Raúl Serrano que acaba de publicar Final Abierto.

Los monstruos, ya lo dijo en su momento el crítico Jerome Cohen, son pura cultura. Su cuerpo incorpora miedos, deseos, ansiedades y fantasías, que toman vida y una siniestra independencia. Es decir que se trata de una construcción pero también de una proyección: el monstruo existe solo para ser leído. Puede ser el señor Octavio y su bendito gallo o puede ser Malú y sus piernas chuecas, o la extraña señora a la que le habla el narrador del primer cuento, “Indicios en la niebla”. Puede ser también Ángelo, ese niño abyecto criado por unas tías libidinosas y crueles que lo creen “predestinado”. Porque el monstruo es etimológicamente “aquello que revela”, “aquello que advierte”, un enigma que debe ser interpretado. Y de esta manera, los personajes del *Catálogo de ilusiones* –siempre alejados de cualquier rango de normalidad, siempre acechados por las deformaciones de sus pesadillas– permiten vislumbrar un otro lado de la realidad que existe justamente porque el mundo que habitamos se nos escapa, nos queda chico, nos deja sin palabras.

En este catálogo de supuestas ilusiones nada es lo que parece. Las mujeres, al mejor estilo onettiano, pueden ser casi ninfulas o vivir en un falansterio. Los niños han perdido cualquier esperanza, han visto rota toda inocencia, y el amor es solo un sentimiento absurdo, como la letra de aquellos tangos del polaco Goyeneche que se dejan escuchar en algunos de los cuentos de este libro. Y en este sentido son acertadas las palabras de José Henríque, el director de la editorial Final Abierto, que en la contratapa anuncia una especie de “traición al lector”. La decepción vendrá tras cada uno de los diez diáfanos títulos del libro. Cada cuento desvía esa promesa de luz, y se convierte abruptamente en una atmósfera fantasmal, muchas veces bajo el riesgo de caer en lo revulsivo.

Si uno de los intertextos evidentes de estos relatos se encuentra en la obra de Juan Carlos Onetti, sin lugar a dudas Serrano Sánchez rinde también aquí un homenaje a Roberto Arlt. El linaje de los dos escritores rioplatenses se trama, por ejemplo, en la obsesiva presencia de la costurera Zenaida en “Los ocultos pájaros de tus pechos”. Como en Onetti, como en Arlt, la imposibilidad del amor raya muchas veces con la misoginia y de esta manera “Zenaida era la tigresa, el monstruo que todos aseguraban que la soledad, los años, la envidia y la locura terminaron, incluso, por convertir, a más de loca, en compactada con el diablo”. Una vez más, los monstruos acechan porque la impotencia parece ser nuestro único destino.

SUSANA ROSANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

ABDÓN UBIDIA,
La aventura amorosa y
sus personajes

Quito, El Conejo, 2011, 165 pp.

En *Ciudad de invierno*, novela corta que es ya un clásico de la literatura ecuatoriana, Abdón Ubidia disecciona con maestría la angustia interior del personaje-narrador que experimenta su condición de amante abandonado para convertirse en esposo engañado e imaginar a su rival convertido en el Amante y, al final, a partir de la traición que lleva a cabo contra su amigo y rival, decide perderse para la vida:

Han pasado pocos años de esto. Ahora me dejo vivir en una ciudad sin paisaje. No se ven montañas. No se ve el sol, ni llueve nunca. Está como abandonada en el desierto. Hay un mar. Pero ese mar es un remedo. La bruma lo ahoga siempre. A veces le cuento esta historia a alguna prostituta del puerto. A veces, alguna finge creermelo.

Bruno, el pintor, y AleXandra, la burguesa aventurera, ambos personajes de *La madriguera*, novela finalista del Rómulo Gallegos de 2004, encarnan al Amante de la aventura amorosa: el primero, buscador empedernido de lo erótico; la segunda, descubridora de sus deseos en la joven madurez de sí misma. Y en esa novela, Armando, el escritor que “no estaba metido en ninguna aventura ni búsqueda existencial como no fuese la literaria” asume el papel del Confidente. La gente de la ciudad pasa a convertirse en el Coro de los demás, dispuesto a crear el rumor, a vivir de él y en él: rumor que de tanto repetirse pasa a convertirse en verdad irrefutable.

Ahora, Abdón Ubidia, nos trae *La aventura amorosa y sus personajes*, un libro escrito con la intensidad que emerge de la vida y se hace literatura, con la sabiduría que proporcionan los libros y la experiencia vital, con la fluidez que da el oficio de escritor y la agudeza para escarbar en la condición humana que da el oficio de lector. Un libro que conmueve por la sinceridad con la que toca el campo de la realización amorosa y por la manera cómo presenta la imbricación de literatura y vida en dicho campo. Un libro que estremece por las verdades del amor que hombres y mujeres a veces nos resistimos a aceptar por la preferencia hacia la institucionalidad por sobre la opción del riesgo. Una escritura que se sostiene en la idea de que

el arte y, en especial, la literatura son las únicas formas eficaces para testimoniar, completa y complejamente, el amor humano. Que vida y literatura son equivalentes. Que la literatura es el significante mayor del significado más profundo de la vida humana (p. 23).

En *La aventura amorosa y sus personajes*, Abdón Ubidia reflexiona sobre el estado más hermoso de tal aventura que es la fase heroica (*no hay nada más bello que un amor que empieza*) y señala que “los grandes ensayos dedicados al amor, escritos en el siglo XX y lo que va del XXI, son libros tristes porque ponen énfasis especial en la fase trágica de la Aventura amorosa” (p. 19). Y la reflexión que realiza está poblada de ejemplos literarios, lo que hace del libro no solo un camino de reflexión sobre la aventura amorosa sino una peregrinación festiva a través de las grandes obras de la literatura: *El Quijote*, *Madame Bovary*, *Lolita*, *Bella del señor*,

El amante, El cuarteto de Alejandría—especialmente, *Justine*—, *El final de la aventura, El arte de amar, etc.*

Abdón Ubidia, como en el estudio de los cuentos maravillosos populares que hizo Propp, señala que en toda aventura amorosa intervienen ocho personajes (Propp señaló 7 y Ubidia, en su estudio sobre el cuento popular ecuatoriano aplicó dicha caracterización): el Amante, el Amado, el Engañado, el Rival, El confidente, El alcahuete, el Coro Social, y el Sustituto. Su libro se divide en dos partes: la primera, que nos habla acerca de la aventura amorosa, la pasión y el matrimonio como esferas enfrentadas a veces, concurrentes, otras; la segunda, que desarrolla el sentido de cada uno de los personajes de la aventura amorosa, confrontando, al final, el principio de realidad contra el principio romántico, concluyendo que:

existe un “principio romántico” que se opone al “principio de realidad”. Y que tal principio romántico, con su carga emotiva, sensible, a veces desesperada, nada “cuerda”, es el que posibilita el inicio o realización plena de nuestras Aventuras amorosas, por momento embrujadas, por momentos hipnóticas” (p. 160).

Este libro es también una plática erudita entre la experiencia vital que construye la aventura amorosa y la manera cómo la literatura la representa en sus textos. En esta plática, a partir de decenas de ejemplos de la literatura, el autor nos confronta con algunos imposibles: la eternidad de las relaciones amorosas, el final feliz de tales relaciones, la existencia de la fidelidad en los amores, y la viabilidad de la institución matrimonial para la pervivencia del amor.

Al mismo tiempo, el libro de Ubidia desarrolla el papel que cumplen cada uno de los ocho personajes de la aventura amorosa partiendo del postulado de que

la Aventura amorosa se arma como un drama en toda línea, con una estructura que implica un comienzo, un desarrollo y un fin previsto, y, desde luego, con una dramatis personae ya definida (p. 79).

Toda aventura amorosa habrá de acabarse porque el principio de realidad así lo exige pero durante su existencia ella unirá lo superficial y lo profundo. Y sostiene que “la Aventura amorosa, frágil, perentoria, es el paso previo tanto del Matrimonio que da fin, como de la Pasión que quiere, en vano, prolongarla” (p. 47).

Abdón Ubidia también desarrolla la idea de que el ser humano es una dualidad viviente que, por un lado, gusta del *calor de hogar* por lo que de seguridad tiene y que aquello lo hace sentirse en paz, calmo, confortable, y que, por otro, gusta de la aventura que lo convierte de doméstico en heroico, de conservador en arriesgado y que es, justamente esa dualidad, la que permite que convivan tanto la aventura amorosa como el matrimonio. Por ello, el autor afirma:

Este libro está hecho para que ese reconocimiento sea posible. O por lo menos para que ella, la Aventura amorosa, llegue a ser admitida, de modo privado, persona, como un derecho individual, como una “amante” esporádica y necesaria; como el espacio de libertad y locura festiva, que acompañe, “infielemente”, el normal y normado amor del matrimonio, mientras este subsista (p. 49).

Estamos ante un libro que da cuenta de una lucha perdida: la lucha por la felicidad que libran los amantes en el curso de la vida. Por fortuna, existe la literatura para curar las heridas que provoca la aventura amorosa a fuerza de metáforas. Y, a pesar de estas verdades, “al final de una Aventura, otra Aventura vendrá” (p. 152) porque siempre el ser humano estará dispuesto a jugarse el pellejo en nombre de la libertad, a arriesgar su paz de espíritu en nombre de las delicias de eros, a sentir el vértigo que provoca el abismo antes que la calma de los crepúsculos, a preferir el viaje hacia la noche –tópico romántico de la aventura– antes que las mañanas bucólicas de los domingos... o, quizás no, quizás el ser humano quiere ambos estados: quiere, imposible de imposible, tenerlo todo.

La aventura amorosa y sus personajes, de Abdón Ubidia, es un libro que reafirma la condición triste del amor, dado su sentido efímero, aún cuando su autor se detenga en la fase heroica; un libro cuya lectura, alimentada por la plática profunda de la vida con la literatura, vuelve menos dura la aceptación del principio de la realidad y más esperanzadora la práctica vital del principio romántico. Un libro cuya lectura será una aventura en sí misma en la medida en que el amor como experiencia vital está sazonado por la literatura como experiencia intelectual de la vida y por cuanto sus planteamientos repercutirán en más de una persona lectora. Un libro atrevido pensado en quienes se atreven a ser parte de la aventura amorosa aunque se sepa, de antemano, que el final siempre será triste.

RAÚL VALLEJO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

REFERENCIAS

de publicaciones

Pedro Granados

Vallejo sin fronteras

Quito, Espacio Cultura Editores, 2010, 114 pp.

La obra lírica del poeta peruano César Vallejo es estudiada a través de estos ensayos de Pedro Granados. *Vallejo sin fronteras* incluye los siguientes textos: “Mujer, fatal, compañera y madre en la poesía de César Vallejo”; “El Taller Literario César Vallejo en la república Dominicana”; “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”; “El diálogo Borges-Vallejo, un silencio elocuente”; “Compromiso y magia en la poesía de agitación política: El caso de Roque Dalton (y César Vallejo) y Trilce y Georgette”.

Ángel Emilio Hidalgo

Fulgor de la derrota

Manta, Mar Abierto, 2010, 60 pp.

Fulgor de la derrota, según Luis Carlos Mussó, no oculta en ningún momento que el tiempo sigue siendo uno de los principales ejes de esta poesía; pero además inquiera por los límites del yo en sus varias dimensiones, y denuncia la vacuidad como riesgo inminente entre nosotros [...] La poesía de Hidalgo, como toda aquella de buena ley, nos hiere con inquisiciones y con su paso indagatorio a través de su tránsito: “¿Quién muestra las dádivas/ que el amor sostiene/ el tono incandescente del abismo?// ¿Quién resiste el giro de la noche umbría/ la eterna sed, la luz inmóvil/ de amor no pronunciado?// ¿Quién se acuesta a dormir bajo el silencio/ y extiende en las sábanas más humedades/ todo el amor/ ningún vacío de su propia sombra?”.

Rara avis nuestro poeta, que apuesta por mantener la reflexión en un medio que banaliza la existencia y que deambula según las fluctuaciones de la moda. Esta voz ha optado, desde sus inicios, por habitar un territorio que transparenta sus alcances. Por hacernos sentir sus latidos que, si bien yacen bajo la ilusión de las palabras, imponen su ritmo, su espíritu legítimo.

Luz Argentina Chiriboga
La nariz del diablo
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, 2010, 126 pp.

Para la mayoría de personajes de esta novela, el Ecuador es un destino desconocido. La narración empieza en Jamaica, donde unos empresarios buscan reclutar la mayor cantidad de gente para construir la vía férrea de un país lejano. Los peones jamaquinos se embarcan con la esperanza de iniciar una vida mejor, una constante de la migración.

La narración de esta novela histórica establece con verosimilitud la tensión entre las individualidades de los personajes y el momento social en que se desarrollan. *La Nariz del diablo* construye la Historia con las mismas palabras que cuenta las historias de sus protagonistas.

Javier Marías,
Los enamoramientos,
Madrid, Alfaguara, 2011, 401 pp.

Con una prosa profunda y cautivadora, esta novela del español Javier Marías reflexiona sobre el estado de enamoramiento, considerado casi universalmente como algo positivo e incluso redentor a veces, tanto que parece justificar casi todas las cosas: las acciones nobles y desinteresadas, pero también los mayores desmanes y ruindades.

Los enamoramientos es también un libro sobre la impunidad y sobre la horrible fuerza de los hechos; sobre la inconveniencia de que los muertos pudieran volver, por mucho que se los haya llorado y que en apariencia nada se deseara tanto como su regreso, o al menos que siguieran vivos; también sobre la imposibilidad de saber nunca la verdad cabalmente, ni siquiera la de nuestro pensamiento, oscilante y variable siempre.

Miguel Donoso Pareja
La cabeza del náufrago
Quito, b@ez.editor.es, 2009, 107 pp.

Texto de madurez, este libro de cuentos es, sin abandonar la actitud siempre experimental del autor, de fluida y grata lectura, tachonado de sentido del humor, de una sana ironía, de la que no se salva ni el mismo autor (ver “El mal de san Vito”), viñetas (“El viejo”) y microcuentos (“El inmortal”) que estallan con lo inesperado y una vitalidad que incluye a la muerte con ternura porque, como sabemos, morir no es tan peligroso.

Algunos críticos de renombre internacional avalan la calidad de una narrativa referencial en las letras hispanas. Fernando Alegría en su *Nueva historia de la novela hispanoamericana* afirma que “las corrientes que mueven los cuentos y novelas de Donoso Pareja son dos: una tremenda angustia y una pasión que la combate, la absorbe y la domina”. Para Jorge Rufinelli, “Donoso Pareja pertenece a esa clase de escritores como Marlow Lowry, en quienes los límites parecen siempre a punto de romperse”. En conclusión, *La cabeza del náufrago* es portadora de las características que los críticos señalan en las anteriores líneas, y sobre todo, trasluce una experiencia de vida en carne expuesta, con una desnudez que el autor enmascara con su caminar tangencial y los recursos narrativos que tan bien domina.

Jorgenrique Adoum,
La camarada de Pekín y otros relatos,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por
el Libro y la Lectura, 2010, 172 pp.

Iván Egúez anota sobre este volumen: todo autor es invención de sí mismo. Se inventa al punto que los otros creen que es lo que él sabe que no es; la escritura se incorpora a la vida como cualquier otro recuerdo. Y los personajes de papel inciden como cualquier amistad o enemistad, amor o desamor. Porque al final ¿qué es más etéreo (o vivido): el recuerdo o su fingimiento, el pasado o la esperanza, la imaginación o el sueño? Así como no hay peor mentira que una verdad a medias, no hay mejor verdad que aquella hecha con mentiras, las del vuelo imaginativo. La buena literatura es autoficción, ¿memoria inventada o viceversa? Este es un viaje por los terrenos del amor, con sus cielos e infiernos, con sus goces y padecimientos.

Jorgenrique Adoum (Ambato, 1926-Quito, 2009) es poeta laureado, ensayista conspicuo y narrador meticoloso. Todo con la profundidad de aquel para quien la pluma era junco (palito) pensante, teclas con seso.

Huilo Ruales Hualca,
Paquetecuento,
Quito, Eskeletra editorial, 2010, 187 pp.

Los textos de *Paquetecuento* de Huilo Ruales Hualca contienen una vitalidad que logra rupturas en las normas, transgredir todos los límites de la realidad burlándose de las reglas con mucha creatividad. En palabras de Marie-Claire Delmas estos textos “gozan de las rupturas y los hallazgos, aunque se refieran menos a la vida que a la muerte, menos a la coherencia que a la desolación, menos al amor que al fantasma del amor”.

Huilo Ruales Hualca nació en Ibarra, en 1947, además de cuentos ha publicado poesía, teatro y crónica. Ha obtenido premios nacionales como el Joaquín Gallegos Lara, el *Últimas Noticias*, el Aurelio Espinoza Pólit, e internacionales como el Rodolfo Walsh y el Premio Literatureklub.

Marguerite Yourcenar,
Cuento azul,
Madrid, Punto de Lectura, 2011, 89 pp.

Marguerite Yourcenar muere en diciembre de 1987, dejando cierta cantidad de escritos inéditos. Entre ellos destacan los relatos que componen este volumen, que datan del período 1927-1930. El texto que da título al conjunto cuenta la historia de unos mercaderes europeos que viaja a Oriente para conseguir unos zafiros. El azul, color de esa piedra, sirve a la autora para describir toda una realidad en azul (el humo, las heridas, el cielo).

“La primera noche” refleja la fase final de las relaciones entre Yourcenar y su padre, y tiene la peculiaridad de estar escrito “a cuatro manos”. “Maleficio”, por su parte, es una evocación realista de las costumbres italianas, que tanto significarían luego en la obra de la genial escritora. “Cuento azul” es una inteligente imitación de la narrativa oral, y en él se adelantan los temas y el ambiente de los *Cuentos orientales*.

Raúl Vallejo,
Lectura y escritura: manías de solitarios,
Quito, Colección Luna de Papel, Campaña Nacional
Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2010, 246 pp.

Este volumen reúne parte de la importante obra ensayística y crítica que el narrador y poeta Raúl Vallejo ha producido a lo largo de estos últimos años y que ha estado dispersa en revistas literarias, académicas y culturales del país. El texto se compone de tres apartados: 1. Retrato en guayabera: Diálogos con tres premios Nobel: García Márquez: deslumbramientos a partir de unas langostas; José Saramago: persona de sus personajes; Juan Ramón Jiménez: de la rosa vestida al alma desnuda. 2. Poética y yograña: poética del solo; Utopía y nostalgia por el ensayo; Sobre la poesía. 3. Retratos en traje académico: Juan León Mera: pasión de un romántico del siglo XIX; Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios; Pablo Palacio: una crítica corrosiva al mundo burgués.

Según Vallejo, este libro es un testimonio de ese trabajo que, como los eternos aprendices de brujo, llevo adelante en medio del silencio por el solo gusto de pensar, por la sola necesidad de escribir, por el solo anhelo de decir algo que conmueva a alguien. Tal vez, en un equivocado arrebató de optimismo, confío en que este manójo de textos le pueda encender la mañana a alguien por causa de una palabra que, en medio de ese concierto de palabras vacías en que se ha convertido la ruidosa cotidianidad, aún dice algo. Algo sobre el sentido humano de mi propia poética y sobre lo que significa la mediación del ensayo en el mundo de escalafones académicos y la pasión de la poesía en la vitalidad del lenguaje; algo sobre la palabra literaria de aquellos que nos legaron en la afirmación de su escritura el hondo sentido del mundo que vivieron.

Javier Naranjo,
A la sombra animal,
Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011, 54 pp.

A la sombra animal –comenta el crítico colombiano Luis Germán Sierra– aporta una voz fresca a nuestra poesía. Una voz que, con la sutileza y la certidumbre del tono menor, apunta una esencialidad y un rigor como debe ser la buena poesía. Heredera no del verbo excesivo ni aun de la flagrante imaginación, sino de la cauta voz que, como quien pule el hueso, da en los justo, con la palabra llena.

Mario Vargas Llosa,
Cartas a un joven novelista,
Madrid, Alfaguara, 2011, 136 pp.

Sostiene el Premio Nobel 2010: “El escritor siente íntimamente que escribir es lo mejor que le ha pasado y puede pasarle, pues significa para él la mejor manera posible de vivir”. De esa pasión y del arte de escribir historias se ocupa en esta suerte de larga misiva a quien o quienes están interesados por develar lo que hay entre bastidores a la hora de novelar una experiencia o inventar historias. Vargas Llosa, antes que teorizar de manera convencional, opta por el recurso de lo conversacional para transmitir y compartir lo que ha sido su experiencia como autor de novelas tan fundamentales en nuestra tradición como *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral*.

Este juego de misivas deviene también en una suerte de teoría de la novela actual, aunque, al final y con certeza, Vargas Llosa, que en ningún momento se desvía hacia el sermón político, termine reconociendo que a la hora de escribir grandes y buenas novelas no hay fórmula que valga.

David Cortés Cabán,
Islas,
Caracas, Monte Ávila Editores, 2011, 66 p.

Sobre estos textos de David Cortés Cabán (Arecibo, Puerto Rico, 1952) anota el crítico Pedro López Adorno: “En *Islas* el poeta hace gala de integridad y vigor en un estilo diáfano y conmovedor. En este sentido el poeta se eleva alto poniendo toda su fe en las palabras. Y vuelve a la tierra y nos entrega un mundo apasionado y generoso como si nos entregara pan, tiempo, paisajes”.

Allison Hedge Coke, edit.,
Sing: Poetry from the Indigenous Americas,
Arizona, Universidad de Arizona, 2011.

Ariruma Kowii, director del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, fue seleccionado entre los poetas indígenas que participaron de la antología *Sing: Poetry from the Indigenous Americas*, editada por Allison Hedge Coke en los Estados Unidos.

Kowii es un poeta perteneciente a la cultura kichwa. Es Magíster en Letras, con mención en Estudios de la Cultura, y candidato doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos de esta casa de estudios. Las poesías de Kowii aparecen, en esta publicación de la Universidad de Arizona, en tres idiomas, kichwa, español e inglés.

Esta colección multilingüe sin precedente de la poesía indígena americana recoge las voces antiguas, y nuevas canciones de testimonio y de recuperación. Ariruma Kowii se suma a ochenta autores indígenas como Sherwin Bitsui, Erdrich Louise Joy Harjo, Maracle Lee, Simón Ortiz y otros poetas de América, desde Chile hasta Alaska.

El escritor norteamericano Billy Collins anota sobre esta publicación: “muchos de los poemas de esta ambiciosa colección nos recuerdan por qué leemos poesía en todas las épocas –para ser devuelto a lo elemental, para saborear la belleza de la repetición y la variación, y para escuchar los lamentos de voces singulares, marginados aquí por su cultura de origen pero también por el audaz anuncio de su individualidad”.