



*Dactylus xv*

Primavera 1996

Número XV

# *Dactylus*

REVISTA DE LITERATURA, CULTURA Y LINGÜÍSTICA  
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS  
LA UNIVERSIDAD DE TEXAS EN AUSTIN

*Consejo Editorial*

SARA E. COOPER  
RAFAEL DENT HOYLE  
GLORIA DÍAZ RINKS  
ELISABETH SISSON-GUERRERO  
CATHARINE E. WALL

*Consejo de Redacción*

Fátima Alfonso-Pinto	Courtney B. Johnson
James C. Courtad	Jeffrey T. Reeder
Jeffrey M. Evatt	Cacilda Rego
Kathryn A. Everly	Georgia Smith Seminet
Anne Lambright Freire	Wendell Smith
Lydia M. Gil	Robert S. Stone
Beatriz Gómez-Acuña	Yolanda O. Torres
Elena Grau-Lleveria	

PUBLICADA  
POR LOS ESTUDIANTES GRADUADOS  
DEL  
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS  
LA UNIVERSIDAD DE TEXAS  
AUSTIN, TEXAS

# *Dactylus*

REVISTA DE LITERATURA, CULTURA Y LINGÜÍSTICA  
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS  
LA UNIVERSIDAD DE TEXAS EN AUSTIN

*Dactylus* es la revista de los estudiantes graduados del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin. Se publica una vez al año y se aceptan obras creativas en español y portugués, y estudios críticos en español, portugués e inglés. Toda colaboración deberá enviarse antes del 30 de septiembre de 1996 a:

## *Dactylus*

Attn.: Elisabeth Sisson-Guerrero  
Department of Spanish and Portuguese  
Batts Hall 110  
The University of Texas at Austin  
Austin, TX 78712-1155  
FAX (512) 471-8073

Los manuscritos deberán ajustarse al formato de la última edición del *MLA Handbook*. Los autores de prosa creativa y de artículos deben mandar tres copias impresas del trabajo y una copia electrónica en disco 3.5, formato Macintosh. Ni las copias impresas ni los discos se devolverán. Algunos números de la revista pueden ser solicitados a la dirección arriba mencionada, por el precio de US \$7.00, y US \$10.00 fuera de los Estados Unidos.

Portada: Herman Braun-Vega, *Velázquez yendo a su caballete*, 1968, óleo, 19 x 64 1/2 (4 paneles).  
Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, Gift of John and Barbara Duncan, 1971.  
Photo Credit: George Holmes.  
Diseño de Beatriz Dulzaides.

## ÍNDICE

Dedicatoria 7

### POESÍA

- Barbería  
*León Félix Batista* 9
- José Luis Cuevas en Montevideo  
*Enrique Fierro* 10
- Zarpazos  
*Benjamin Milano* 11
- Sicilia  
*Ida Vitale* 12
- Espacio de la noche  
*Miguel González-Gerth* 13

### CRÍTICA

- "Trocósenos el reinar en vasallaje": Afirmación y  
negación de lo indígena en los *Comentarios reales*  
*Anne Lambright Freire* 24
- Tradición literaria y "otredad": La representación del  
árabe en *La desdicha por la honra* de Lope de Vega  
*Ricardo Krauel* 44
- The Disembodied Conqueror in Abel Posse's *Daimón*  
*Thomas Waldemer* 58

## NARRATIVA

La muerte de la señora Inés <i>Rachel Aponte</i>	69
Cetrería <i>José Abdón Flores de León</i>	73
Em Trânsito <i>Gerardo Augusto Lorenzino</i>	80
L'enfant de théâtre <i>Wilson Loria</i>	84
Jericó <i>Miguel Angel Santana</i>	89

## ENTREVISTAS

Aleyda Morales: Reflexiones sobre el teatro puertorriqueño de hoy <i>Lydia M. Gil</i>	100
Un whisky con el poeta: Entrevista a Jorge Edwards <i>Pedro A. Navia-Lucero</i>	108
Martha Robles: Enfrentamiento con su México <i>Elisabeth Sisson-Guerrero</i>	121
Datos biográficos de los colaboradores	134
Cumulative Subject Index to <i>Dactylus</i> 1-15 (1984-1996)	141

All of us on the *Dactylus* editorial board would like to thank the many people who contributed to the completion of this year's publication. Among those whom we would like to recognize for their efforts are the graduate students who took the time to evaluate and edit the works submitted. We would also like to thank the students and staff members who helped raise money for publishing costs by selling fundraiser tickets, and the faculty members who made generous personal contributions. Special thanks go to Dean Teresa Sullivan and Dr. Madeline Sutherland-Meier, who kindly supported us with institutional funds. Furthermore, we are grateful to the staff members of the Department of Spanish and Portuguese who graciously helped us use our many resources. And finally, we would like to thank the people who submitted their work to the editorial board so that it could be considered for publication. The fact that we received more submissions than any previous year is one of several indications which lead us to believe that, in its fifteenth year, *Dactylus* is stronger than ever, and one of the finest graduate student journals in the country.

## BARBERÍA

Algodón al abrigo de fluidos aceitosos afanando por fijarse en la carencia de terreno. Mil cepillos, raquetas y abejones: lo deficiente es el viento de horadar y unas púas de mollizna para copiar el páramo. Y yermo es lo que aplica instalar en mi cabeza, tan dispar, tejado tan dispar: mollera duplicada y coronilla falciforme. Es mi turno, conmigo el peluquero (antiguo cuarterón) con su cáscara reciente de vitiligo. Superpone a mi remúa yarda y media de batista; me adereza la nuca (es talco, espez o ceniza agarrotada) y prorrumpen las madejas de su diezmo. Despojadas de mi casco, ventiladas del mosaico: fragmento de mi cuerpo y no auxiliar, ya que es mi vegetación. Él medita, se refracta, planifica un nuevo asedio, hasta la repugnancia. En agudo (qué final) me cuestiona por anuencia, la que otorgo por dictado. Pero el cráneo transparente, poblado de censuras, dejará escabullirse el pensamiento.

JOSÉ LUIS CUEVAS  
EN MONTEVIDEO

Félido

y fuera floeos  
engaños adornos ardides  
astucias

En Monte  
Sexto verano descende  
trazo de Cuevas que traza  
nuestros comunes  
lugares de todos

Pez  
de plata en el Plata  
como el Conde  
en sus Cantos

Aullemos y Noche

Enrique Fierro  
a 4 de marzo de 1995

ZARPAZOS

Los girasoles del entendimiento  
con la llegada de la noche sufren.  
Petrificados, penitentes, mudos,  
soportan el dolor de las tinieblas.  
Nocturnos alfileres  
de siete en siete para herir se enfilan.  
Y castigan con saña sus zarpazos:  
arañazos de espuelas siderales.  
Envidian, se disfrazan,  
torturan incrustando haces de espinas.  
Desgarran, envenenan, estrangulan.  
Deshidratán las flores de la mente  
ostentando sus presas desaviadas.



## ESPACIO DE LA NOCHE

a Hazel

Conticinium aeternitatis  
summum raptus est.

Lucano

El conticinio casi ya pasando  
iba . . .

Juana de Asbaje

The silence of deep height was  
drawn  
A veil across the silver dawn  
On holy wings that hovered.

Aleister Crowley

En las pupilas de un gato  
se piensa que la noche es toda parda.  
Mas no es así,  
pues en el filtro profundo de esas córneas  
anidan inúmeros colores:  
verdes, azules, increíbles oros  
con tonos de violeta,  
y encrespadas alondras que cantan aleluyas,  
veteados brillos que saltan como ágatas,  
que ruedan mustias a un correr saltando  
a través de intangibles tules de sigilo.

En la leoparda noche y su acechanza  
el mundo aparece intensamente quieto,  
vibrante y quieto como corriente alterna,  
como animal callado y relumbrante  
que respira con ardiente hálito tranquilo.

Hay que imitar ese descanso intenso.  
Hay que escapar del tábano siniestro  
que zumba por las calles del hastío,  
hay que esconderse y descubrirse apenas  
en ignotos sitios del conocimiento.

Espacio. Espacio. Espacio desbordante  
y confinado también por tan sombrío,  
luz de la luna que despacio invita  
dejándonos tocar por el silencio:  
en el fondo del mar cruzan escamas,  
en las alturas máximas, vellones pálidos.

Todo deambula hasta encontrar su nido.  
Todo reposa después de haber hallado  
el anillo secreto de los días,  
vaso invisible de chispas augurales,  
encantamientos luego repetidos  
por infinitos labios anteriores,  
huestes tardías de frutos desgranados  
y ofrecidos al colmillo de la luna,  
fugaz espectro de ilusión lunática  
que en vértigo astronómico desata  
un descifrar de signos escanciados  
por la visión opaca de los siglos.

Mientras tanto, en el mundo de los vivos,  
las muchachas extiéndense incitantes,

sus desnudeces manan como faros  
de radiación solícita y temprana.

Poco a poco,  
cual en refugio que firme nos aguarda,  
entremos sin tocar las hojas húmedas  
que tiemblan en el bosque hospitalario,  
incomparable soto opalescente  
en que cursaron los puntuales pasos,  
el caminar tan lúcido y sonoro  
y el atavío volante de los ciegos.  
Entremos con singular confianza,  
sin resistir los tientos del conjuro,  
en el resguardo que mitiga el frío  
de los inviernos crueles del espíritu.

Necesitamos una tregua de los tráfigos  
que hienan nuestros huesos hasta el fondo.  
Entremos en el soto oscurecido,  
el soto en que las tersas hojas tiemblan.  
Vayamos muy ligera y levemente  
a sus desmontes de lánguido extravío,  
a sus jardines donde el sol no quema,  
donde la vida se dilata y se dispersa  
y ríe al fin sobre las puntas de los dedos,  
como sirenas que descubren de improviso  
el agua y la arena en su camino.

Mientras tanto, en el mundo de los vivos,  
los actos no dependen de sus fines,  
las apariencias antes eran hechos  
que conservan sus antojos desleídos.

En el trasfondo del profundo espacio  
se va desmoronando lentamente  
el corazón entreverado de los sueños

y se deshila una frágil existencia  
hasta llegar a un légamo lejano  
en próximos ocasos solitarios.  
Y en esa reclusión o errancia mínima  
la oscuridad anula las vertientes  
que la oquedad anónima despierta.

En el espacio de la noche insomne,  
cuando allá afuera reverbera el ocio  
y conmociona el eco del vacío,  
nuestra visión recogerá las claridades  
que bajan del desván del universo.  
Entonces beberemos decantado  
el vino puro con que se celebran  
las bodas milenarias de la dicha.

En el dominio del fulgor cambiante,  
sensacionado ya por lascas estelares,  
un zodiaco de luz baña en crespones  
la materia más densa del sentido,  
envuelve luego en su espiral eclíptica  
y cristaliza el fuego en sus blasones.

En el oscuro firmamento como viva sombra  
se distinguen candiles infinitos,  
reflejos que se adhieren a los párpados  
asegurando el básico equilibrio.  
¡Cierra los ojos! El cielo está tan alto,  
y en la porfiada cacería de estrellas  
la masa de la luz busca la aurora.

Mas el nocturno espacio es más radiante  
que el espacio del día tan alevoso.  
En la noche se escuchan los sonidos  
como si no existiera la distancia.  
Crepitación cualquiera extravagante

perfora el aire con su aguda lanza  
y se convierte en parte concurrente  
de la conciencia misma que la explaya.

Mientras tanto, en el mundo de los vivos,  
se fingen todavía mañanas cálidas,  
las guerras se equiparan con sequías  
y el crimen más procaz se disimula.

El cuerpo aquí se postra y se relaja,  
se enlaza con la geometría seráfica  
en que los ángulos se vuelven dulces alas.  
Y la mano que entonces te acaricie  
será mi canto que niega las falacias.

En ese espacio de noche tan cerrada,  
en ese soto de hojas temblorosas  
los duendes del amor desenfadados,  
los niños de costumbres diáfanas,  
se yerguen con sus sueños inclementes  
de una hermosa libertad imaginaria.

Hay que parar la rueda de las horas,  
hay que cerrar el paso perentorio  
al gran ejército de enseñas blancas.  
Hay que quedarse quieto entre las sombras,  
paseándose entre nubes fugitivas  
y presumiendo que en esa casta inopia  
yace la verdadera y única esperanza.

En el sosiego de apetencia exhausta,  
en el deseo que sabe a incertidumbre,  
el más intenso de los tics nerviosos  
se adhiere a la imagen de la calma.

Mientras tanto, en el mundo de los vivos,  
armadas de promesas se aproximan,  
se dan obsequios archipresuntuosos  
y se veneran ídolos fortuitos.

Como una pluma de agua, frágil lluvia,  
como frescura volandera de caricias,  
de miradas, de palabras y de pétalos  
es el amor que vela lo que ama,  
formando luego un ápice de ensueño.  
Y tú lo alcanzarás, desnuda y desdeñosa,  
por las mareas oceánicas del alba.  
Me buscarás entre las fauces de los lobos  
que acechan como un túnel prodigioso  
por donde volverás con túnica glaseada.

Ni del atardecer los garabatos  
ni los rehiletes del encumbrado mediodía  
sabrán acariciar las cuerdas cándidas  
de las arpas del cielo.  
Se escuchará una música latente,  
una musitación de claves angustiadas  
que registren acordes incipientes.

Desaparecerá la huella del enojo.  
Los ríos ya no se perderán en el océano.  
Los mares se ahogarán en su espejismo.  
Nos sentaremos en la orilla del crepúsculo,  
pues ya no seguiremos adelante,  
y apostaremos que nuestro amor  
hará reír al odio.

Anunciaremos que las copas de los árboles  
rebasan la impaciencia redundante.  
La soledad se volverá tan fresca como malva

en nuestras nítidas e inmóviles gargantas.  
Y de pronto veremos nuestros brazos  
que en cruz silente juntaremos.

Mientras tanto, en el mundo de los vivos,  
las olas del azar se precipitan,  
navíos espeluznantes buscan puerto  
y pájaros se truecan en silencios.

Aquí, en el espacio de la noche hispida,  
el cielo es una cárcel derrocada,  
una ventana ardida por las llamas,  
un abismo doliente en nuestros almas.

Sin embargo, por siempre guardaremos  
las ávidas sonrisas y miradas.  
Los tiempos del marfil y de la lana,  
la duración del fósil y la oveja  
transitan sobre cera derretida.  
Ya vueltas las espaldas, los ojos cerraremos.  
La lumbré quemará tortuosamente  
la oscuridad decapitada.  
Aves más grandes que los vientos  
lucharán por un lugar dónde posarse  
en la abrasada y lóbrega enramada.

En los huecos de las redes de la brisa  
no buscaremos a nuestros semejantes.  
La vida ya se abate lastimera  
y lo factible no fomenta lontananza.  
¿Habrá que resignarse a la hecatombe?  
¿Tiene el estiércol la última palabra?

Se han ido sujetando los silbidos.  
Se han ido adelgazando poco a poco  
los vinos del sabor más contundente,

los habituales nexos corporales  
y las convexas pizarras arenosas.

Mientras tanto, en el mundo de los vivos,  
los ojos se han llenado de sospechas,  
la voluntad ahora es el destino  
y el hambre coloniza los rincones.

Mas hay aún milagros por ganarse  
y lo que salva al hombre de sí mismo.  
Hay que mirar las cosas muy de cerca  
y de muy lejos simultáneamente,  
y resistir el golpe del incendio,  
la doble asfixia que viene con el tiempo.

Y sabias como antiguas cabañuelas,  
las aves aún adornan la floresta.  
Las rocas gozan en sus lechos subterráneos.  
Las bestias nutren el aire con sus ojos.  
Recobrada cual milagro la inocencia,  
habitaremos una espina deliciosa,  
punta de tierra nunca dominante,  
y un grifo anidará dentro del pecho,  
ignorante de miserias y de estupro.

Aquellos que nunca conocimos  
se encuentran en aldeas insospechadas.  
La vida se coló por sus cabellos  
como una luz que arcana los esculpe  
y nos ofrece máscaras de escarcha.

Como el andar de todo caminante,  
así se mueven plantas primigenias,  
modelo de conciencia en sus orígenes,  
cayendo hacia la tierra, al sol trepando,  
navegando por veladas aguas

de noche milenaria, noche del tiempo,  
hasta licuarse en la corriente torrencial  
que inunda y anega los relojes.

Sí, descansaremos en sopor perfecto  
en la morada verde de hojas trémulas.  
A tus ojos vendrán grandes alhajas  
de fértiles distancias y minas incidentes.  
Esperemos que el futuro nos conceda  
el mágico rumor de su pesebre,  
en que se adumbre el devenir telúrico  
de alternaciones lentas y seguras.  
El demonio embriagante de la dicha  
por fin se elevará de nuestras lágrimas.

Mientras tanto, en el mundo de los vivos,  
vehículos trasladan pelotones,  
débil, podrido y fuerte son lo mismo  
y la lluvia es sólo un choque entre las almas.

La verdad es sauce que llora junto a un lago.  
No hay que temer del fosco bosquecillo  
donde se esconden voces del pasado.  
Tomemos la senda de la bienandanza  
entrando en este soto de arrobada calma,  
y acogidos por la bruma que allí aguarda,  
abandonemos todo triste pensamiento.  
Esta es la hora de la risa trágica,  
de un suspirar tan hondo como el sueño.

Al aullido espantoso que recoge a los muertos,  
que refleja la luz ya temprana o tardía,  
se dibuja lo ignoto en enigmas cromáticos,  
en tonos que al sentido del hombre desafían.  
Y la unión esencial  
en que duerme el silencio,

silencio sepulcral  
sin lamento ni oído,  
la profunda quietud  
en que reposa el viento  
es el marco invisible  
en que se ven los espectros.  
Allí se instala el alma  
como rémora del tiempo  
y cumple una consigna  
angustiosa y desvalida,  
que mira más allá  
de los graneros legendarios  
donde se arrumban calendarios  
como archivos de la vida.

El instante preciso que anuncia la alborada,  
al despertar del alba el álgido derroche,  
deslumbrante floreo,  
gallardete de proa de la barca tornasol,  
todo converge en la corona que deslumbra  
cual puñales.

Con honduras nupciales  
el soto nos recoge.  
Así se consuma el tránsito de Venus.  
Todo se junta al fin en repentino golpe,  
rayo de sol y luna, apenas el toque.  
Un zarpazo certero con fuerza transmutante,  
el menguante  
es una garra del gato de la noche.

Miguel González-Gerth

“TROCÓSEÑOS EL REINAR EN  
VASALLAJE”:  
AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN  
DE LO INDÍGENA  
EN LOS *COMENTARIOS REALES*

Anne Lambright Freire  
*University of Texas at Austin*

SE HAN ESTUDIADO LOS *COMENTARIOS REALES* por su afirmación de lo indígena frente a los ataques o errores de la historiografía europea de la época. Según esta interpretación, el Inca Garcilaso de la Vega, como mestizo en busca de su propia identidad, intenta afirmar el valor de su herencia indígena (incaica). Basándose en su autoridad como testigo y, sobretudo, por su dominio del quechua, el Inca ostensiblemente pretende no contradecir a los otros historiadores sino "servirles de

comento y glosa y de intérprete en muchos vocablos indios, que, como extranjeros en aquella lengua, interpretaron fuera de la propiedad de ella" (4). Según muchos críticos actuales, el propósito del Inca no es tan inocente; el libro resulta más bien una subversión del pensamiento predominante acerca del indio y por lo tanto llega a ser un texto netamente americano. Este trabajo pondrá en duda el éxito del Inca en este proyecto subversivo. Se preguntará si en su exploración del Otro el Inca no termina por destruir la otredad del indígena y si de esta manera no contribuye a que a los Incas se les trueque el "reinar" de un sistema simbólico al "vasallaje" de otro. En su respuesta a la crítica contemporánea contra los indios, Garcilaso separa a los Incas de los otros grupos indígenas y toma como base dos argumentos principales: la capacidad racional y la preparación religiosa de los Incas. En este intento, por medio de su uso del lenguaje y las imágenes europeas, Garcilaso pone a los Incas dentro del modelo europeo, efectivamente destruyendo su otredad. Sin embargo, los *Comentarios reales* no resultan en una desaparición completa de lo indígena; quedan huellas de ello, pero más que a causa del Inca, a su pesar.

La crítica más tradicional ve en el Inca Garcilaso un feliz encuentro de las dos culturas que fundamentan el mestizaje americano. José Durand sostiene que el Inca, al verse en España, lejos de los suyos, escribe con cierta nostalgia sobre el gran imperio que él, y de hecho, que el mundo, dejó atrás: "el Inca, que sentía como una misma cosa su vida y la de su pueblo, se tenía a sí mismo por otro desterrado más, en quien, allá en España, se había cumplido el mismo destino" (75). Sin embargo, Durand también afirma que el Inca abraza su hispanidad:

Aquel mestizo que muere *desterrado* y pensando en los suyos jamás renegará de su aboleo de conquistadores, sino que, en verdadero esfuerzo de eclecticismo, logra armonizar los mundos opuestos de que proviene. (75)

Durand encuentra en el Inca y en particular en las páginas de los *Comentarios reales*, una "actitud conciliadora" (75) y, sobre todo, "el anuncio y la esperanza de una cultura en formación . . . de una raza nueva" (47). Aunque Durand nota en Garcilaso cierta visión trágica o pesimista, asegura que su tono no es del todo negativo y considera que lo que proviene de su visión nostálgica del pasado es una afirmación del futuro mestizo. Lo que Durand no estudia es hasta qué punto acierta el Inca en su visión del indígena ni cuestiona los propósitos personales del Inca, los cuales con la ayuda de la teoría crítica literaria actual salen a luz. La crítica de Durand viene a ser muy idealizadora y se concentra más en el Inca humanista, hombre del siglo XVI europeo, "clásico de América," que en el Inca indígena que tenía como propósito la defensa de su pueblo.

Para examinar este último aspecto del Inca es esencial verificar contra qué tenía que luchar. En términos muy generales, el Inca escribe medio siglo después de los debates sobre la naturaleza indígena entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de Las Casas. Sepúlveda mantenía la inferioridad moral y social de los indios como defensa de la conquista; Las Casas pretendía demostrar la capacidad racional y religiosa de los indios como defensa contra la conquista cruel que se llevaba a cabo. Según Margarita Zamora,

the debate on the nature of the American Indians revolved around a central question: Were the natives of the New World fully rational human beings and therefore free to carry on without Spanish intervention, or were they morally and intellectually deficient barbarians requiring Spanish

tutorship, to be implemented by force if necessary? (*Language* 101-02).

Entre las dos posturas se encontraba el Padre José de Acosta, quien aunque promovía la capacidad racional de los indios, sostenía que "their moral and intellectual environment was so inferior that it doomed them to leading the lowest of lives" (Zamora, *Language* 104) y que por tanto necesitaban la dirección espiritual y política de los españoles. Zamora demuestra cómo en los *Comentarios reales* el Inca dialoga con estas representaciones del indio; según Zamora el Inca lucha no sólo contra Sepúlveda sino también contra Acosta y hasta cierto punto contra Las Casas, cuyos argumentos Garcilaso veía como defectuosos e insuficientes para defender al indio.

En este diálogo el Inca algo pero no del todo discretamente llega a proponer su propia visión del indio como la verdadera y la única suficiente para explicar la naturaleza indígena. Para establecer su autoridad se basa en su propio estado de indígena--constantemente repite "yo, como indio Inca" (13), "yo, que soy indio Inca" (49), "esto afirmo como indio, que conozco la natural condición de los indios" (57), etc.--y su profundo conocimiento de la lengua quechua, lo que le permite corregir los errores de los historiadores españoles. Así que el Inca pinta sus *Comentarios reales* como una presentación del Otro que proviene del punto de vista del Otro mismo y por lo tanto provee una visión más completa. Pero esta lógica presenta un problema. El Inca escribe en España, en español y para españoles. Necesariamente tiene que recurrir al sistema simbólico español-europeo para comunicarse con su público; el Otro indígena tendrá que explicarse por medio del "yo" europeo, no del "yo" indígena. Aún si su intención es

desmentir la retórica que se ha establecido acerca del indio, tendrá que luchar con ella y dentro de ella; al dirigirse punto por punto a las acusaciones en contra del indio, o bien a las defensas defectuosas del indio, el Inca tiene que apoderarse del sistema simbólico europeo para poder contradecirlo.

Rolena Adorno señala que este discurso europeizante predomina en los textos coloniales. Adorno se dirige a "los procesos de la construcción cultural de la alteridad" y afirma que en el siglo XVI, al considerar otra cultura, no se recurría a la alteridad sino a la identidad:

La mentalidad europea no se preguntaba si la nueva humanidad se ubicaba fuera de los esquemas antropológicos escolásticos sino dónde se encontraba dentro de ellos. El modelo epistemológico era la similitud, y consciente o inconscientemente, los europeos--cronistas, poetas, escritores, misioneros y tratadistas teológico-jurídicos--elaboran modelos y marcos comparativos al tratar de reconocer, comprender y clasificar la humanidad americana. (55-56)

La otra cultura se explica por medio de su semejanza o antítesis frente a la cultura dominante. Adorno afirma que en cuanto al sujeto colonial, "no importa si el que habla es europeo o no; el criterio definitorio de este sujeto es la presentación de una visión europeizante, esto es, una visión que concuerda con los valores de la Europa imperial" (56). La escritura del Inca sigue este modelo, como se verá más adelante, basándose en la visión europea del mundo para describir el mundo incaico; la cultura que presenta necesariamente es una que concuerda con, y que de hecho ejemplariza, los valores de la Europa imperial. Esta construcción europeizante la hace el Inca en gran parte por medio de la filología.

Zamora estudia cómo el Inca hace uso de los recursos lingüísticos europeos del siglo XVI para corregir los errores cometidos por los historiadores anteriores, quienes fallan por no entender la lengua indígena, como los filólogos europeos utilizaron conocimientos lingüísticos para corregir otros errores de la época, principalmente errores eclesiásticos. Pero para Zamora la situación del Inca Garcilaso, mestizo que domina con igual habilidad las lenguas y las culturas españolas e incaicas, le da un lugar único como historiador:

En manos del Inca, la función narrativa se convierte en traducción en el sentido más amplio de la palabra. Porque la traducción que se lleva a cabo en los *Comentarios*, utilizando la terminología de Jakobson, es tanto interlingüística como intersemiótica. ("Filología" 547)

Garcilaso trata el tema de los Incas no sólo interlingüísticamente, por medio del sinónimo y de la circunlocución, sino también intersemióticamente, interpretando los signos lingüísticos de un sistema semiótico por medio de los signos de otro. Para Zamora la escritura del Inca se convierte en una tarea filológica que se realiza por medio de la exégesis de las palabras quechuas, a través de la cual se corrigen los errores promulgados por los historiadores anteriores. Por la insistencia lingüístico-filológica y el constante diálogo con los textos españoles en los *Comentarios reales*, Zamora concluye que el texto resulta "la primera obra literaria verdaderamente americana; al grabar su texto en el discurso del comentario filológico renacentista, rescata del olvido el fragmentario y sepultado texto original de la historia incaica" ("Filología" 557). Pero para cumplir con este propósito, no difiere mucho de sus predecesores y el discurso de los *Comentarios reales* resulta tan europeizante como el discurso de los europeos. Es el

mismo uso de la traducción intersemiótica la que acaba por destruir la lengua quechua. Al ponerla dentro del sistema semiótico europeo, pierde su diferencia y se vuelve lenguaje europeo. De esta manera Garcilaso destruye una parte integral de la cultura incaica.

Beatriz Pastor señala que el recurrir a los modelos europeos para explicar el Nuevo Mundo termina acallando este mundo:

Firmly anchored in the Eurocentric world view, formulated in accordance with European categories of perception, analysis and exposition, the history of the discovery and conquest of America was, to a great extent, built on silence, omission and absence. (122-23)

Según Pastor, este proceso revela más de la estructura ideológica del imperio y las aspiraciones económicas, sociales y políticas de los conquistadores y cronistas que de la realidad del descubrimiento y el Nuevo Mundo (123). Además señala que la historia oficial de la conquista, al silenciar cualquier voz que habla en contra de los propósitos de la hegemonía, demuestra que "reducing the world to one's needs and dreams destroys any possibility of truly discovering new worlds" (153). Pastor examina el intento de Alonso de Ercilla en *La Araucana* de escribir otra historia que corrija las omisiones y rellene los silencios de la historia oficial; sin embargo, señala el fracaso del proyecto, debido al hecho de que

its particular structure, its modes of characterization and its transgression of the principles of composition of the Renaissance epic express the very impossibility of a radical questioning of a colonial order from within that very same order. (154)

Concluye que es imposible representar el Nuevo Mundo con veracidad, porque

the project of inscribing 'the American' ('lo americano') into Western tradition can only be accomplished by going

through a process of fictitious assimilation that strips it of its own identity and history, transforming or eliminating everything that made it truly American. (156)

Es decir, al utilizar un modelo europeo y el sistema simbólico europeo para representar al Otro, necesariamente se invalida el Otro y fracasa la representación. Aunque Pastor se dirige exclusivamente a textos escritos por europeos, sus comentarios tienen validez en referencia a la escritura de Garcilaso, quien a pesar de ser indio (mestizo) representa la realidad indígena por medio del modelo europeo.

Jorge Klor de Alva llega a conclusiones similares a las de Pastor y señala que la narrativa predominante de Latinoamérica ve la esencia de la realidad americana en su mestizaje, pero que es un mestizaje que celebra sus raíces europeas; la literatura colonial llega a ser "the unique expression of a synthesis that (through a revealing contradiction) culminates with Christianity, the Spanish language, and the embrace of the West" (5). Concluye que "the culmination of colonialism was the disappearance of the indigenes and their world, not into a brew of Indian-Spanish composition, but into the cultural vortex of the West" (5-6). Los tres elementos mencionados por Klor de Alva--el cristianismo, el idioma español y el acogimiento al oeste--se ven claramente en los *Comentarios reales*. Garcilaso reduce toda la cultura incaica a estos tres aspectos. Como se estudiará con detalle más adelante, el Tahuantinsuyu, las cuatro partes del mundo que el imperio incaico constituye, se convierte bajo la pluma de Garcilaso en un *praeparatorio evangelica*, un estado pre-cristiano que se prepara para recibir la palabra de Dios. Este hecho lo confirma Garcilaso al traducir los elementos esenciales de la cultura incaica al español. Y, para fijar su

argumento, recurre a los elementos de la cultura occidental, sobre todo al afirmar la condición racional de los Incas. De esta manera el texto se convierte en una obra firmemente arraigada al sistema simbólico europeo; llega a ser una visión de lo indígena desde afuera más que desde adentro.

Tzvetan Todorov tal vez mejor sintetiza esta problemática de la expresión del Otro. Para él, cuando el colonizador se acerca al indio,

Either he conceives the Indians (though without using these words) as human beings altogether, having the same rights as himself; but then he sees them not only as equals but also as identical, and this behavior leads to assimilationism, the projection of his own values on the others. Or else he starts from the difference, but the latter is immediately translated into terms of superiority and inferiority (in his case, obviously, it is the Indians who are inferior). What is denied is the existence of a human substance truly other, something capable of being not merely an imperfect state of oneself. These two elementary figures of experience of alterity are both grounded in egocentrism, in the identification of our own values with values in general, of our *I* with the universe --in the conviction the world is one. (42)

Si el Inca empieza con la diferencia, corre el riesgo de caer en el sistema binario de reconocimiento que identifica al Otro como inferior. Por ende, tiene que señalar la igualdad, la semejanza, de los indígenas y termina por asimilarlos al sistema español. O el Inca mismo es incapaz de expresar la otredad en términos que no pongan al Inca en un estado inferior o teme que al intentar expresar la otredad se destruirá su proyecto revisionista.

De hecho, el Inca empieza su libro con la misma conclusión de que el mundo es uno. Insiste en que "a los que todavía imaginaren que hay muchos mundos, no hay para qué responderles, sino que se estén en sus heréticas imaginaciones hasta que en el infierno se desengañen de

ellos" (7). El Otro que se identifica aquí es el herético, el no cristiano, frente a los cristianos enterados de la verdad, entre los cuales cabe el Inca. Al afirmar la unicidad del mundo, también implícitamente apoya la idea de la unicidad del sistema simbólico y justifica su explicación de la realidad americana en términos de este sistema. Aquí plantea los fundamentos de su argumento que tendrá como base la semejanza de los Incas a los españoles y utilizará el modelo europeo para probar esta semejanza. Para contestar a los críticos de la cultura indígena, el Inca tendrá que afirmar la racionalidad y la capacidad religiosa de los Incas y lo hará desarrollando una compleja exterminación de la otredad.

Iris Zavala explica cómo la representación del sujeto colonial se hace por medio de una serie de oposiciones binarias (viejo/nuevo, cristiano/pagano, moralidad/ libertinaje, civilizado/primitivo) que resultan en una negación del Otro:

Language and symbol were employed as political tools to increase power and impose a colonial identity aiming at a political construction of an inferior, enslaved collectivity. The symbolic activity of the discourse aimed at a mythical construction of the colonial subject as a primitive, archetypal difference to be trapped in hierarchies and traditions. The subject was represented by this borrowed language, losing him-/herself like an object; the flow of negative images dissipated subjectivity through derogatory symbols and lexicon. The relation of the subject to the signifier was embodied in a negative enunciation. (342)

El Inca emplea los mismos recursos descritos por Zavala pero desplaza la negación a otro grupo, a los indios pre-incaicos, para afirmar a los Incas dentro del sistema dominante occidental.

El desplazamiento que hace el Inca no es fuera de lo común. Según Adorno, al verse definido como Otro, el escritor colonizado "se esforzaba en representar la

experiencia nativa no como ritos, costumbres, 'folklore,' sino como cronología, dinastías, en una palabra, historia" (64) y, por lo tanto,

el sujeto colonial americano borraba los retratos ajenos que lo identificaban con la naturaleza, la pasión, lo femenino, lo doméstico, lo rústico y lo pagano, para identificarse con los valores contrarios: la cultura, la razón, lo varonil, lo público, lo cortesano o caballeresco, lo cristiano. (65-66)

Garcilaso trabaja justamente del modo que señala Adorno; elabora una historia incaica para incluir a la cultura incaica dentro de un esquema europeo de percibir el mundo. Al escribir la "historia" de los Incas, de alguna manera los "oficializa" porque les da un pasado parecido al pasado de los imperios europeos. Garcilaso se esfuerza en trazar una larga dinastía incaica descendiente del primer Inca, Manco Capac, y relata una historia de expansión imperial y evangélica que liga la historia incaica con el imperio español contemporáneo y que sirve de defensa de la capacidad de los Incas de gobernarse. De esta manera sitúa a los Incas dentro de los valores de la cultura europea--la razón, lo varonil, lo público y lo cristiano--indicados por Adorno. Para asegurar la posición privilegiada de los Incas, Garcilaso desplaza los valores típicamente asociados con el Otro a los grupos indígenas pre-incaicas o a los que se resisten al gobierno incaico.

De esta manera Garcilaso crea un Otro para definir a los Incas igual que los europeos crean un Otro para definirse a sí mismos. En su descripción de los indios pre-incaicos afirma que "había pocos mejores que bestias mansas y otros mucho peores que fieras bravas" (21). Como respuesta directa a los debates sobre la naturaleza del indio, Garcilaso señala el caos político de estos grupos pre-incaicos y su subdesarrollo religioso. Enfatiza la crueldad de los sacrificios humanos y la

inmoralidad de las prácticas sexuales. En suma, desplaza las acusaciones lanzadas contra los indios en general a los grupos indígenas no incaicos para poder defender a su propio grupo. Esta defensa se basa en la diferencia de los Incas en cuanto a los no-Incas y resulta en la semejanza de los Incas con los europeos. Para cumplir este alejamiento de lo autóctono (o mejor dicho de la percepción europea de lo autóctono), Garcilaso propone el éxito de los Incas en dos campos: su capacidad racional y sus logros religiosos.

Primero, Garcilaso identifica a los Incas como seres racionales. Por ejemplo, insiste en que los Incas aprovechaban de la tierra "como hombres racionales y no como bestias" (30). La razón es una característica fundamental de la cultura incaica desde el principio; afirma Garcilaso que Manco Capac a sus vasallos "les iba instruyendo en la urbanidad, compañía y hermandad que unos a otros se habían de hacer, conforme a lo que la razón y ley natural les enseñaba" (37-38). Hasta la palabra para hombre, *runa*, Garcilaso la define como "hombre de entendimiento y razón" (60); se entiende entonces que para la cultura incaica no puede haber hombre que no tenga estas cualidades (el mundo es uno; todos los hombres civilizados son seres racionales).

Al exponer sobre las leyes de los Incas, Garcilaso se dirige directamente a la acusación de Sepúlveda y otros:

Cierto, mirado el rigor que aquellas leyes tenían, que por la mayor parte . . . era la pena de muerte, se puede decir que eran leyes de bárbaros; empero, considerando bien el provecho que de aquel mismo rigor se le seguía a la república, se podría decir que eran leyes de gente prudente que deseaba extirpar los males de su república. (69)

El Inca arguye que las leyes incaicas, aunque estrictas, se desarrollan de una manera racional que pensaba en el bien público. Además su uso de la palabra "república"

sitúa al imperio incaico dentro de una gran tradición política ejemplificada por el estado romano. Su énfasis en la capacidad de los Incas llega a ser más que una contestación a los ataques contra los indios. Garcilaso presenta a los Incas dentro del modelo europeo que insiste que los seres civilizados se guían por medio de la razón. No se debe insinuar que los Incas no tuvieron capacidad racional, pero el Inca insiste en que la razón gozaba del mismo sitio de privilegio en la cultura incaica que en la europea, lo cual niega cualquier otra posibilidad de acercamiento al mundo.

En la misma línea, Garcilaso liga íntimamente la capacidad racional de los Incas con su progreso religioso. Si uno de los argumentos de los detractores de los indios es que no pueden recibir la palabra de Dios por su falta de razón, Garcilaso demuestra que los Incas recibieron su capacidad racional directamente de Dios y que además fueron encargados de enseñar tanto la razón como el "evangelio" a los grupos bárbaros. Afirma que

permitió Dios Nuestro Señor que de ellos mismos saliese un lucero del alba que en aquellas oscurísimas tinieblas les diese alguna noticia de la ley natural y de la urbanidad y respeto que los hombres debían tenerse unos a otros, y que los descendientes de aquél, procediendo de bien en mejor cultivasen aquellas fieras y las convirtiesen en hombres, haciéndoles capaces de razón y de cualquier buena doctrina. (28)

Garcilaso aquí se apodera claramente del sistema simbólico europeo al hacer uso de la metáfora luz/oscuridad para contrastar la razón y la barbaridad. Según el encargo relatado, los Incas no sólo serán los únicos indígenas que posean la razón, sino que serán también los encargados de hacer racionales a los otros. Por su capacidad racional los Incas se demuestran más

que capaces de recibir el evangelio; son capaces de promulgarlo.

La retórica sobre las cuestiones religiosas sirve para fijar aún más a los Incas dentro del sistema europeo. Como ya se ha dicho, el Inca plantea el Tahuantinsuyu como *praeparatorio evangelica* y de esta manera lo compara con el imperio romano que preparó Europa para el cristianismo. Esto lo hace por medio de constantes referencias a las idolatrías y los dioses romanos y comparaciones a los mismos. Sin embargo, la comparación con los romanos no es una de absoluta igualdad; los Incas se presentan como más cristianos que los romanos, porque aquellos

no adoraron los deleites ni los vicios, como los de la antigua gentilidad del mundo viejo, que adoraban a los que ellos confesaban por adúlteros, homicidas, borrachos, . . . con ser gente que presumía tanto de sus letras y saber, y ésta tan ajena de toda buena enseñanza. (56)

Por ende, los Incas resultan estar aún más capacitados para recibir la palabra de Dios y promover la religión cristiana.

Para apoyar este argumento, el Inca tiene que mostrar que el sistema simbólico-religioso de los Incas permite una conversión fácil al sistema cristiano. Esto lo prueba por medio de la exégesis de las palabras y los nombres religiosos por medio del cual elabora un vínculo íntimo entre los dos sistemas. La exégesis central de apoyo es el nombre Pachacamac. Primero, como en todas sus traducciones, el Inca desmiente el concepto oficial español de Pachacamac y lo reemplaza con una definición más adecuada para su propósito. Describe a Pachacamac como "el que da ánima al mundo universo" (49); le asigna el papel principal del Dios cristiano, el de creador del mundo. Además, afirma que los Incas "le tenían por Dios no conocido," otra vez ligándolo al

concepto cristiano de Dios. Indica Zamora que "the exegesis of *Pachacamac* lent itself easily to a comparative interpretation, enabling Garcilaso to establish conceptual similarities between the Christian and Incan concepts of the supreme deity" (*Language* 126). Todo el discurso acerca de Pachacamac toma este tono cristiano. Como no se puede negar que los Incas adoraron el sol, el Inca lo convierte en una expresión exterior de Pachacamac, algo parecido a la adoración de una cruz o una representación de Cristo, y la adoración del sol y de Pachacamac se pinta como veneración de dos aspectos, visible e invisible, de *un solo Dios*. Este punto es clave para Garcilaso en su propósito de acallar a los críticos de los Incas.

Garcilaso utiliza el mismo método de exégesis para insistir en que las palabras que los españoles señalaron para probar la idolatría de los Incas--como *huanca*, *tangatanga* y *apachitas*--o eran mal entendidas o mal interpretadas por los españoles. A través de estos argumentos Garcilaso sigue la tradición filológica de la corrección por medio de conocimientos lingüísticos y se apodera de la traducción intersemiótica para expresar los términos quechuas por medio de la simbología europea. De esta manera termina pintando a los Incas como pre-cristianos ideales que tenían un papel evangélico y preparatorio importante. Dice Zamora:

By presenting Tahuantinsuyu as a divine instrument and indispensable component in the process of Christianization, he was able to attribute the Incas and Spaniards analogous roles in the march of all peoples toward Salvation, thus finally uniting the history of the New World with that of the old. (*Language* 128)

Pero, mientras Zamora tiende a alabar la habilidad del Inca, no se dirige al hecho de que al unir la cultura incaica a la europea, lo que el Inca hace efectivamente es

callar aquélla. Al presentar el mundo incaico en términos europeos deja grandes huecos y silencios. Paradójicamente, el que debe ser la voz de la cultura viene a ser el que le quita la voz.

Si Garcilaso pierde al indígena por medio de su discurso europeizante, hay un punto donde lo silencia violentamente--en su tratamiento de Viracocha. Zamora dice que este ejemplo "is the only instance in the *Comentarios reales* when Garcilaso seems at a loss linguistically" (121). A pesar de que, como señala Zamora, los estudios antropológicos demuestran que Viracocha gozaba de un lugar importante en la religión incaica, el Inca al principio se niega a reconocerlo. Mientras el Inca demuestra cierta manía por traducir los nombres, en cuanto al nombre Viracocha insiste que "yo no sé qué signifique" (50). Zamora indica que

historical truth in the *Comentarios reales* is guaranteed by a theory of language which affirms the perfect complementariness of signifier and signified. . . . Garcilaso's correction of the Sepúlveda model depends on the semantic content of Quechua terminology for its authority. (126)

El problema de Viracocha es que se define "mar de sebo" (202). Dado que tal nombre es inaceptable para el Dios supremo y por consiguiente no cabe dentro del esquema de *praeparatorio evangelica* que elabora, Garcilaso decide callarlo. Aquí Garcilaso no disimula su proceso de silenciar. Como en toda historia, que es un proceso de seleccionamiento, aquí el Inca elige borrar una parte de la cultura incaica con el propósito contradictorio de afirmarla. Es decir, irónicamente su intento de afirmación de su pueblo requiere la negación de ella; mata al pueblo para salvar al pueblo.

Entre los silencios (accidentales e intencionales) que forman el discurso de Garcilaso, se tiene que preguntar si algo del Otro se puede percibir a través del

discurso. La respuesta es que sí; lo que se puede percibir viene en los mismos momentos de silencio, donde el Inca menos interviene. Estos instantes se asemejan a los "casos de veracidad involuntaria" que Menéndez Pidal nota en *El poema del Cid* (Díez Borque 132); son ocasiones donde, a pesar de la intervención de Garcilaso, algo de la cultura incaica luce. Y son los momentos cuando Garcilaso admite ser Otro a la cultura indígena. Por ejemplo, al describir el templo del Sol, Garcilaso intenta describir una parte del edificio, "el altar mayor (digámoslo así para darnos a entender, aunque aquellos indios no supieron hacer altar)" (130). Aquí Garcilaso no intenta dar el nombre quechua de la parte del templo ni pretende justificarlo por medio de una definición cristiana. Simplemente da un nombre cristiano e inmediatamente anula su valor semántico. Lo europeo es lo que se niega aquí y lo que queda es un espacio blanco pero libre donde reposa lo indígena. Además, la referencia parentética afirma aún más la otredad de los indígenas ya que Garcilaso se plantea firmemente dentro del "nosotros" europeo frente a "aquellos indios."

Estos vistazos de lo indígena ocurren también cuando Garcilaso revela su desentendimiento de algún elemento del mundo indio. Por ejemplo, cuando habla de la astrología de los Incas, describe unas manchas en la vía láctea que los Incas describían como ovejas. Sin embargo, afirma Garcilaso, "yo no veía las figuras, sino las manchas, y debía de ser por no saberlas imaginar" (86). Garcilaso aquí admite no poder entrar en el sistema simbólico incaico. Esta admisión de una otredad inaccesible revela más que toda la explicación detallada, en términos europeos, que provee a lo largo de la obra, porque, en vez de tratar de meter la idea incaica dentro de algún modelo europeo que su público y, de hecho, que

él mismo pueda entender, presenta más bien la incomprendibilidad del asunto.

Otro instante del distanciamiento de Garcilaso ocurre en su exégesis del nombre Yáhuar Huácac, "llora sangre." El cronista intenta explicar cómo se le puso este nombre a un príncipe incaico. Da dos explicaciones que provienen de los indios: o que el príncipe lloró sangre a los tres o cuatro años, o que lloró sangre al nacer. Cada vez el Inca injerta su propia explicación racional: que de niño tal vez tuviera el príncipe alguna infección de los ojos o que al nacer algunas gotas de sangre de la madre se le quedaron en los ojos. Garcilaso termina con un tono casi despectivo, "como quiera que haya sido, certifican que lloró sangre, y como los indios fueron tan dados a las hechicerías . . . tuviéronlo por agüero" (157). Aquí Garcilaso cuidadosamente se distancia de una historia fuera del concepto europeo de lo racional y señala la mentalidad supersticiosa de los Incas. En el proceso, se aparta a sí mismo de las creencias irracionales de los Incas; se convierte en un cronista nada objetivo que relata un hecho que a la vez demuestra imposible. El Inca obviamente no encuentra la manera de ubicar este aspecto de la cultura incaica dentro del esquema que ha elaborado a lo largo de la obra y se distancia del hecho para salvarse a sí mismo, para probar su propia capacidad racional. Al realizar este alejamiento el Inca contradice su propio retrato de los Incas como seres racionales al estilo europeo. Cada vez que el Inca se separa de esta manera se desestabiliza su argumento pero a la vez permite lucir algo de lo indígena, o, por lo menos, los Incas lucen más Otros.

Ahora bien, lo que se perciba de los Incas a través de los distanciamientos de Garcilaso no queda claro; al intentar calificarlo el lector también acabaría anulándolo.

Pero hay momentos que se pueden ver como una liberación de los Incas y de lo incaico. De vasallos del sistema simbólico europeo los Incas se tornan reyes de su propio sistema. Por lo general a lo largo de los *Comentarios reales* el Inca Garcilaso termina negando la auto-gobernación simbólica de los Incas. Su visión del mundo incaico, aunque tiene el propósito de afirmar la cultura incaica, irónicamente resulta una negación de ella.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Rolena. "El sujeto y la construcción cultural de la alteridad." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 14 (1988): 55-68.
- Díez Borque, José María. *Historia de la literatura española*. Madrid: Guadiana, 1974.
- Durand, José. *El Inca Garcilaso: Clásico de América*. México: Sepsetentas, 1976.
- Garcilaso de la Vega, el Inca. *Comentarios reales*. Porrúa: México, 1990.
- Jara, René y Nicholas Spadaccini, eds. *Re/Discovering Colonial Writing*. Hispanic Issues 4. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- Klor de Alva, J. Jorge. "Colonialism and Post-Colonialism as (Latin) American Myths." *Colonial Latin American Review* 1 (1992): 3-23.
- Pastor, Beatriz. "Silence and Writing: the History of The Conquest." Jara y Spadaccini 121-63.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trad. Richard Howard. New York: Harper & Row, 1984.

- Zamora, Margarita. "Filología humanista e historia en los *Comentarios reales*." *Revista iberoamericana* 53 (1987): 547-58.
- . *Language, Authority, and Indigenous History in the Comentarios reales de los incas*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Zavala, Iris M. "Representing the Colonial Subject." Jara y Spadaccini 323-48.

TRADICIÓN LITERARIA Y  
 “OTREDAD”:  
 LA REPRESENTACIÓN DEL ÁRABE  
 EN  
 LA DESDICHA POR LA HONRA  
 DE LOPE DE VEGA

Ricardo Krauel  
 Brown University

YA DESDE EL SIGLO XV, a través de los romances fronterizos y los libros de caballerías, empezó a tomar cuerpo en la tradición literaria española la figura del moro noble, figura a la que desde la propia perspectiva cristiana se adornaba de prestigiosas cualidades en la guerra y en el amor, y que aparecía revestida de un llamativo exotismo. En la segunda mitad del siglo XVI surge la primera novela de tema morisco, *El Abencerraje*, que consolida y populariza definitivamente la elección de los miembros de la casta indicada en el título como destacados exponentes de esa representación idealizada del moro: el personaje de Abindarráez recibe

en la obra una consideración heroica,<sup>1</sup> casi a la par de la dispensada al caballero cristiano Rodrigo de Narváez. La altísima prosapia de la estirpe, su fama de arrojo y galanura, y su historia de linaje perseguido concurrían, en efecto, para hacer de los integrantes de la casta objetos particularmente atractivos para la fabulación literaria. La publicación, en 1595, de la primera parte de las *Guerras civiles de Granada (Historia de los bandos de los Zegries y Abencerrajes . . . agora nuevamente sacada de un libro arábigo, cuyo autor de vista fue un moro llamado Aben-Hamin, natural de Granada)* de Ginés Pérez de Hita, supuso un nuevo jalón fundamental en la proyección literaria de la estirpe; el libro (que se arrogaba, según expresa el título, una pretendida veracidad histórica) proporcionaba copiosísima información sobre el linaje, y se convertiría en la fuente más visitada por los escritores que posteriormente continuaron recreando en novelas y obras de teatro los hechos de los abencerrajes. La obra de Pérez de Hita introdujo además un elemento novedoso muy significativo: la conversión del héroe Muza y de otros abencerrajes granadinos; de este modo, las historias de la casta se contemplaban a través de un prisma que destacaba la supremacía de la ley cristiana sobre la mora de manera mucho más patente de lo que lo había hecho la novela anónima de Abindarráez y Jarifa.

Lope de Vega fue uno de los más destacados cultivadores del romance morisco y de la comedia de moros y cristianos; en uno y otro género incorporó numerosos personajes de abencerrajes. Aunque de forma inicialmente menos directa o manifiesta, la estirpe asoma también a las *Novelas a Marcia Leonarda*, en concreto a *La desdicha por la honra* (1624). El narrador de este relato, en efecto, aguarda hasta más o menos la mitad de la narración para revelarnos que el

protagonista, Felisardo, es hijo de abencerrajes, "de los antiguos de la conquista de Granada por los Reyes Católicos" (117). La noticia sorprende simultáneamente al lector y a los personajes de la novela; el narrador se había reservado astutamente su golpe de efecto, desplegando hasta ese punto una serie de toques de ironía y anticipación narrativa que, por supuesto, no podían ser reconocidos por el lector en tanto no fuera desvelado el secreto. Así, el narrador había jugado con el personaje haciéndole afirmar ufana y solemnemente, como cifra de mérito ante un rival italiano: "Caballero, yo soy español y criado del Virrey" (110). Por otra parte, Silvia, la amada de Felisardo, ignorando el verdadero origen del joven, le había dirigido, por despecho, estas palabras premonitorias: "¿Tú eres español, enemigo? No es posible, pues dellos oigo decir y he leído que ninguna nación del mundo ama tan dulcemente las mujeres" (115-16). Igualmente, podía considerarse premonitoria la descripción del aspecto físico de Felisardo, por más que el narrador, para no permitir que el lector adivinara antes de tiempo la sorpresa que le tenía reservada, matizara esa descripción, intentando hacerla cuadrar con el retrato prototípico de un español: "Apetecía este mancebo en [Silvia] lo que no tenía, porque [ella] era rubia y blanca, y él no del todo moreno y barbinegro, pero de suerte que parecía español desde el principio de la calle" (107). Cuando, una vez divulgada su extracción, Felisardo se viste con ropas turcas, el narrador ya podrá expresar sin reservas el notorio aspecto árabe de sus rasgos: "Sus hopalandas traía y su turbante, y como era moreno, alto y bien puesto de bigotes, veníale el hábito como nacido" (123).

Pese a la demora con que el narrador de *La desdicha por la honra* introduce explícitamente el elemento árabe y las referencias a los abencerrajes en la

narración, la obra ofrece al respecto un interesante campo de exploración, sobre todo si se pone en relación con el tratamiento del tema en la producción lírica y dramática del propio Lope. En la caracterización de la persona de Felisardo se incluyen cualidades como éstas: gentileza (103, 106, 109, 115, 116 y 132), valor (103 y 140), valentía (104 y 123), modestia (104), galantería (107), gallardía (115) y brío (123). Esta suma de virtudes es muy similar a la que frecuentemente acompañaba a más antiguos miembros de su linaje en los romances y comedias de Lope. Así, en los romances nos topábamos con un Zaide "gallardo," "hidalgo," "valiente," "gentilhombre, bien criado," galante y brioso (*Poesía selecta* 127, 128, 133-36); con un Muza igualmente "gallardo" (*Las fuentes IV* 63 v.) y "valiente" (*Las fuentes IX* 96 v.), y con un Abindarráez de nuevo "gallardo" (*Las fuentes XIII* 81 r.). En las comedias,<sup>2</sup> con un Ardayn "valeroso," un Muzarque "fuerte," un Leocán y un Tarfe valientes (*El cerco* 238 y 242), un Abindarráez "galán," "bizarro, gallardo," de "valor" (*El remedio* 187 y 191-92), un Jazimín "hidalgo" (*El hidalgo* 83); etc. Felisardo se ve envuelto en una lucha contra Alejandro (su rival de amores) y tres criados de éste; nuestro personaje saldrá ileso de la pelea, mientras que Alejandro y dos de los criados resultarán heridos (111-12). Este episodio nos trae a la memoria el enfrentamiento de Abindarráez en lucha desigual con los cinco cristianos que le tienden la emboscada en *El Abencerraje* (109-10), enfrentamiento recreado por Lope en *El remedio en la desdicha* (191). De todas las coincidencias que venimos notando podría inferirse que Felisardo es esencialmente una proyección, operadas las oportunas modificaciones espacio-temporales (es decir, variando el contexto de la Granada mora del XV a la Italia y Turquía de principios del XVII), del arquetipo de abencerraje galante y valeroso

construido en las novelas, romances y comedias sobre el reino nazarita. Pero hay varios detalles en *La desdicha por la honra* que echan completamente por tierra esta suposición. En el proemio de la obra, el narrador, casi al descuido, tilda al personaje de "necio" (103). Posteriormente, al tratar de su afición a componer versos, introduce una notable distancia irónica al sugerir su consideración como poeta-legumbre (106). En otro punto, se referirá a él como "atrevido y desatinado mancebo, cuya acción yo no puedo alabar" (119). Walter Pabst, en fin, comentaba cómo las circunstancias en que Felisardo acaba siendo derrotado por los soldados del sultán "no contribuyen, ni mucho menos, a restablecer su honor" (281). Estas sombras de ridículo que se ciernen sobre el protagonista de nuestra novela carecen por completo de antecedente en el tratamiento que Lope daba a los abencerrajes en los romances y comedias. En el romance "Después que con alboroto" podíamos encontrarnos a un Abindarráez no del todo considerado con las damas; en otro romance, "La calle de los Gomerés," a un Muza soberbio; en *El cerco de Santa Fe*, a un Tarfe en ocasiones iracundo y brutal;<sup>3</sup> pero nunca se aplicaba una perspectiva que menoscabara la dignidad esencial de esos personajes.

Felisardo comunica por carta al virrey de Sicilia que ha recibido la noticia de que tiene origen árabe, de que es descendiente de abencerrajes. En dicha carta, el joven manifiesta sentir una profunda vergüenza por su recién descubierta extracción, la cual se le representa como una "nota de infamia" (117). En ningún momento logra Felisardo reconciliarse con su origen. Y ello no simplemente significa que no se produzca en él un cambio de mentalidad que le haga estimar más a sus hermanos de raza que a los cristianos europeos; implica también que la conciencia de su verdadero linaje no ponga freno a una actitud de vehemente hostilidad y

desprecio frente a las personas y valores pertenecientes al mundo arábigo. Al mancebo, en efecto, le repugna la idea de tratar con moriscos, a quienes no "osaba fiar su pensamiento" (129); Mahoma es para él un "infame y falso profeta" (126). En algunas de las comedias de Lope en que un abencerraje termina convirtiéndose al cristianismo, oímos descalificaciones similares de boca de los conversos. Por ejemplo, en *El hidalgo Bencerraje*, Jazimín, tras decidirse a abrazar la fe cristiana, también moteja a Mahoma de "Vil profeta, mentiroso" (72).<sup>4</sup> En otros casos donde la conversión hace asimismo inequívoca la preeminencia de la ley cristiana, no aparecen, sin embargo, denuestos de la musulmana; así, en *La envidia de la nobleza*.<sup>5</sup> Y tal vez convenga tener presente que no siempre sigue Lope la solución final que por primera vez se propusiera en las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita: *El remedio en la desdicha* mantiene la fidelidad a su modelo de *El Abencerraje* no haciendo que Abindarráez reniegue de su fe. Existe, pues, una gradación en la representación de los abencerrajes en Lope que va desde los que conservan su credo hasta los que lo abandonan abominándolo, pasando por el punto intermedio de los que asimismo lo abandonan pero continúan observando una actitud respetuosa hacia él. De este modo, no supone gran novedad el comportamiento de Felisardo, y menos aún porque en ningún momento se aleja de sus convicciones cristianas. Por lo demás, hay que contar con que los insultos y descalificaciones proferidos por los personajes pierden algo de su fuerza semántica y se aproximan a meras fórmulas retóricas por la frecuencia con que ocurren incluso en obras que indiscutiblemente transmiten un mensaje conciliador y de concordia (por ejemplo, en *El remedio en la desdicha*). Esto lo confirma igualmente el hecho de que los vituperios son lanzados también por los moros a los cristianos (y no

necesariamente por personajes a los que las obras presenten como carentes de prestigio), o entre individuos de la misma ley.

Mayor trascendencia tienen en *La desdicha por la honra* las descalificaciones cuando provienen de la voz del narrador. Éste define continuamente su posición frente a la materia narrada por dos vías: los comentarios digresivos ("intercolumnios") que interrumpen la diégesis para reflexionar sobre ella, y los términos de fuerte carga valorativa que son empleados para construir la propia narración. De esa manera, el narrador, a la vez que narra, expone ante los ojos del lector, sin dejar resquicio a la ambigüedad, la interpretación auténtica de la historia, la interpretación que, muy por encima de las deducibles de las voces de los personajes, ocupa el lugar supremo dentro de la jerarquía de autoridad hermenéutica dimanante de la obra. Ello, además, viene apuntalado por la identificación explícita del narrador con el autor real: el narrador de *Las fortunas de Diana*, que es el mismo de *La desdicha por la honra* (las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* comparten un único marco narrativo), daba a entender que se debían a su pluma *La Arcadia* y *El peregrino en su patria* (47). Pues bien, ese narrador, responsable y portavoz del contenido ideológico de la novela, presenta una imagen de los árabes como "bárbaros" que "venden los cautivos cristianos" del mismo modo que en España se venden "las bestias, y con mayor miseria" (121); como seres que tienen el asesinato por cotidiana costumbre (124); como seguidores de una religión que no es sino fuente de "necedades" (136); como individuos llenos de "soberbia" e inclinados a la traición (134); etc. Realiza, en suma, una maniquea contraposición entre "nuestra Europa" (120) y "aquellos bárbaros" musulmanes (140). Edward Said habla de cómo la tradición europea occidental ha hecho del Oriente "its cultural contestant, and one of its

deepest and most recurring images of the Other" (1); la identidad europea, "a collective notion identifying 'us' Europeans against all 'those' non-Europeans," se ha proyectado a sí misma "as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures, . . . reiterating European superiority over Oriental backwardness" (7). La voz del narrador de *La desdicha por la honra*, según hemos visto, se presenta como formante inequívoco de esa tradición. Lope, además, ha hecho que Felisardo comparta vehementemente la misma perspectiva, introduciendo con ello una poco verosímil, por lo extremada, contradicción entre origen y destino del personaje.

A esta agresiva intransigencia dominante en la obra se opone momentáneamente, sin embargo, un importante contrapunto, representado por el contenido de la carta que el virrey de Sicilia remite a Felisardo. En dicha carta, escrita para confortar al mancebo en su desolación por saberse descendiente de musulmanes, el virrey expone razones como las siguientes:

En el nacer no merecen ni desmerecen los hombres . . . Y no sé yo por qué habéis de estar corrido, siendo como sois caballero, pues no lo está el príncipe de Fez en Milán, sirviendo a Su Majestad con un hábito de Santiago en los pechos . . . Porque la diferencia de las leyes no ofende la nobleza de la sangre, y más en los que ya tienen la verdadera, que es la nuestra, como vos la tenéis, y confirmada por tantos años. (118)

Da por un instante la impresión de que estamos recuperando el espíritu de tolerancia y respeto de las diferencias que existía en *El Abencerraje*. Sin embargo, no debe pasarnos desapercibida la circunstancia de que el modelo que aduce el virrey para mostrar que un árabe no debe sentir vergüenza de su condición es el del príncipe de Fez, un converso. Pareciera que no fuera posible conservar simultáneamente la dignidad y la fidelidad a las doctrinas de Mahoma. Con todo, los

términos de la carta son claramente los más abiertos y conciliadores de la obra entera, y es muy significativo que sean propuestos por un representante de la autoridad real. Este resquicio en la que aparentaba ser monolítica construcción ideológica de la novela da pie al planteamiento de algunas cuestiones de interés. Marcel Bataillon sugirió la hipótesis de que el conflicto de identidad que sufre Felisardo fuera un trasunto de posibles problemas padecidos por Lope con respecto a la limpieza de su linaje (23-26). Lope fue objeto de acusaciones, malamente veladas, por parte de escritores contemporáneos suyos que insinuaban que tanta inclinación por el romance morisco tenía que deberse a que el poeta descendiera de árabes; así, por ejemplo, el romance "Toquen a priesa a rebato," después de hacer alusiones paródicas a varios romances de Lope ("Ensíllenme el potro rucio," "De pechos sobre una torre" y otros), dice:

El que Adalifes y Azarques  
sacó costosas libreas,  
saque para sí un bonete  
y verá lo que le cuesta.  
Pues que de la seta mora  
las cirimonias enseña  
disfraçadas en romance,  
señal que deciende dellas

.....  
Y para mí yo lo creo,  
porque su rostro demuestra  
aver nacido en Granada

y criándose en la tierra (*Las fuentes IX 108v.-109r.*)

El romance "Tanta Zayda y Adalifa" arremete contra los cultivadores del género morisco (Lope era el más señalado de ellos), considerándolos traidores a la fe cristiana y a la memoria de los héroes nacionales españoles:

Renegaron de su ley  
los romancistas de España,

y ofrecieronle a Mahoma  
las primicias de sus galas.  
Dexaron los graves hechos  
de su vencedora patria,  
y mendigan de la agena  
invenciones y patrañas. (*Las fuentes IV 159 r.*)

Gabriel Lobo Lasso de la Vega, uno de los principales enemigos literarios de Lope, escribe en clara alusión a éste:

Válgate el diablo por moro,  
que así has cansado los hombres  
con tu larga soledad  
y melancólicas noches;  
el potro rucio te dé  
en la barriga seis coces,  
y quien "amén" no dijere  
en malas galeras bogue. (Citado en Márquez Villanueva 164)

Luce López-Baralt habla, sin ofrecer detalles, de la presencia en la obra de Lope de "testimonios solapados a favor de la dignidad social del morisco" (172). El control de la censura inquisitorial vedaba, desde luego, manifestaciones que pretendieran incrementar demasiado explícitamente el prestigio de un grupo social sospechoso para la ortodoxia oficial. La literatura de finales del XVI y principios del XVII podía permitirse ofrecer una perspectiva relativamente enaltecedora de los árabes que en un pasado remoto (más de cien años atrás) habían habitado en la Península, pero no de los que en esas fechas eran el centro de la grave controversia socio-política que dio lugar a la expulsión. Teniendo en cuenta esto, y sin entrar a considerar las hipotéticas razones personales que pudieran mover a Lope, el tenor de la carta del virrey de Sicilia ciertamente supone un sugestivo punto de fuga que deja abiertas las posibilidades interpretativas sobre el verdadero sentido del tratamiento de lo árabe en *La desdicha por la honra*. El discurso intransigente de la

mayor parte de la novela, grato sin duda a los censores, puede quedar en cierta medida subvertido por el espíritu que subyace en las afirmaciones del virrey.

Con la historia del cautivo del *Quijote* y la novela ejemplar *El amante liberal*, Cervantes consolidó una importante vía temática, la de aventuras de cristianos en tierra de turcos, en la narrativa corta del Siglo de Oro. *La desdicha por la honra* se inserta claramente dentro de esta corriente. A pesar de ello, Lope, al hacer del protagonista un descendiente de abencerrajes, ha introducido asimismo en la órbita contextual de la obra la literatura de tema morisco-granadino. En efecto, la figura de Felisardo, como hemos comprobado, retoma y revisa la tradición de caracterización del tipo literario del abencerraje, y en ese sentido supone un puente de diálogo que vincula *La desdicha por la honra* con cierta parte de la producción lírica y dramática del propio Lope. Por lo demás, el análisis del tratamiento de dicha figura nos ha servido de punto de partida para reflexionar brevemente sobre la construcción ideológica de la obra (con su articulación de la representación del árabe como "el otro"), y para asomarnos con cautela a la siempre delicada cuestión de la utilización del personaje como máscara ficcional del autor.

NOTAS

<sup>1</sup> Véase al respecto mi trabajo "El esquema heroico de la historia de Abindarráez."

<sup>2</sup> No es extraño que los personajes de las comedias morisco-granadinas compartan las características de los protagonistas de los romances, pues, como ha mostrado Carrasco Urgoiti ("Notas"; véase también Carreño, "Del romancero nuevo"), Lope llevó a cabo una transferencia de la "galería de personajes típicos" del romancero morisco al género dramático (76).

<sup>3</sup> Para Carrasco Urgoiti, la "feroz animadversión" de Tarfe hacia los cristianos en esta obra y "la desmesura de sus invectivas" hacen que se aparte "del tipo literario del moro cortés" (*El cerco de Santa Fe* de

Lope de Vega, ejemplo de comedia épica" 120).

<sup>4</sup> Es interesante cómo Lope consigue compaginar en esta comedia la consideración prestigiosa de Jazimín (y en general de la casta de los abencerrajes) con las deslealtades de éste hacia su rey; ello se explica, como notara Carrasco Urgoiti, porque, al igual que en otras comedias, se parte de la premisa implícita de la ilegitimidad de la autoridad del monarca granadino (*El moro* 82-83).

<sup>5</sup> Las de Zelindo y Jarifa en esta obra parecen encajar en el grupo de conversiones que dentro de la literatura del Siglo de Oro, según López-Baralt, "se llevan a cabo con inusitada suavidad y sorprendente falta de angustia, y dotan a la literatura morisca castellana de una aureola de inverosimilitud que suscita la sospecha del que sepa leer entre líneas [por cuanto permite ver] las costuras a la censura inquisitorial" (165).

OBRAS CITADAS

- El Abencerraje (novela y romancero)*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Cátedra, 1985.
- Barella, Julia, ed. Lope de Vega. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Júcar, 1988.
- Bataillon, Marcel. "La desdicha por la honra: Génesis y sentido de una novela de Lope." *Nueva revista de filología hispánica* 1 (1947): 13-42.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. "El cerco de Santa Fe de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica." *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971. 115-25
- . *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XIX)*. Ed. facsímil. Estudio preliminar de Juan Martínez Ruiz. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- . "Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega." *Revista de filología española* 62 (1982): 51-76.

- Carreño, Antonio. "Del 'romancero nuevo' a la 'comedia nueva' de Lope de Vega: Constantes e interpolaciones." *Hispanic Review* 50 (1982): 33-52.
- Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600), IV: Cuarta y quinta parte de flor de romances recopilados por Sebastián Vélez de Guevara (Burgos, 1592)*. Ed. facsimilar. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: Real Academia Española, 1957.
- Las fuentes . . . , IX: Séptima parte de flor de varios romances nuevos recopilados por Francisco Enríquez (Madrid, 1595)*. Ed. facsimilar. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: Real Academia Española, 1957.
- Las fuentes . . . , XIII: Flor de varios y nuevos romances. Primera, segunda, tercera parte. Textos de Pedro Moncayo y Pedro de Flores (Lisboa, 1592)*. Ed. facsimilar. Ed. Mario Damonte. Madrid: Real Academia Española, 1971.
- Krauel, Ricardo. "El esquema heroico de la historia de Abindarráez." *Romance Notes* (1996) (en prensa).
- López-Baralt, Luce. *Huellas del Islam en la literatura española: De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid: Hiperión, 1985.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Lope, infamado de morisco: La villana de Getafe." *Anuario de letras* 21 (1983): 147-82.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, ed. Lope de Vega. *Obras, XI: Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Madrid: Real Academia Española, 1900.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria: Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Trad. Rafael de la Vega. Madrid: Gredos, 1972.

- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Vega, Lope de. *El cerco de Santa Fe*. Menéndez Pelayo 229-58.
- . *La desdicha por la honra*. Barella 101-42.
- . *La envidia de la nobleza*. Menéndez Pelayo 1-38.
- . *Las fortunas de Diana*. Barella 47-100.
- . *El hidalgo Bencerraje*. Menéndez Pelayo 39-83.
- . *Poesía selecta*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1984.
- . *El remedio en la desdicha*. Menéndez Pelayo 165-205.

## THE DISEMBODIED CONQUEROR IN ABEL POSSE'S *DAIMÓN*

Thomas Waldemer  
Ripon College

SIXTEENTH-CENTURY CONQUISTADOR Lope de Aguirre has been the subject of several contemporary novels and at least two feature-length films.<sup>1</sup> Some of these works, such as Werner Herzog's film *Aguirre, the Wrath of God* (1972), portray Aguirre as the insane and power-hungry rebel of the *Crónicas de Omagua y Dorado*.<sup>2</sup> Others, such as Miguel Otero Silva's *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* (1962), echo Simón Bolívar's assessment of the rebel from Oñate by representing him as a paladin of Latin American independence. In his novel *Daimón* (1978), Argentinean novelist Abel Posse ironizes the latter view while providing a more universally applicable version of the former. In *Daimón* the devil, either as the reflection of Aguirre's schizophrenic illusions, his deepest desires, or his sheer resentment, is the conquistador's double *par excellence*. However, the protagonist's diabolical inner voice is not a garden variety, hedonistic Satan. Aguirre's demon is the seductive siren call of power that constantly pulls the protagonist away from the pleasures of the flesh towards

a nebulous Faustian desire for infinite power. Posse's novel identifies the underlying madness of the conquistador as his divorce from the natural world, from the Other, and ultimately from himself.

*Daimón* achieves a parody of the conquistador's mentality through an example of "carnivalized menippea." This subgenre is characterized by certain features that are clearly present in Posse's novel: (1) the use of the fantastic, as in the case of the resurrection of Aguirre and his nearly five hundred-year "second life"; (2) dialogues of the dead: the protagonist and his closest associates, resurrected executioners and victims alike, are all deceased; (3) the use of the tragicomic double: Aguirre and his demoniac Doppelgänger are both tragic, in the sense that they represent the repetition of hundreds of years of violent history, even though they are also a highly risible pair; (4) the representation of madness or unusual psychic states of characters that "destroy the epic and tragic wholeness of a person and his fate" (Bakhtin 116-17). This is clearly represented by Aguirre's schizophrenia and his intermittent self-questioning; (5) "the testing of an idea and its carrier" (Bakhtin 135). The novel is, among other things, the questioning of the conquistador mentality and its vehicle, Lope de Aguirre.<sup>3</sup>

Unlike the enclosing genres of tragedy, epic or historical narratives, the serio-comical carnivalized menippea effects a "profanization," the bringing down to earth of the high and mighty, the abstract, and official versions of the truth. Menippean carnivalization is first and foremost an affirmation and celebration of the human body and of the victory of life over death. There is a militant valorization of things carnal and of the denigration of all forms of idealism and mysticism. The carnivalized menippea opposes abstract systems of

thought that are incapable of explaining the potential richness, the unpredictable openness of human experience. It also underscores the importance of the present and rejects the static images of the triumphant past or the sacrifice of today's pleasure for the sake of tomorrow's dreams of utopia.

In *Daimón* the parody of the conquistador and rebel Lope de Aguirre begins with his resurrection from the dead, as he returns from the muck and mire of his subterranean slumber like a New World Dionysus, or a Hollywood B-movie monster. Dressed in the same tattered uniform he wore when he was executed by his own troops in 1561, Aguirre proceeds to wander the Americas with his torturers and victims through nearly five centuries of Latin American history. As it exhumes and revives Aguirre, Posse's text reflects the mummification of life that is the product of monumental or antiquarian approaches to historical narratives. This zombie conquistador desires to resume the conquest and rebellion against the King of Spain and his war against the ruling classes of the independent republics from early colonial times to the late twentieth century. Posse's Aguirre wants to repeat "todos los crímenes y todos los sufrimientos" (29). Here Aguirre echoes the Marxian notion of the anachronistic figure--tragic in its own time--that becomes farcical when it attempts to relive the past.<sup>4</sup> However, in Posse's novel there is a more specific contradiction in the conquistador's mentality: the denial of the body. The natural tendency of Posse's Aguirre is to be like a Sancho Panza who is more interested in sex than food. However, under the taunting influence of his *daimón*<sup>5</sup> he becomes something of a satanic pícaro, or a diabolical version of Don Quijote as his carnal desires are subordinated to his will-to-power.

The narrator of *Daimón* reminds the reader that Aguirre and his fellow conquistadors have left their home where "los cuerpos estaban bajo sospecha de pecado--un campo lunar por el cual correteaban los demonios" (51). They have risked all the real and imagined dangers of the voyage to the New World "con la inconfesada ambición de ver una mujer del todo desnuda (y poder entreabrirla, morderla, gustarla, como se puede hacer con una pera madura)" (51). Yet after arriving in América the intruders remain incapable of truly enjoying the pleasures of the flesh. In the conqueror's mind sensual gratification is despised or postponed while his logic of abstract political domination leads to perpetual frustration. Notwithstanding all their efforts towards self-satisfaction and the ineffably high price the rest of the world must pay, Aguirre and cohorts never really experience the *jouissance* of their conquest: "Sus alegrías eran mínimas en comparación con sus jornadas de sacrificio y esfuerzo. Cuando por fin se los veía quietos era porque hablaban del futuro, haciendo febriles planes que les hacían sentir el presente como mera pérdida de tiempo" (44). The continuing adherence to a Hegelian teleology is a key to understanding the flesh-denying madness of the conquistadors. The European conquerors continue to organize their delirious visions of time under the name of history, defined by the novel's narrator as "una especie de metafísica pista de carreras" (27).

In *Daimón* the Western world's performance principle pits the Promethean archetype-hero against the forces of nature, making "sexuality and pleasure appear as curse--disruptive, destructive" (Marcuse 161). This becomes clear as Aguirre and his band of not-so-merry *marañones* experience a series of sexual *contretemps* among the Amazon women. Aguirre and his men come to the mythical space hoping to play the role of satyr as

they struggle to sexually and politically dominate the Amazon. However, the conquistadores are only laughed at, infantilized, and frustrated as nature and the mythological women ridicule the "male trajectory of history" (Paglia 129). The frustration of the conquistador's impulse is apparent when a patrol of Aguirre's men assaults two Amazonian princesses; beating them "por reirse, por no resistirse" (63). The impulse of conquest and domination is reduced to sexual travesty and its political impotence is mocked by the natural world's chthonic power.

In *Daimón* the indigenous peoples and the flora and fauna of the Americas quickly become convinced that the invaders are deeply at odds with the spirit of the earth: "Carecían de armonía y de paz. Daban la impresión de haber sido paridos para correr como lobos hambrientos" (43-4). Though undeniably courageous, the conquistador is driven by an essential fear of his own carnality. He experiences a profound uncertainty, if not total ignorance, with regard to his place in nature. His triumphs necessarily imply his own unhappiness and reveal his incapacity to "comprender el equilibrio y el orden natural de las cosas" (27). In Posse's novel a voice of indigenous America, the "guru" Huamán, is painfully aware of the intruder's underlying fears of the material world. Like Guamán Poma he appropriates Western logos to critique the civilization that produced it. He announces in his "report" to an International Congress of Indigenous Peoples that since time immemorial the natives of the Americas have known the secrets of the hidden forces contained in the material world and have lived with that knowledge without disturbing the balance between humans and nature. However, the more they resist nature the more "los vencedores de la naturaleza terminarían encadenados a ella" (198).

The conqueror's intolerance of the Other and his futile war against nature find their source in historical culture's eternal drive-to-be-doing. Productivity, the measure of control and transformation of nature through over-reliance on reason and the unreflective development of technology, becomes an end in itself. Productivity is the conqueror's watchword and reflects his "resentful defamation of rest, indulgence, receptivity--the triumph over 'lower depths' of the mind and body, the taming of the instincts by exploitive reason" (Marcuse 155). Posse's conquistador believes that all obstacles to the Westerner's project--human beings, plants, animals, mountains, forests and rivers of the New World--must be transformed or annihilated. From the invader's perspective America represents the intolerable stasis of being and the frightening possibility of experiencing effortless sensual pleasure that might lead to a regression to an "animal" state of nature. What is most natural in the New World is most frighteningly unnatural for the conquistadores: "Allí en América todo era ser, de manera que el hacer humano--condenado, adánico, posparadisiaco--se enfrentaba con una muralla de existencia libre que a ellos les parecía antinatural, subversiva" (36). America is clearly more than a disappointment to them; it represents a dangerous alternative to the whole ethos of productivity.

In *Daimón* the very "success" of the conquistador's world view in the encounter with that of the indigenous peoples of the Americas insures the perpetuation of the latter's Promethean unhappiness. As Tzvetan Todorov notes in *Conquest of America*, in the clash of indigenous civilization with its European counterpart the latter, as specialists in human communication, had an irresistible advantage. However, the European triumph has come at the cost of disharmony with the natural, pre-established order and the dangerous belief that the

only real communication is interhuman. The conquistadores seem to have forgotten or never fully realized the significance of their having allowed the word to have so much power over the flesh. Since in their culture logos had triumphed over *mythos*, the European conquerors operated with a fundamentally split discourse. Instead of the "polymorphous discourse" of traditional societies the West cultivated two "heterogeneous genres": the systematic language of science and the narrative expression of history and literature (Todorov 253).

One of the chief results of the conqueror's divided discourse is an authorized narrative that tries to deny the body and humanity's interrelation with nature. This version of the past would see the body reduced to an "unresponsive surface, a flat plane" (Clark and Holquist 311). In the official story the importance of the conqueror is not only exaggerated; it is flattened out, stamped into the shape of an icon and blessed after it has been cleansed of all the flesh and blood that has been destroyed in the making of its image. *Daimón* brings the conqueror's body back down to earth and marks it with the same signifying pain that his victims have endured. Near the end of Posse's novel, Aguirre himself becomes a victim of the tortures of the late twentieth century: electric shocks to the most sensitive parts of the body, the *pau de arara*, and *el teléfono*. In this upside-down world Aguirre is forced to eat excrement and drink urine as he undergoes other torments and humiliations. This elimination of historical distance brings the conquistador fully into the living present, back to the starting point of the carnivalized menippea's attempt to understand the world.

In his "Declaration of Independence" addressed to Felipe II, the Lope de Aguirre of the *crónicas* claimed

that his suffering and physical deterioration were the result of his service to the monarch in the New World and demanded some sort of recompense from the Spanish crown. As Aleida Anselma Rodríguez has noted in her study of the sixteenth century chronicles, *Arqueología de Omagua y Dorado*, the suffering that marked Lope de Aguirre's body was, for him, the signifier *non plus ultra*.<sup>6</sup> However, Aguirre was to discover that his body had ceased to signify. His physical agony and its evidence would mean nothing to his intended *destinatario*, the distant and silent Spanish monarch. Aguirre's pain and that of his men had become a meaningless monologue. As *Daimón*'s narrative of Aguirre's journey brings the reader to the last decades of this century, the conquistador's physical pain becomes the focus of the novel. *Daimón* restores the significance of the trials the conquistador's body has undergone. The flesh as signifier is rehabilitated in all its carnivalized, parodic, yet simultaneously horrific power. Posse's Aguirre, like the Aguirre of the chronicles, is not compensated for his torment. As Aguirre the torturer becomes the tortured, reduced to the role of a helpless victim, all the tyrant's pretensions of power are shattered.

In Posse's fiction the conquistador and his desire for mastery are revealed to be self-destructive and banal if not pathetic. They signify the emptiness of the impulse to control, to dominate, to achieve enduring fame and authority. The egoism of Aguirre's rebellion and Faustian desire are rewarded by the withering away of his own flesh which in turn is a parody of the fleshless images of the heroes and villains of traditional historical narratives. Like Faust, Posse's conquistador "consumes himself in striving for the unknown" (Testa 24). The concrete pleasures of the flesh are sacrificed

by others and ultimately by the conquistador himself on the altar of a transcendent, insatiable desire for power and grandeur. Aguirre the tyrant becomes the *conquistador de la triste figura*. He fades into near nothingness. He is not quite dead, but he is a shadow of his former self. He is a fool cheated by his own demon who had once assured him: "¡Beatos sean los todopoderosos porque a ellos pertenecerá la tierra!"(29).

As Posse's Aguirre is finally abandoned by the devil that had revived and used his *cuerpo manco*, it becomes clear that the *daimón* of conquest belongs to no individual, to no-body in particular. Far from being a personal, heroic characteristic, it is entirely impersonal. It will move into and out of other bodies, to other expendable vehicles *de carne y hueso*. By reviving a tortured and absurd Lope de Aguirre, Abel Posse adds another chapter to the rich textual history of Aguirre's life. *Daimón* also renews the parodic value of the satanic double as it burlesques the image of the noble conquistador by reminding us of *el conquistador loco*. Posse's work continues the Latin American novel's challenge to many of the official stories--narratives that will continue to serve death over life if they are left untouched by fictions such as *Daimón*.

NOTES

<sup>1</sup> Among the works inspired by the final years of Lope de Aguirre's life are: Arturo Uslar-Pietri's *El camino de El Dorado* (1947); Ramón Sender's *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962); Miguel Otera Silva's *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1962); Werner Herzog's film *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) and Carlos Saura's *El Dorado* (1991).

<sup>2</sup> There are six known contemporary chronicles of Pedro de Ursúa's ill-fated expedition in search of Omagua and El Dorado. These *crónicas* were written by actual participants in the expedition: Gonzalo de Zúñiga, Pederías de Almestros, Pedro de Monguía, Custodio

Hernández, Francisco Vásquez, and one anonymous *cronista*. See Elena Mampel and Neus Escandall Tur: *Lope de Aguirre: Crónicas: 1559-1561*. Barcelona: Editorial 7/1/2, 1981.

<sup>3</sup> There are at least two other elements of what Mikhail Bakhtin calls carnivalized menippea in *Daimón*: (1) Unexpected juxtapositions, the marriage of high and low elements, the familiar encountering the strange. Posse's novel is one continuous series of meetings of historical characters from distant eras and distinct strata such as Lope de Aguirre and Oscar Alemán, or the mention of João Guimarães Rosa's characters from *Grande Sertão, Veredas*, that other diabolical Doppelgänger, Tatarana and Diadorim. (2) The insertion of other genres within the novelistic narrative. This condition of menippean satire is satisfied by Posse's version of Aguirre's famous letter of treason against Felipe II.

<sup>4</sup> Elzbieta Sklodowska sees this process in another example of Posse's parody of history and historical fiction, *Los perros del paraíso*:

*Los perros del paraíso* parece brillantemente parafrasear aquella idea tan difundida de Marx de que cualquier recurrencia de un evento o de un personaje histórico lleva irremediamente a su rebajamiento, de la esfera trágica al ámbito de la farsa. La repetición de la historia en el espacio de la escritura es, pues, inexorablemente paródica. (351)

<sup>5</sup> Camille Paglia defines the terms *daimón* and demoniac in the following manner: "Sex is daemonic. This term, current in romantic studies of the past twenty-five years, derives from the Greek *daimón* meaning spirit of lower divinity than the Olympian gods" (10).

<sup>6</sup> In *Arqueología de Omagua y Dorado* Rodríguez writes:

Para Lope de Aguirre, lo marcado: el significante, era su cuerpo; lo que marcaba: el significado, era la recompensa. A estos dos elementos los une la semejanza, en este caso la 'conveniencia': el cuerpo convive con el sufrimiento y éste con la recompensa . . . . El cuerpo marcado de Aguirre ya no resulta en una recompensa; los cuerpos signados de los marañones ya no muestran la coherencia de un mismo lenguaje. . . . Su cuerpo manco ya ha dejado de significar. (224-25)

WORKS CITED

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U Minnesota P, 1984.
- Clark, Katrina, and Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Herzog, Werner, dir. *Aguirre, der Zorn Gottes*. Werner Herzog Filmproduktion, 1972.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization*. Boston: Beacon, 1966.
- Otero Silva, Miguel. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Paglia, Camille. *Sexual Persona*. New York: Vintage, 1991.
- Posse, Abel. *Daimón*. 1978. Barcelona: Plaza Janés, 1989.
- Rodríguez, Aleida Anselma. *Arqueología de Omagua y Dorado*. Diss. University of Maryland, College Park, 1990. Ann Arbor: UMI, 1990.
- Skłodowska, Elzbieta. "El (re)descubrimiento de América: La parodia en la novela histórica." *Romance Quarterly* 37 (1990): 345-52.
- Testa, Carlo. *Desire and the Devil: Demonic Contracts in French and European Literature*. New York: Peter Lang, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trans. Richard Howard. New York: Harper & Row, 1984.

LA MUERTE DE LA SEÑORA INÉS

EL CUARTO COLOR MADERA, peinadora a la izquierda. Gran espejo que refleja la cama de un hospital de hierro donde yace la abuela.

Entra la enfermera.

"Señora Inés vamos a ponerle su inyección que es hora de hacer sus necesidades."

Quítale su sábana de algodón blanco para destapar sus piernas, levanta la batola, el pellejo cae sobre sus huesos. No hay más carne blanda que determine su cuerpo, no hay más fronteras entre el muslo y la rodilla, entre un seno y la costilla porque es un saco de seda usada.

Y gime. Sus ojos grises que no ven más, sus piernas, dos tubos de madera delgados, la piel hecha de hojas secas.

La enfermera trae la vasija ovalada de metal frío, la levanta, veo su sexo, no tiene forma, su sexo cae, el pellejo se desliza entre sus piernas.

Trata de hablar . . . "Sal . . . sal . . . que la niña salga. . . ." Se oye entre el balbuceo de saliva que por las

esquinas de sus labios tratan de dar la última orden donde podía demarcar su rol de matriarca, de persona, de cerebro que funciona, manda, y corrige cuando se ve desordenado.

Miro por la ventana, el eucalipto se balancea, y todas las hojas frotan con el viento, y desde allí puedo escuchar el charrasqueo y sentir el húmedo olor a mentol.

Salgo al balcón. Escucho el tilín-tilín del camión de helados. Olvido a mi abuela y pido un bolívar y un real.

Ya en la calle, hay otros niños alrededor que como yo piden helados Tío Rico y amuñuñándonos todos en círculo delante del cuadrado del carrito exigimos los congelados. Yo pido un tutti-frutti, con bola de chicle al final. Aprieto el helado en forma de cono donde se encuentra la goma de mascar para asegurarme de su presencia. Es verde.

La puerta está cerrada y toco el intercomunicador.

“Sube.”

A pesar de las cortinas, la luz se desliza entre el tejido de la tela y se deja caer en la cama, en el suelo, en sus manos, en sus ojos.

Las manchas de luz hacen que los ojos de la abuela permanezcan cerrados. Su respirar profundo es el único sonido.

Me recuesto en la cama matrimonial donde ambas duermen.

. . . Silencio. . . .

Pasa un avión. Zumbido con rayos de luz, un cielo bien azul, un clima cálido, una brisa fresca.

Eucalipto.

Silencio.

La abuela yace respirando esta vez por la boca, gime, está incómoda. Sus párpados siguen cerrados, su voz ausente.

Espera.

Silencio.

Se sienta la madre al lado. Observámosla. Ella tiende su mano. Cogémosla. Le doy un beso en la frente. La peino. La perfuma la tía.

Espera.

Silencio.

Y recuerdo la muerte de la abuela. El ataúd de lujo que poco combinaba con la simplicidad de su alma. La cara de matrona fuerte e hinchada que no eran los dulces ojos, la ternura, la piel dorada. No podía ver sus dedos doblados por el tiempo, su voz ausente.

Recuerdo a sus hijos dando la imagen de ser gente de buena sociedad, de gastar una fortuna en el servicio funeral donde pocas personas aparte de la familia deambulaban como quien está perdido con cierta confusión.

Hinchada como si la hubiesen maquillado demasiado para cubrir la desnuda muerte de su cuello. Ella yacía sola en el ataúd de lujo, con la muerte esperada por una dolorosa y larga enfermedad pero con la fuerza de un toro de raza para luchar por la vida. Parecía que estaba incómoda. Quizás eran los cojines que le habían dado, o tenía demasiado calor entre tantas telas y mantas.

La abuela de manos cálidas y perfume fresco, de pelo ondulado y vestidos de luto, de flores pequeñas azul, negro y violeta, los únicos colores posibles para guardar el luto de su hijo.

Dejar una vida. No ir más al cementerio del Oeste donde vio la muerte por primera vez. Capilla pública. Una pequeña urna donde moscas bailaban sobre un cuerpo de bebé seco, sentir el olor fétido. Un bebé en traje de encajes blancos, flores marchitas . . . manos marchitas. Pequeñas manos hechas de piel seca, transparentes, podíase verle sus huesos, morados, azules. La cara de ojos cerrados. Las moscas desgraciadas abundando en círculos, y el zumbido de sus

alas que detenidas quedaban al posársele sobre los párpados muertos. El suelo hecho de tierra. ¿Por qué no han cerrado este ataúd? ¿Quién era su madre, cuándo había sido el velorio?

Silencio.

Nadie alrededor, quizás era un ángel muerto.

Abandonado por su suerte el cuerpecito deteriorábase a cada minuto y pronto la señora Inés emprendió subir las escaleras del cementerio y encontrar la urna de su hijo, el pedazo de tierra donde yacería. Las cruces y los Cristos abundaban. Los lotes separados por familias. Aquí yacen los Ramírez-López, aquí yacen los González-Picón, buenos cristianos. Las urnas unas sobre otras, amontonadas, una multitud de familias muertas, y los claveles marchitos y las rosas de plástico. De lejos un señor vestido de azul barría las divisiones. Aquí yace mi hijo, debajo de esta piedra de mármol, tan pesada, nunca vi el entierro, la máquina cargar el ataúd y colocarlo en la fosa. Enterrarlo. Y luego empujar tan grande placa de piedra sobre él. Y allí se pudrió mi hijo, se secó, se volvió tierra, polvo, hojas secas. Su cuerpo ya no era ni eléctrico, ni feroz, ni inquieto, ni ágil, y el mío tampoco lo sería.

## CETRERÍA

*Para Sharon*

ESTÁN SENTADOS EN LA BANCA de un parque discutiendo su futuro. El hombre pela pistaches y se los lleva a la boca; a sus pies hay una escarcha de cáscaras bivalvas. La mujer limpia sus anteojos y finge no verlo ni escucharlo. "Creo que sería mejor si partiera en febrero, a finales del invierno," dice el hombre. La mujer se levanta y camina hacia la orilla del pequeño lago que tienen enfrente. Moja el trozo de tela con el que ha estado limpiando los anteojos. Al lado de un letrero de "No Pescar," hay una joven con una caña de carrizo e hilo de nylon. La joven se vuelve al sentirse observada. También lleva espejuelos. Usa una gorra de esquador que retiene sus cabellos rubios de medusa. Tiene la piel muy blanca, la figura fina, esbelta, y la mujer sabe al ver su cuerpo que la joven es virgen. Sujeta la caña entre sus muslos y la gira con las manos. Por eso los peces no se acercan. La mujer ignora si lleva mucho tiempo haciéndolo pero sabe que lo goza.

A su mejor amiga la dejó el marido por una arpista. Ella odió a la arpista hasta el día que la vio en persona por primera vez. Fue en un recital anónimo en el atrio de una iglesia. La arpista rasgaba las cuerdas con movimientos cadenciosos de sus manos. Para facilitar la ejecución, tenía el arpa sujeta entre sus piernas. Entonces ella comprendió por qué su amiga había sido abandonada. El cuerpo de la arpista era delicado, grácil. Sus muslos abrazaban el soporte del instrumento mientras tocaba. Distendía la cintura, acariciando con las ingles el marco del arpa. La mujer consideró exquisito ese placer musical. Y aunque su cuerpo no es tan curvilíneo ni posee la silueta de aquella arpista, eso no le molesta, excepto cuando hace el amor con el hombre, el que la dejará en febrero y que ahora mordisquea pistaches.

Cuando ellos hacen el amor, ella toma conciencia de cuan desgarbado es su cuerpo enfrentado al del hombre. Quisiera poseer un cuerpo como el de la arpista, y abrazar con su cintura, con sus muslos el torso de él. La joven pescadora deja de mover la caña, la sujeta con ambas manos y la empuja entre sus muslos. Luego se dobla hacia adelante, como apretándose el vientre. La mujer regresa entonces junto al hombre, quien hace planes para el próximo invierno.

∞

Camino a casa se detiene en la biblioteca. Debió ir a la tienda de fotografía para comprar el papel que el hombre necesitaba. Sin embargo, desde que anunció su partida, ella se ha vuelto indiferente. Que vaya él por sus cosas.

Cuando el hombre se marche, desaparecerán del apartamento los olores químicos del revelador y se habrá

extinguido el bosque de trípodes sosteniendo luces, difusores y cámaras. La mujer no volverá a encontrarse con las sustancias granuladas, pulverulentas y de colores venenosos que el hombre suele retratar. Su casa será de nuevo pulcra, desintoxicada, igual que su hogar paterno. Sus padres siempre desearon que no perdiera el contacto con un ambiente limpio y natural. Por eso, de niña la llevaban a la montaña para despertar su gusto por el vasto espacio. Pero cierta ocasión se extravió en el bosque. No la encontraron hasta el día siguiente; sin embargo, no parecía asustada por haber estado expuesta a los riesgos del lugar. A nadie le dijo dónde se había refugiado de la lluvia y del frío ni dónde había dormido esa noche. Era demasiado grato para que otros lo supieran y le robaran su secreto, su infancia. Desde entonces acuden a su mente sonidos de gotas cayendo en charcos como peceras, trinos de aves errabundas por las frondas y aullidos solitarios y profundos en mitad de la noche. Y en el recuerdo añora el ambiente del campo, tan distinto al lugar donde vive.

Cuando entra en la biblioteca no tiene idea de por qué ha ido, de qué busca. En realidad lee muy poco, ocasionalmente una revista. Pero no ha leído un libro desde que terminó el colegio años antes. Observa con curiosidad cada volumen en los anaqueles. Repite en silencio algunos títulos. Saca los libros de su lugar, pasa las páginas, se detiene en ocasiones cuando hay figuras impresas. *La Nube de Oort generadora de cometas, cortesía de . . .* a pasado varios estantes antes de encontrar un volumen llamativo encima del carro colector. Sobre la cubierta lee: *Las gracias alares: Cetrería*. En la primera hoja hay un arlequín con un ave encapuchada en su brazo. Alguien ha dibujado un corazón con dos iniciales inscritas en la página del

índice. Uno de los empleados la ve hojeando el libro y le pregunta si puede ayudarla. Ella no sabe qué decir. Desearía llevarse el libro de cetrería pero tal vez estaba en el carro colector porque ha sido reservado por algún excéntrico club de cetrería, y ahora el empleado viene a reclamarlo. Pero sigue ahí, frente a ella, sonriéndole. Ella pregunta al fin si puede llevarlo. El empleado afirma con la cabeza, aunque le advierte que es una obra especial que sólo se presta por una semana. Busca entonces la credencial en su bolso. La encuentra en el compartimiento más oculto. Se la entrega al empleado deseando que no haya expirado. El empleado teclea un número. No sucede nada; aún es útil. Sus manos se tocan levemente cuando recobra la credencial. El empleado le dice algo pero su voz falsea, vacila. Ella también se confunde. Toma el volumen y abandona la biblioteca. Afuera está oscuro, la noche cayó de improviso. Al llegar a casa, el hombre le preguntará sobre el papel que necesitaba. Ella deberá mentir, dirá que la tienda estaba cerrada por las bajas ventas de invierno. Y para cuando el hombre descubra que le ha mentado, ya la habrá dejado.

∞

Se dirigen a un festival de aerostación. El hombre ha sido comisionado para tomar algunas fotos. Esto es algo que extrañará cuando él se vaya. Entonces no habrá demasiados viajes. Han viajado en diversas ocasiones desde que viven juntos. Quizás éste sea de los últimos.

Es un valle amplio. Hay varios globos dispersos en su extensión. Algunos están casi listos, moviéndose en vaivén y sujetos con amarras. Otros yacen inertes sobre el suelo, con los colores apagados por la falta de gas

vivificante. El sonido de los sopladores la atemoriza, considera inconcebible acercarse algo tan delicado a una flama. Sigue los pasos del hombre entre las barquillas y la gente. Se detienen frente a un globo que está a punto de elevarse. El hombre habla con los tripulantes, parecen conocerse, se abrazan y dan palmadas en la espalda. Luego regresa a donde está ella. Le dice que están invitados a subir. La mujer niega de inmediato, jamás trepará a un artefacto de esos. El hombre opina que es una lástima y monta en la barquilla. Los ayudantes sueltan las cuerdas. El globo asciende sin hacer ruido alguno. Ligeramente, ágil, se aleja del suelo ganando altura. Ella mira los colores estridentes del globo, contrastados en el azul del cielo. Una mano se agita fuera de la barquilla. Después aparece una cámara que la observa. Es él, alejándose de su lado, aunque el invierno apenas comienza.

∞

La mujer piensa, mientras maneja rumbo a casa: ¿Por qué regresar con el hombre que partirá dentro de poco? Trata de buscar una buena razón para estar con él pero no la encuentra. Entonces se desvía rumbo a la biblioteca para devolver el libro de cetrería. Nunca lo leyó, ni siquiera lo sacó del auto, perdió el interés en los vuelos gráciles de las aves cazadoras, en su alimentación y cuidados especiales. Llega a la biblioteca y desliza el libro en el compartimiento de devoluciones. Espera a oírlo caer amontonado sobre otros ejemplares entregados ese día. Un empleado la ve y le sonríe. No es el mismo de la vez anterior pero su sonrisa es idéntica: una sonrisa entrenada, artificial. Sale del recinto en dirección a su auto. Oscurece. Las luces en los semáforos parecen más intensas. Enciende los

faros del auto. La luz mercurial de la avenida le recuerda una pista lunar, como en las películas. Tal pareciera que se preparara a despegar, por sí sola, sin ayuda, como las aves. Entonces se da cuenta que extraña el libro sobre la cetrería, quisiera no haberlo devuelto tan rápido. Aminorar la velocidad y piensa en volver atrás, a la biblioteca, para recuperarlo. Pero no sabe cómo hacerlo. Aun estará en la pila de los libros recién entregados. Jamás le permitirían buscarlo ahí. Quizás el empleado lo haga por ella, quien le sonrió cortésmente cuando devolvió el ejemplar. La bocina de un auto suena. Está conduciendo muy despacio. Acelera y olvida por completo el libro. Mira por la ventanilla. Un viento suave mece las copas de los árboles. Pasa por la zona arbórea de la ciudad. El viento introduce en su auto el aroma de la madera nocturna y las hojas. Con la fragancia llegan los recuerdos de cuando conoció al hombre que partirá en febrero. Fue en la jungla. En un océano verde de plantas. Había llovido y deseaba conocer cómo era la selva recién mojada. El barullo era increíble. Eran miles de sonidos acoplados aunque distinguibles. No habría podido adivinar sus orígenes, pero podía aislarlos. Semejante a una postal de tres dimensiones, los ruidos se sobreponían uno a otro, atenuándose hasta desaparecer y luego resurgir. Caminó pisando la hojarasca acumulada en el suelo hasta encontrar una flora ajena a ese sitio: un trípode frente a unos arbustos. Se aproximó para ver si había alguien cerca. "¿Le gustan las plantas?" dijo una voz masculina a sus espaldas. "Éstas sólo crecen aquí." El hombre pasó frente a ella y montó una cámara sobre el trípode. Después la invitó a observar las diversas tomas que realizaba, interesándola más en la exuberante flora del

lugar. Esa noche el hombre siguió retratando, pero entonces el blanco de su lente era ella.

Por fin llega al estacionamiento frente al edificio donde vive. El centelleo de un flash ilumina en repetidas ocasiones las ventanas de su apartamento. Eso la reconforta porque sabe que él está ahí; así será hasta el final del invierno. Aguarda en espera de nuevos disparos. No quiere subir ahora que el hombre trabaja; tampoco desea ir a otra parte en su auto. La biblioteca ya está cerrada y no podrá recuperar el libro sobre la cetrería. Así que simplemente espera, viendo las ventanas parpadear de luz. Recuerda entonces la sensación que tuvo cuando era niña y se extravió en el bosque. Sus padres y las gentes de rescate querían saber dónde había estado. Y su madre la abrazaba diciendo entre sollozos que era un milagro. Pero nunca les dijo nada. Nunca les habló de aquella exuberancia de sentirse libre, oculta entre la maleza a la luz de las estrellas.

## EM TRÂNSITO\*

NUM TEMPO IMEMORIAL a minha gente--Xico, Tutu, o meu avô Castrinho--foram atirados nesta ilha do trópico africano. São Tomé é o seu nome seguindo a prática dos meus Senhores de dar às novas terras o santoral do dia do descobrimento.<sup>1</sup> A ilha tem a forma de um medalhão real, com gigantescos baobabs cujos galhos parecem arranhar o céu. No centro da ilha, levanta-se o fantasmagórico Pico Ana Chaves, sempre coberto por um manto de nuvens espessas. Com certeza, os primeiros marinheiros imaginaram a ilha como uma sereia de pedra, tão sedenta estava sua imaginação de sal e de saudade. Mas para o capitão de navio, conhecedor já de muitos mares, e com pressa de adquirir riquezas, a ilha pareceu mais uma abstração cartográfica ou uma migalha de terra entre Portugal e o Oriente perfumado.

No entanto, basta testemunhar o barulho da baía neste exato momento para constatar o erro. A baía Ana Chaves (mulata muito influente na política santomense) está protegida nas suas duas pontas por dois fortes de pedra, armados com canhões cuja finalidade é manter suas costas fora do alcance de piratas holandeses e franceses que com frequência gostam de estragá-las sem piedade. Nas águas reclusas e acinzentadas da baía, os galeões trocam a minha gente pelo radiante açúcar de

cana produzido nos engenhos, enquanto no porto vibra um formigueiro efervescente de escravos e mercadores expostos ao sol causticante do meio-dia equatorial.

A chegada do inspetor de escravos com ar de autoridade e aguardente, acompanhado pelo padre como intérprete de línguas para batizar aqueles escravos que sobreviveram á captura e á travessia oceânica, dedica-se a venda de escravos conforme o convencional múltiplo de peças: uma, cinco o dez de acordo com a idade, sexo e raça do escravo. Vozes estranhas aumentam o pandemônio da cena, como se o homem branco tivesse decidido desta vez construir aqui uma segunda Babel infinitamente mais cruel, incompreensível, surda.

Com grande medo e não menos fascinação de menino, eu gostava de ouvir as histórias que meus amos repetiam acerca de como os seus antepassados andavam no rasto dos meus ancestrs, e para isso os brancos ocupavam primeiro uns fortins improvisados na Costa de Escravos onde eles comercializavam ninharias simplesmente para se abarrotarem de ouro, marfim e carne humana. Com o correr do tempo, os portugueses chegaram a levantar cidades de uma arte misteriosa, cuja magia acabaria por sucumbir aos vastos impérios como se fossem de areia. Assim sendo, um rio de sangue engoliria terra adentro a língua, o seu deus e a sua vestimenta. Longe de sua mulher e filhos, o português semearia na mulher imperturbável da terra um elo de comunhão com o inexplicável. Foi assim que alguns de nós aprendemos a língua branca, sem esquecer as nossas, mais doces, indivisíveis, graves. Outros, depois de terem desembarcado em São Tomé, silenciaram sua voz, acreditando com isso sepultar para sempre um passado de chagas.

Assim, um século e meio depois da vinda dos portugueses á ilha (este é o ano 1633 de Nosso Senhor), se escuta por toda parte uma língua tão iridiscente como a iguana destas latitudes, língua que sem deixar de ser portuguesa ou africana, é ao mesmo tempo uma e outra. Sem nome próprio, é falada pelos filhos e netos da terra. Nossos senhores estão convencidos da inferioridade de nossa gente e, por isso, chamam a tal língua simplesmente de "dialeto":

--*Kuma vira ska nda, Sum 'Vlistu?*

--*Leve-leve, leve-leve.*

O velho Evaristo de ombro encolhido e pés inchados, vive ainda das imagens de uma infância quimérica, encurtada num barracão sombrio; e rodeado de outros escravos como ele, espera, em trânsito, a chegada dum navio negreiro. Do mar aproximam-se vozes que lhe falam misteriosamente, distraindo seu andar; cai o velho Evaristo num sonho de figuras e sombras que lhe trazem aquelas histórias de tartaruga e aranha--seres muito mais livres--ouvidas quando ele era pequenino e livre como eles.

Quando acabar a venda e a distribuição de escravos entre os poderosos senhores dos engenhos, eles serão levados ás senzalas que ficam entre o mato e o mar onde o tempo infatigavelmente se repete com a simetria tropical, num anoitecer e amanhecer de trabalho ao sol e noites sem lua. Outros, em menor número, taparão as suas marcas de guerra e raça com a vestimenta do amo, e aprenderão a língua dele como eu a aprendi.

Para muitas mulheres da terra a vida é prover de filhos e de continuidade ao português, lavar-lhe o uniforme ou a batina e, noites inteiras, vigiar-lhe o sono quando está a delirar pela febre dos pântanos. Neste ponto, bispos, governadores, soldados e homens sem

distinção de riqueza ou ofício, todos são vítimas dos ares pestilentos desta ilha.

Para os escravos que continuem em trânsito, São Tomé é um limbo tropical, uma passagem oceânica para um mundo ainda mais estranho e longe.

---

\* Agradeço os comentários e sugestões de Luizete Guimarães Barros (Universidade Federal de Santa Catarina) na tradução portuguesa.

<sup>1</sup> São Tomé e Príncipe foi, por cinco séculos, colônia portuguesa até a independência em 1975. As duas ilhas que formam o país--a ilha de São Tomé e a ilha de Príncipe--localizam-se no Golfo de Guiné, a 500 quilómetros da costa de Gabão, na altura do Equador. Não se sabe ao certo a data de sua descoberta, mas em fins do século XV já existia um número considerável de colonos e escravos trabalhando na indústria de cana-de-açúcar em crescimento. Em pouco tempo, as ilhas se tornaram um centro ativo no tráfico de escravos.

## L'ENFANT DE THÉÂTRE

O melhor está ainda por vir, senhoras e senhores  
*Arlequim, Servidor de Dois Anos*, Carlo Goldoni

--UM POUQUINHO MAIS DE RUGE deste lado. . . . A boca saiu torta. Minhas mãos tremem. A máscara. Onde está? Também com toda esta bagunça em cima da mesa de maquiagem!

Como é que vou terminar a cena? Não consigo me lembrar daquela fala que cairia como uma luva. Como é mesmo? O diretor me pediu que a cena esteja pronta até a semana que vem. Diz que quer ensaiar no domingo mesmo. Sem descanso! Não dá folga pra ninguém quando diz ter idéias novas. Isso é bom, é claro. Faz semanas sem que nenhuma de suas idéias seja aproveitada nem por ele mesmo! Isso é bom, pois assim, sou eu quem tem que pensar. Dar idéias novas. Colocá-las no papel. Ah, sim, entro em cena também. Me dá mais segurança para colocar as falas nas bocas das personagens. Eu as escrevo. Risco-as. Re-escrevo-as. Se sinto que essa ou aquela personagem não diria determinada coisa ou reagiria de uma outra maneira,

volto ao papel. Re-escrevo as falas, então. Peço um pouco mais de tempo ao diretor.

Um pouquinho mais de ruge aqui.

Onde foi parar a máscara? Ah, aqui está. Sumiu de novo. Preciso trocar o elástico. Ontém à noite, quase que ela caiu do meu rosto feito fruta madura no pé. Sabe de uma coisa? Não sei porque tenho que me maquiagem. A máscara tampa tudo!

Como é mesmo aquela fala?

Preciso costurar alguns pontinhos na minha roupa.

Já ouvi. Estou indo. Escute aqui, menino. Tem público? O quê? Não está cheia? Uma sala tão grande, imensa, com mais de seiscentos lugares e . . . vazia! É, parece que tem jogo internacional e com o frio que faz lá fora--aqui dentro também--até a fonte luminosa ali da praça está jorrando gelo picadinho. Mas eu vi alguém caminhando à procura de um amor, talvez, mas não veio até a porta do teatro para ver o que está em cartaz. Menino, venha cá. Já foram mudar o horário na placa? Fala pra eles adiaem o início do espetáculo para mais meia hora. Quem sabe. . . .

Não. Ainda não vesti a máscara, seu diretor. Olhe aqui. Vê? Alguns pontinhos aqui deste lado da gola da camisa. O elástico precisa ser trocado. Vê? Um perigo, seu diretor. Já pensou se ela cai do meu rosto em pleno espetáculo? Ah, está bem. Vou esperar. Olha, seu diretor, esta companhia precisa de um pouco mais de organização, ouviu? Afinal, somos ou não o melhor teatro da cidade?

Eu adoro a vida de teatro. Passamos por cada uma. . . . Lembro-me daquela vez que compramos uma infinidade de frutas e litros de leite para comermos durante a viagem. Até tivemos de jogar algumas frutas

fora. E hoje? Nada para se comer. É assim mesmo: um dia de banquete, outro dia, só a espera.

Estou cansado das viagens, mas a certeza de alegrar toda essa gente me descansa. Hoje vou usar uma das minhas falas já corrigidas. Até que fez sucesso na cidadezinha de ontem.

Largar a vida de teatro? Nem pensar! Largar o meu Arlequim que adora fazer troças dos mortais? Nunca. Dizer adeus ao meu "enfant du diable"? Nem se eu enlouquecesse.

Já? Está na hora de começar o espetáculo? Oh, meu Deus, a minha jaqueta tem um buraco bem aqui em cima. Preciso de um remendo urgentemente. A minha roupa é tão colorida como a daqueles homenzinhos que tinham fios que saíam dos braços e pés e que subiam até às minhas mãos. Minhas marionetas. E elas pulavam, pulavam sem parar. Eu tinha quatro anos. O quê? Quatro minutos?

Certa vez, me apaixonei. Me apaixonei por Mariana. Como Arlequim por Esmeraldina. E, então, fiquei tão triste por saber que ela se apaixonara por um outro Arlequim qualquer. E, aí, chorei sobre a peça que escrevia. Enlouqueci. Me vesti e fui ao encontro dela. Marcamos um encontro num hotelzinho barato no centro. O quarto era pequeno: um guarda-roupa, uma cama e um criado-mudo que mais parecia um tambor que se usa na macumba. Notei uma faca ao lado de umas cascas de maçã sobre o criado-mudo. Mariana cheirava gostoso. Deitada sobre a cama. Não disse nada. Eu também não disse uma palavra. Fui até o criado-mudo, peguei a faca e enterrei-a no peito de Mariana. Ela não podia ter me trocado por um Arlequim qualquer. Ela era só minha. Só minha, a safada.

Adoro meu personagem. Quando entro na sala de refeições (?) oh, me desculpe, na sala de espetáculos, todo mundo olha para ele. Para o Arlequim. Eu os vejo por detrás da máscara. As luzes brilhando no teto. A platéia ali na frente. É engraçado quando a gente entra no palco todo iluminado que quase nos cega. Não se consegue ver muito bem. Um espaço negro ali no horizonte. Sabe-se que há cadeiras e, sentadas nelas, pessoas sussurram. Como no dia do meu julgamento. Até que nossos olhos vão se acostumando à escuridão e às luzes, e aí, então, consegue-se vislumbrar algumas coisas como linhas e lábios. Parece que todos têm a mesma cara. Mas à medida que o espetáculo se desenrola, nota-se que as pessoas vão ficando cada vez mais entusiasmadas ou se entristecem ou gritam ou choram. Às vezes, elogiam nosso trabalho. Outras vezes, nos condenam. Cada um vai se tornando uma cara.

O que é que estou fazendo aqui, meu Deus? Onde é que estou? Como é mesmo aquela maldita fala?

É . . . um pouco mais de ruge. Este lápis para os olhos é bom mesmo. Eu exigi que a companhia comprasse esta marca. É a melhor no mercado. Eu estragar meu rosto, o rosto que dou ao Arlequim todas as noites? Nunca. Dou-lhe a testa, as sombrancelhas, os cantinhos da boca, os cílios--um por um--o buraquinho por onde sai a lágrima, as bochechas, o queixo, a barba mal feita, o corpo e a alma.

Como é que vou terminar aquela cena? Que impasse. Não sei se coloco o Arlequim fazendo sua própria maquilagem ou se um outro ator põe a máscara do Arlequim em mim ou se o Arlequim é um espectador que entrou de mansinho no camarim, me matando e se passando por mim como Arlequim?

Que frio que faz aqui dentro. E eu não me lembro daquela fala. Como é mesmo?

Ontem à noite, tivemos apenas três pessoas na plateia. Elas não reagiram a nada. Eu parecia um louco, pulando e pulando. Fiz de tudo. E nada. Bem, o teatro também era tão pequeno. De repente, as três pessoas pararam de me ouvir e falaram. Uma delas me contou que ouviu o meu nome na rádio da capital. As outras duas leram sobre mim no jornal. Depois, uma delas foi para o chuveiro. Uma outra pegou a vassoura e começou a varrer o chão. A vassoura parecia que beijava o chão. A terceira pessoa foi dormir em sua cama, lá no canto.

E neste momento escuto a música vinda de um rádinho de pilha pelo ouvido direito. Escuto a torneira do banheiro aberta pelo ouvido esquerdo. Estão varrendo o teatro. Também com toda aquela serpentina e confete pelo chão! O contrato do teatro rezava que devíamos limpar a sala assim que o espetáculo terminasse. Mas, e a companhia que veio antes de nós? O teatro estava imundo quando chegamos. Sabe de uma coisa, hoje em dia, todo mundo faz o que bem entende.

Que frio faz aqui dentro. E lá fora, como estará?

Ah, finalmente, me lembrei da fala:

--Eu confesso, seu Juiz. Fui eu quem matou Mariana, aquela *puta*.

## JERICÓ

RECUERDO QUE SIEMPRE ME DABA MIEDO caminar por esa acera. La pared era muy alta y yo pensaba que nada más estaba esperando a que yo pasara para caerme encima. Pero mi madre siempre se empeñó en circular por ahí. Yo le tomaba la mano y agachaba la mirada, tenía que hacer un esfuerzo enorme por concentrarme en cualquier otra cosa. A veces eran esos zapatos de agujas metálicas que ella siempre llevaba, a veces sus piernas, esa costura ascendente de las medias que se me perdía en la bastilla de su falda, lo que fuera con tal de no mirar el muro.

Jamás le confesé mi miedo. Yo mismo comprendía que sentir así no era normal, pero ese transcurso de la sala de belleza a la zapatería donde ella trabajaba me ponía los pelos de punta. Me acuerdo que antes de doblar la esquina me cercioraba de que la pared estuviera allí, era el terror de que algo me cayera para aplastarme, o que algún animal extraño me brincara desde el otro lado. Alzaba los ojos casi sin querer y la veía . . . ¿por qué no acababan de tirarla como habían hecho con el resto del edificio? A veces hasta soñé que mi madre era uno de esos ángeles de muerte, bellos, pero que sólo sirven para encaminar al infierno. Me

imagino que ella percibió lo que ocurría y ponía de manifiesto su voluntad de hacerme hombre al llevarme por ahí. Debió haber sido cómico haberme visto caminar a ciegas en algunas ocasiones, aferrado a su mano y apretándosela sin dejar de temblar.

Nos acabábamos de mudar a la ciudad y ese día mi madre tenía una entrevista de trabajo. Como no encontró con quién dejarme tuvo que cargar conmigo. Ella quería causar una impresión grata, así que primero fuimos al salón. Yo ya iba un poco asustado porque nunca me había subido en un autobús. No es que tuviera miedo del vehículo sino que los olores a fierro oxidado y a sudor me hicieron pensar que toda esa gente se había escapado de uno de los cuentos de mi abuela y estaba a punto de atacarme. Fue entonces que pensé en el coche y por primera vez extrañé a mi padre.

En el salón me tranquilicé pues aunque la recepcionista portaba un peinado de cuernos estilo satanás, me recibió con una sonrisa y un dulce. Me senté despacio, sin hacer ruido, tras la butaca donde se había acomodado mi madre. La percibí tan sola, con un casco que echaba un aire calentito y una apenas sonrisa que daba melancolía. Cuando salimos de ahí comprendí lo estúpido, claro que en ese tiempo no pude ponerlo en palabras, que había sido mi padre al dejarla ir. Era tan hermosa como esas mujeres de revista y por todos lados le comentaban que se parecía a Elizabeth Taylor. Yo me sentía tan orgulloso que no podía dejar de mirar esa carita bella y recién maquillada. Fue ahí cuando la pared apareció, horrible y enorme. Se extendía sobre la cabeza de mi madre como queriendo cortar el cielo en dos pedazos. Toda hecha de piedra y con un movimiento que a mí me pareció evidente. En lo más alto había una cruz improvisada por dos tubos torcidos. Me aterroricé, quise continuar pero no pude, era como si me hubiera petrificado. Mi madre tiró de mí, pero yo me le solté.

Sólo acertaba a permanecer allí, con los ojos clavados contra la pared. Ella dio algunos pasos y cuando se dio cuenta que yo no la seguía volteó. Todavía recuerdo el grito cuando descubrió que me acababa de mojar los pantalones.

El dueño de la zapatería le dispensó el retraso y a mí me dio una pena enorme cuando la muchacha de la peluquería me pasó la toalla húmeda por el sexo para limpiarme. Los pantaloncillos cortos colgaban del mismo casco donde mi madre antes había puesto la cabeza. La paliza que me dio después fue insignificante comparada con la vergüenza de verme tratado como un imbécil.

Mi madre consiguió el empleo y la chica del salón de belleza se convirtió en mi niñera. Como si a esa edad yo necesitara una. Lo cierto es que ambas habían simpatizado desde el principio. Fue así como todos los días tenía que enfrentarme al camino dos veces, una cuando Lupita me llevaba a la zapatería puesto que salía una hora antes que mi madre y otra de regreso a tomar el camión. Lo raro era que cuando iba con Lupe aquella pared no me parecía tan peligrosa, era como un gigante durmiendo y esperando. En varias ocasiones le insinué a mi madre tomar el otro lado de la manzana, pero ella siempre respondió que no, que no había por qué hacer rodeos. Yo me tenía que aguantar.

Una de esas noches la soñé. No recuerdo cómo llegué allí, pero ni mi madre ni Lupe me acompañaban. Soñé que doblaba la esquina del peñador con una anticipación morbosa. Me dolía el pecho y no podía respirar. Las calles estaban desiertas y el día, porque era de día, tenía una luminosidad cegante. Yo caminaba al

pasito, pero eso sí, sin miedo. Eso lo recuerdo muy claro; por algo raro que sucedía en mi sueño, no tenía miedo. De pronto ya estaba frente a ella, mirando las rocas y el cemento a mi nivel, sin atreverme a levantar la cabeza. Tenía la superficie áspera y con varias hendiduras. Me acerqué para tocarla. Me dolieron los dedos tratando de arrancar un pedazo y sin quererlo me surgió el impulso. Llevé la mirada hasta lo más alto del muro y el sueño se me antojó alcanzable. No sé dónde había leído que al escalar es mejor ir descalzo, así que me quité los zapatos.

Al principio me dolieron los pies, pero poco a poco se fueron acostumbrando. Lo importante era asirse con fuerza a las minúsculas grutas que había entre cada roca. Iba a la mitad del ascenso cuando se me ocurrió mirar abajo. ¡Qué tontería! El estómago se me debilitó. El asco me subía y yo lo tragaba para no ensuciarme. ¡En medio de aquella locura me preocupaba no embarrarme la ropa! La pared comenzó a vibrar levemente y los dedos me sudaron. Caí. El vómito descolgó una estela pastosa desde mi boca hasta el muro. Al día siguiente, le rogué a mi madre que me dejara quedarme en el peinador hasta que ella pasara por mí.

El dueño de la zapatería comenzó a cortejar a mamá y eso trajo un poco de tranquilidad a la casa. Aunque le faltaba media pierna en muy pocas ocasiones utilizaba silla de ruedas; sin embargo, a mí de cualquier forma me repugnaba. Para entonces, nos habíamos mudado a un departamentito en el barrio rico de la ciudad, pero todavía seguíamos utilizando los camiones públicos. Mamá siempre dijo que el divorcio era sólo un instante de llanto y después el empuje de toda una vida. Ahora entiendo lo que quiso decir con eso pues, cuando el viejo zapatero le propuso matrimonio, ella ya tenía el vestido.

Recuerdo que un mes antes de la boda la abuela

vino a visitarnos. Ese día Lupe nos acompañó a la central de autobuses. Íbamos en una de esas camionetas ruterías cuando escuché que el sacrificio lo hacía por mí. Lupe se me quedó viendo y luego me pasó la mano por la cabeza. Sentí que un remordimiento enorme me aplastaba el corazón, quise hacerme pequeñito y desaparecer. Me fijé mucho en la cara dura de mi madre y me atoré las lágrimas en los testículos. Quién sabe por qué pensé en la pared.

La abuela no se quedó por mucho tiempo. Le oí comentar que le molestaba la ancianidad del yerno y la forma en que me trataba. . . . Ahora teníamos una casa más grande, tan grande que ni siquiera me cabe en la memoria. Mi madre aprendió a conducir pues necesitaba recorrer las zapaterías diariamente. El anciano había decidido dejarla al frente.

Yo estaba a punto de iniciar el colegio cuando me internaron en el hospital. Ella me dijo que estaría fuera al día siguiente y que no me preocupara, que la circuncisión no era gran cosa pero que lo hacía por complacer a "mi padre." Aunque ya no recorría la acera del muro, esa noche se desplazó hasta el cuarto. Yo estaba acostado y poco a poco las paredes empezaron a trasmutarse: lo que era suavidad y luz se convirtió en aspereza y oscuridad, la llanura esterilizada del piso y el cielo se tornaron roca y hendidura donde miles de bichos iban y venían. Me sentí atacado, pero al mismo tiempo poseído de una valentía asustadiza que no acababa de dominar. El cuarto crujió y comenzó a cercarme. El temblor provocaba que las rocas se desprendieran de la pared y cayeran cada vez más cercanas, sin embargo yo nunca oía el ruido del choque contra el suelo, era como si la cama estuviera flotando en un precipicio enclaustrado en paredes sin fondo ni

principio. La sensación de caída se repitió, la cama se desplomó y yo junto con ella. La velocidad del descenso me descompuso y tuve que asirme de la cabecera para permanecer sobre el colchón. Las rocas alcanzaron a golpearme. Sentí una que me dio en la cara y desperté. La enfermera me acababa de abofetear. Las sábanas estaban embarradas de mierda.

Estuve tres días en cama. Mi madre había dicho que no iba a doler y estaba en lo cierto, pero el ardor cómo me lo quitaba. Era una tortura atreverme a ir al baño y ni siquiera pude usar calzones por una semana. Lo único positivo del mentado despelleje fue que Lupe vino a visitarme, me regaló una Biblia y me dijo que la mantuviera escondida, que por favor la leyera y nunca me olvidara de quién era yo y quién era el verdadero Salvador. No la comprendí pero le aseguré que haría lo posible, que estaba muy gruesa. Se fue y yo metí el libro entre las cobijas.

El primer día de clases no me atreví a ponerme la kipah, no me veía bien. En cuanto mi padrastro abandonó la escuela me la quitó y la escondí en la lonchera. En el salón de clases me di cuenta que yo era el único que no la traía puesta. El maestro no me preguntó por ella, pero cuando llegué a casa ya me esperaban en la biblioteca. Mi madre se me quedó viendo por unos instantes y después salió negando con la cabeza. La puerta se cerró tras ella y el viejo se levantó de la silla para acercarse a mí. Lo vi desabrocharse el cinturón . . . mi padre nunca me había pegado.

Nunca oí que mi madre le reprochara algo. Ella se había convertido en una mujer tan ocupada que no tenía tiempo para mí. Yo me acostumbré a todo, menos a su ausencia. Hasta llegué a desear que los tiempos de la

pared volvieran . . . con todo y las vergüenzas. Desde mi ventana y vestido de judío ortodoxo, la veía bajar del automóvil todos los días, con su portafolios bajo el brazo y a veces un regalo. Para lo que me importaban los juguetes. Yo no era como los demás, sobre todo desde que me había dado por la lectura. A mí no me enloquecían los nuevos coches electrónicos ni el tenis de televisión, aunque siempre fui el primero en poseerlos. Caminaba despacio para alcanzarla a la entrada. Tenía prohibido correr. Ella me daba un beso y me apretaba la nariz. Yo me le introducía en los ojos en busca del brillo que una vez habían tenido; pero nunca me daba tiempo de encontrarlo. Estaba tan triste, era tan sacrificada . . . y yo sin poder hacer nada.

Con el paso del tiempo me hice de algunos amigos en el colegio, en especial los compañeros del coro, tan obligados como yo. No sé por qué razón me había convertido en líder. Quizá mi rebeldía de casi adolescente se me desparramaba en el único lugar donde mi boca no tenía tapadera. Rebeldía que en pocas ocasiones llegó a oídos del anciano, perdonada por las buenas notas. No puedo negar que había algunos chiquillos que se me acercaban por conveniencia . . . mis juguetes, mi inteligencia . . . sin embargo, casi siempre terminaban quedándose por afecto. Yo me daba el lujo de escoger. Los fascinaba con las historias que podía fabricar y fueron muchos los recreos en que dejaron de jugar al baloncesto por sentarse a escuchar. La de la pared endemoniada era la que más me pedían.

Gracias a esa historia fue que me surgió la inspiración para matarlo. Estaba contándola cuando me llegó la idea y, aunque era una trama de terror, de pronto comencé a reírme como loco. Los muchachos tuvieron que llamar al maestro pues de tanta risa se me

fue el aire. Me dicen que me fui poniendo morado y después negro. Yo sólo recuerdo que el poco aire que alcanzaba a tragar se me convertía en carcajada antes de llegar a los pulmones. Poco a poco, todas esas carillas asustadas empezaron a girar a mi alrededor cada vez más rápido y finalmente perdí el conocimiento. Cuando desperté en la enfermería, tenía un dolor en la boca del estómago y me habían cambiado el uniforme por el de gimnasia. Mi madre ya estaba en camino a recogerme, dijo la enfermera, y me entregó una bolsa de plástico con la ropa orinada. Estaba convirtiéndome en un perfecto exhibicionista.

Ese día fue diferente. Cuando me senté en el coche noté que mi madre había alargado el momento de encenderlo. Apretó las llaves por algunos segundos sin atinar a introducirlas en la apertura del volante y luego se volvió hacia mí. ¿Qué te parece si los dos nos tomamos el día libre? Me dijo. Dentro de mí se activó un resorte que me llevó hasta su mejilla y la besé. Puso el automóvil en marcha y enfilamos hacia el centro de la ciudad. No nos fue difícil convencer a Lupe para que viniera con nosotros, sobre todo cuando le dije que ya casi terminaba el Viejo Testamento. Ella me guiñó a escondidas de mamá. Cuando dimos la vuelta a la sala de belleza, me enfoqué en la cara de Lupe para no voltear a la pared. Aunque dentro del auto la presencia del muro no me afectaba, preferí hacerme el desentendido. Ya habría tiempo para la pared más tarde.

Me llevaron al parque de diversiones que acababa de abrir. Mi madre estaba contenta. Se había despojado de la mueca de tristeza que cargaba desde el divorcio. Las dos mujeres no dejaban de admirar lo crecido que estaba. Yo me sentí un poco incómodo pues no estaba acostumbrado a tanta atención. No me gustó que comentaran que ya casi era todo un hombre, que el día menos pensado llevaba novia a la casa. ¿De dónde la iba

a sacar si el internado era de niños y en casa me la pasaba encerrado? De cualquier forma disfruté la tarde como nunca. Ahora sabía que mi madre aún estaba ahí, que la mujer en la casa sólo era una cubierta fabricada para dar gusto al marido y que ahora más que nunca debía hacer hasta lo imposible por rescatarla.

Al llegar a casa el viejo ya nos estaba esperando. Mi madre había olvidado llevar un depósito a una de las zapaterías y la encargada había llamado. Mamá acordó pasar temprano por ahí. No hubo pelea para mi sorpresa. Ella lo besó y le avisó que había decidido tomarse un día para mí. Me sorprendí de la seguridad con la que habló y al mismo tiempo me nació un sentimiento de confianza. Por fin aparecía en el mapa. Subí a mi cuarto y me encerré, había necesidad de planear.

La mañana siguiente me fingí enfermo. Por lo que había pasado el día anterior no dudaron en creerme. A través del cristal de la ventana alcancé a ver que mi madre se despedía. Le contesté con un beso, me di la vuelta y fui a buscarlo a la recámara. Él ya no estaba allí. Empecé a sentir que la sangre me fluía más rápido. No puedo negar que las piernas me temblaban cuando bajé las escaleras para ir a la biblioteca. Abrazado contra el pecho llevaba el libro que Lupe me había regalado. La puerta permanecía cerrada. Toqué. La voz ronca de mi padrastro me indicó que pasara. Los dedos se me hicieron nudos y no pude abrir. Me quedé allí, quieto, hasta que la silla de ruedas empujó la puerta hacia afuera. Apenas iba a hablarle cuando el viejo reparó en la Biblia. Los ojos se le entrecerraron y la frente se le arrugó. Estiró un manotazo tratando de alcanzar el libro. Yo retrocedí a tiempo de esquivarlo. Me preguntó a gritos de dónde había sacado eso y yo le

contesté con la verdad, que Lupe, la del peinador, me lo había dado. Lo observé ponerse de pie sin esfuerzo. Retrocedí hasta detenerme al pie de la escalera. Las alillas de la nariz se le abrían y cerraban y tenía los ojos inyectados. Me gritaba que se lo diera pero yo no accedí. Una bofetada me cruzó el rostro y me desplomé contra el piso. Quise ponerme de pie y correr, pero las piernas no me obedecieron. El anciano arremetió contra mí y yo no me pude defender. Era más fuerte de lo que parecía. Me obligó a caminar hasta el coche mientras alardeaba de lo que podía hacerle a la tal Lupe. Yo no solté la Biblia.

Subimos al automóvil y él enfiló hacia el centro sin dejar de maldecir. Me acurrugué junto a la puerta donde no me alcanzaran los golpes. Ya me había reventado la nariz y la camisa se teñía de sangre con el flujo constante. Pensé en mi madre y en Lupe. Como el hombre venía distraído con los golpes que me lanzaba, en el camino estuvimos a punto de chocar y eso agravó su enojo. Paramos en la zapatería para alcanzar a mi madre, pero ella ya se había ido. Las empleadas repararon en mí y el viejo les dijo que me había caído de la bicicleta. Una de ellas trató de auxiliarme mas él no le dio tiempo. Pretextó que era necesario trasladarme al hospital, que ya había perdido mucho tiempo buscando a mamá.

Cuando salimos me indicó que lo siguiera. Dio la vuelta a la esquina y caminó hacia el otro lado de la cuadra. Los ojos se me iluminaron. Me llevé dos dedos a los orificios de la nariz y traté de controlar la hemorragia. Dejé que se me adelantara un poco. El miedo me palpitó en el pecho, abrí la boca para tomar una enorme bocanada de aire y cuando lo vi alcanzar la pared grité. . . . Grité con todas mis fuerzas, extendiendo cada partícula de grito, expulsando cada golpe al exterior. . . .

La pared le desbarató el cráneo. Los recuerdos de esa masa blanca gelatinosa sobre la banqueta aún me revuelven los adentros. Las ambulancias, la gente amotinada. . . . “Yo siempre supe que acabaría por derrumbarse. . . .” “Tan buen hombre el judío. . . .” Y yo paralizado . . . a mis pies el charco de orina comenzaba a humedecer la Biblia.

## ALEYDA MORALES: REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO PUERTORRIQUEÑO DE HOY

Lydia M. Gil  
University of Texas at Austin

Aleyda Morales ha sido un constante resplandor femenino en el teatro puertorriqueño desde la década de los setenta. Su teatro más reciente constituye un genuino intento de acercamiento al pueblo puertorriqueño. Morales logra rebasar la nostalgia de aquellos dramaturgos de los setenta que se rindieron ante el "inevitable" paso de teatro popular a teatro populista en el Puerto Rico de los ochenta. Su misión ha sido el cortar la brecha entre pueblo y teatro, en desmitificar el arte dramático y hacerlo asequible a las masas sin comprometer la calidad de su obra. No se trata del mismo teatro popular de dos décadas atrás tan lleno de idealismo político y espíritu revolucionario, pero de un teatro que refleja la realidad puertorriqueña en su actual contexto sociohistórico, tanto en su "hibridez" nacional como en su individualidad cultural. Entre sus últimas obras se destacan la *Historia de Ananda* (no editada) y *Oldies* (1994), drama que trata la polaridad nacional, cultural y lingüística puertorriqueña interpretada a lo largo del paso de una generación a otra. Esta última fue estrenada con gran éxito durante el XXXV Festival de Teatro Puertorriqueño en el Centro de Bellas Artes de San Juan (1994). Entre sus últimas manifestaciones cabe mencionar el monólogo *Enigma de una mujer* (no editado) que plantea magistralmente las distintas facetas de la mujer puertorriqueña de hoy, atrapada entre las expectativas y roles opuestos que la sociedad, la cultura de masa y, muchas veces ellas mismas, se imponen.

La siguiente entrevista tomó lugar el 8 de octubre de 1994 en Cincinnati, Ohio donde se llevó a cabo el festival internacional de teatro "Un escenario propio." En este encuentro se estrenó con gran acogida

*Enigma de una mujer*, representado por la talentosa joven puertorriqueña Ana María Pino.

L.G.- ¿Qué te impulsó a hacer teatro?

A.M.- Yo comencé por iniciativa propia . . . como juego de niños. En efecto, cuando era niña, mis primas y yo solíamos hacer teatro en la marquesina de la casa de mi tía y cobrábamos cinco centavos por la "función." Yo no tuve un entrenamiento formal, escribía porque siempre me gustó escribir. Al entrar a la universidad, cuando tenía quince años, comencé a estudiar literatura pero sentí un vacío. . . . Había un conflicto entre lo que estudiaba y lo que creía que necesitaba para mi desarrollo creativo. Pero en aquel entonces comencé a trabajar en teatro con grupos de inclinación izquierdista y feminista. Al tiempo abandoné la literatura como estudio y me fui de lleno al teatro. Con dos compañeros organizamos la compañía teatral "El mago ambulatorio" y esto me dio la oportunidad de escribir, dirigir y producir por mi cuenta. Fue aquí cuando verdaderamente comprendí que el teatro era mi lugar.

L.G.- ¿Qué significa para ti "hacer teatro"?

A.M.- Para mí es una misión. La existencia del ser humano cobra sentido con esta misión. . . . Es la oportunidad de ofrecer algo, un aliento siquiera, a los demás. Pero uno también recibe. Como dramaturga yo te diría--porque una cosa es escribir una obra y otra muy diferente es representarla--que es una necesidad. Para mí no fue una decisión consciente el ser escritora; fue más bien algo que nació conmigo.

L.G.- Acabas de hablar de un tema muy discutido hoy día, la diferencia entre la escritura y la representación

("performance"). ¿Hay alguna de tus obras que no haya sido representada? ¿Sientes que estas obras, por el hecho de no haber sido representadas, están incompletas?

A.M.- Yo creo que en teatro, e incluso en narrativa, uno escribe para un público. Por lo tanto, ninguna obra está completa hasta que no llegue a ese público. Puede estar completa en la gaveta del escritorio, pero ten en cuenta que el proceso de escribir no es una especie de masturbación mental para uno quedar pleno y satisfecho con uno mismo. Cuando hay un sentido de misión, hay algo que no puede quedarse en el "esto es mío."

L.G.- ¿Qué obstáculos has encontrado en tu carrera como dramaturga en Puerto Rico?

A.M.- Pues muchos. Primeramente, yo pertenezco a una generación que quedó pillada entre otras dos. En los años cincuenta, surgió una generación muy fluida de gente que, aunque sin muchos recursos económicos, logró conseguir becas para estudiar en Estados Unidos o Europa. Su producción es lo que ha quedado como "los clásicos" por haber sido ellos los pioneros. En los sesenta, la juventud sufría un montón de choques por cambios bruscos que ocurrieron y que no les dejó suficiente tiempo para hacer la transición de "Peace and Love" y "Power to the People" a la nueva situación. Entonces comenzaron a cerrarse puertas a sí mismos, y a nosotros, hombres y mujeres de esa generación. Esto no sólo me afectó a mí sino a Roberto [Ramos Perea], a [Carlos] Canales y a otros que mientras éramos estudiantes de esa primera generación sí recibíamos una especie de apoyo, pero cuando llegó el momento de

soltarnos, muchos nos dieron la espalda o nos ignoraron.<sup>1</sup>

L.G.- ¿Esto lo tratas un poco en *Oldies* ?

A.M.- Sí lo hago; aunque yo esta situación, en su contexto histórico, la veo más universal que regional. No fue un problema de Puerto Rico, sino algo que se dio también en los Estados Unidos y en otros países. Gente de distintos países que ha leído *Oldies* me ha hecho los mismos comentarios. Esta fue una década muy importante en la historia y sólo ahora nos empezamos a dar cuenta de su importancia. Pero en los ochenta, todo comienza a cambiar. Aquí vienen todos esos problemas que se tratan en *Oldies*; personas que dieron un giro de ciento noventa grados. . . . Pero obstáculos sí he encontrado, y muchas veces de parte de las mismas mujeres. Yo sé de muchas colegas que han participado en esta especie de congresos y nunca me han invitado. Estoy aquí por el Ateneo [de Puerto Rico], por Roberto [Ramos Perea]. El mío no es un caso aislado, puedo hablar por muchas otras dramaturgas puertorriqueñas. El otro obstáculo viene de la crítica. Yo he leído trabajos universitarios donde se me menciona y pienso: yo seré eternamente joven. Me mencionan como una joven, una nueva dramaturga. Esto antes lo tomaba como halago, pero la vida me ha enseñado a reconocer que detrás de esto hay una espinita.

L.G.- El teatro en Puerto Rico da la impresión de ser un poco elitista. ¿Compartes esta impresión y a qué crees que se deba esta separación entre teatro y pueblo?

A.M.- A la misma gente de teatro que disfruta este elitismo. Esa es mi batalla. Muchos escritores crean una distancia inmensa entre ellos y su público. Yo creo, sin embargo, que es un fenómeno mundial. Lo que pasa es que siendo Puerto Rico una isla más pequeña, se nota más. Muchos dramaturgos no quieren abrirse a las masas porque esto, entienden ellos, significaría ser "uno más."

L.G.- En el ámbito académico parece desconocerse la dramaturgia femenina puertorriqueña. ¿A qué se debe este "vacío"?

A.M.- Yo creo que esto es como si tuvieras un bolso grande pero vacío y sobre la cama tienes todas las chucherías, el polvo, los cosméticos, el monedero, el libro, el desodorante . . . todo está ahí desperdigado mientras el bolso sigue vacío porque no te ha dado la gana de llenarlo. Esta es la misión que me he propuesto: dar a conocer a esta generación de dramaturgas. . . . Quizás no se le haya dado mucho énfasis a la publicación y esto ha sido nuestro error. Aunque hay que reconocer que el teatro no es un medio que tiene mucha salida y muchos de nosotros nos vemos forzados a publicar por nuestra cuenta; pero al no tener los medios para publicar, evidentemente se deja de divulgar. No es que no haya, es que la gente no sabe lo que hay.

L.G.- Dices que "el teatro tiene que liberarse de la liberación femenina," lo cual encuentro muy valiente de tu parte habiendo venido a hablar de este tema a un congreso dedicado al espacio de la mujer en el teatro. ¿A qué te refieres con esto?

A.M.- Yo entiendo que la liberación femenina se ha convertido en algo en contra de la mujer. Es hoy algo lleno de ira, de miedo, de quejas, de una especie de rechazo entre mujeres, y sobretodo, esta "liberación" está diseñada a gusto de los hombres. Si tú te fijas, no somos seres libres; estamos encerrados en este sexo. Es como tener el mismo rol de la estereotipada rubia de ojos azules con los labios pintados de rojo y que habla así [habla afectada]; pues igual es la que no se maquilla, que viste sobrio. . . . Es otro rol con el mismo problema. Entre intelectuales se acepta, pero ¿quién acepta a la mujer que se queda en casa cuidando a sus tres hijos, cocinando, planchando, limpiando y vendiendo "Avon" para pagar las cuentas? A estas también las rechazamos.

L.G.- Me llamó la atención en tu monólogo *Enigma de una mujer* la insistencia en que "el enigma de una mujer es otra mujer." ¿Es este enigma lo que nos impide definir "mujer"?

A.M.- Bueno, esa otra mujer puede ser ella misma. Detrás de aquella que se va creando según el tipo de "mujer intelectual" también está la mujer que quiere ser madre, esposa. . . . Si decidiera ser lesbiana, también se seguirían duplicando estos problemas porque al fin y al cabo somos mujeres. La regla te llega todos los meses por más macho que tú quieras ser.

L.G.- Pero acabas de decir que estamos atrapadas dentro de este sexo.

A.M.- Pues uno se libera de eso aceptándolo. Entonces, el enigma de una mujer es otra mujer porque también hay "otra." Te habrás fijado en que en *Enigma* mientras una mujer se vende a sí misma, a otra le está

pegando el marido hasta casi matarla; o la que trabaja excitando a hombres por teléfono y después ese hombre sale y viola a una pobre universitaria al salir de clases. O la intelectualota que se llena la boca de teorías porque tiene a otra mujer que le limpia y le cuida a los muchachos mientras ella se da el lujo de venir a congresos. El feminismo actual tiende a ignorar estos problemas de clase.

L.G.- En *Oldies* se aprecia una degeneración del núcleo familiar que para mí presagia un futuro decadente para la isla tanto en el campo artístico como en el político. ¿Por qué tanto pesimismo?

A.M.- Yo no creo que sea pesimista, pero sí realista. En *Oldies* todos toman distintos caminos: la hija de Carmen se tira al desperdicio, la otra se vuelve una blanca clasista, pero el Peter, hijo de un americano y producto innegable de tantos años de unión a los Estados Unidos, junto al personaje de Luna representa la generación de los ochenta que va dejando atrás a la otra generación perdida. Esto molestó a mucha gente. Dijeron que era un final estúpido, como de cuentos de hadas. En Puerto Rico gusta mucho lo fatalista. . . . Todavía se llenan las salas cuando se presenta *Tiempo muerto* [de Manuel Méndez Ballester], o *La carreta* [de René Marqués] obras que, aunque indudablemente tienen su valor, no reflejan nuestra realidad.

L.G.- ¿Qué futuro ves para el teatro puertorriqueño?

A.M.- Yo te diría que hay un futuro negro pero yo no me doy por enterada [riéndose]. Sin embargo, hay una realidad económica que no se puede ignorar. Pero siempre hay alternativas. Yo por ejemplo estoy tratando de crear conciencia en Puerto Rico de que es mejor

pedir menos por una sala de teatro y tenerla llena todo el año, que pedir tanto y tenerla vacía. Hay opciones pero siempre y cuando se rompan estas actitudes elitistas que nos limitan. Entonces sí podrá acortarse la brecha entre pueblo y teatro.

Nota

<sup>1</sup> Para situar este fenómeno en su contexto sociohistórico ver: Ramos Perea, Roberto, "Estructura dramática en Puerto Rico: Hacia la reafirmación del contexto." *De la colonia a la postmodernidad, teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1992. 379-383.

## UN WISKY CON EL POETA: ENTREVISTA A JORGE EDWARDS

Pedro A. Navia-Lucero  
Universidad Interamericana de Puerto Rico

¿Un novelista autor de crónicas o un cronista autor de novelas? Cualquiera sea el caso, el autor chileno Jorge Edwards (1931) ha demarcado claramente su interés por el desarrollo de la literatura hispanoamericana. Desde sus primeras publicaciones, entre las que destaca el libro de cuentos *El patio* (1952), demostró no solamente un interés por la sociedad, sino también por el encuentro del individuo consigo mismo. Más tarde, con *El beso de la noche* (1964), *Los convidados de piedra* (1978) y *El museo de cera* (1981), agrega a su narrativa el toque novelístico en donde el relato fantástico hace coexistir lo viejo y lo nuevo.

Este escritor, miembro de la llamada Generación del 1950 y 1957 de la literatura chilena, agregó un toque "visual" a algunos de sus protagonistas que revelaban su propia vida interior. Ocurre esto en el caso de *La mujer imaginaria* (1985) y *El anfitrión* (1987).

La vida diplomática le ha permitido estar en contacto con los centros culturales e intelectuales más importantes del mundo y adquirir una perspectiva muy particular sobre el ser humano y sus derechos. A propósito de su experiencia como diplomático en Cuba, escribió *Persona non grata* (1973) aludiendo a toda una transformación política y social que sucedió en Chile en la década de los años de 1970.

Finalmente, su estrecha relación con Pablo Neruda le inspiró la redacción de *Adiós, poeta* (1990), en la que describe una interesante dimensión del Premio Nóbel chileno.

*El whisky de los poetas* (1995), una de sus últimas obras, recopila una serie de testimonios relacionados con su vida literaria, artística, diplomática y política.

La entrevista que leerán a continuación es la versión editada de una conversación que sostuvo con Jorge Edwards en Santiago de Chile, en enero de 1995, poco tiempo después de la publicación de su último libro. Actualmente, Jorge Edwards reside en París.

**NAVIA-LUCERO:** ¿Cuáles fueron sus inicios y cómo comenzó su interés por la literatura?

**EDWARDS:** Comenzó por la lectura desde niño, fue un descubrimiento porque en el mundo donde yo me movía, sobre todo en el mundo del colegio San Ignacio, lo que predominaba cuando comencé a escribir en los años 40 era la literatura española del siglo XIX, una literatura en general poco atractiva y muy académica. Pero de repente, por casualidad o por azar, conocí algo de la buena poesía española del siglo XVI y del XVII; conocí algo de la poesía francesa del XIX, después comencé a conocer la novela francesa del XIX. Leí a Cervantes con el prejuicio de los escolares, que lo leen por obligación y sin gusto. Pero después lo descubrí como creador literario. Así que me encontré como a los 15 o 16 años de edad con muchas lecturas literarias y escribiendo casi de una forma clandestina. El ambiente de mi familia no estimulaba eso, era una familia de gente profesional, de negocios, y áreas relacionadas. Así que esto de que un chico comenzara a escribir literatura les parecía bastante extraño y sospechoso incluso. Se produce en ese tiempo para mí, mucha lectura de los autores españoles de la Generación del '98, que eran buenos autores y que me entusiasmaron mucho. Unamuno, Azorín, Baroja, etc. Allí comencé a escribir y ya a los 17 o 18 años ya estaba escribiendo

cuentos. De hecho, en mi primer libro, que se llama *El patio*, que se publicó en el año 1952 y que se publicó cuando yo tenía 20 años todavía, hay cuentos que fueron escritos a los 17 años y otros a los 18 años. Así que se ve ya que en ese momento de mi adolescencia estaba escribiendo bastante.

**NAVIA-LUCERO:** ¿Cómo percibe usted la literatura hispanoamericana?

**EDWARDS:** Yo creo que en los momentos del llamado *Boom* de la novela latinoamericana se exageró con la idea de que ése era el comienzo de la verdadera literatura de nuestro continente. Eso no es exacto, creo que había una literatura latinoamericana anterior y que el *Boom* podría salir de ese pasado. Pienso en figuras como Ricardo Güiraldes, de *Don Segundo Sombra*; Machado de Assis, en Brasil; incluso al revisar la literatura chilena me encuentro con figuras como Blest Gana, Pedro Prado, Eduardo Barrios y cosas muy interesantes, aunque correspondan a una estética diferente. Me parece que hemos sido exagerados al negar todo el pasado y pensar que la literatura comenzaba con mi generación, con Vargas Llosa, con García Márquez o Cortázar.

Recuerdo algunas discusiones en París, en los años '60, en mesas redondas en que estaba Carlos Fuentes y otros escritores, discutíamos que en América Latina teníamos una manía fundacional. Leer a Vicente Huidobro y pensar que es el primer poeta en la faz de la tierra; a Octavio Paz y pensar que es el primer poeta que aparece en México. Había una actitud fundacional muy frecuente, algo que es muy poco europeo.

Creo que hay una gran e importante tradición

literaria latinoamericana, como hay una chilena con todo el elemento colonial envuelto y que a veces no conocemos mucho.

Veó una literatura que ha evolucionado con características diferentes, manejando el idioma desde otra perspectiva, con un momento de gran auge como el *Boom*, pero que continúa y seguirá desarrollándose por mucho tiempo. También veo la literatura como un proceso completamente evolutivo.

**NAVIA-LUCERO:** ¿Puede hablar un poco sobre su último libro, *El wisky de los poetas*?

**EDWARDS:** Es un libro de crónicas antiguas recopiladas, son mis crónicas semanales de años y he hecho una breve selección porque tengo crónicas como para seis libros de esos. Pero es sólo una selección de varias de ellas.

**NAVIA-LUCERO:** ¿La crónica y el testimonio se asemejan mucho en usted?

**EDWARDS:** Sí, es verdad. Cuando yo escribo un texto ensayístico, una crónica, un artículo o un ensayo, siempre me gusta contar una historia y que la parte reflexiva derive de la historia. Es una tendencia a narrar que siempre he tenido, esto significa narrar en ficción, en novela o narrar en crónica o dando testimonio de algo. Y yo creo que en mi trabajo literario siempre se ve a un escritor que está con un pie en la memoria y con un pie en la ficción; con un pie en la novela y otro en el testimonio. Y eso, yo creo, se nota muy claramente en ese libro.

NAVIA-LUCERO: Usted tiene un libro sobre Pablo Neruda. ¿Podría decirnos algo al respecto?

EDWARDS: Sí, tengo un libro de memorias literarias y no una biografía como se ha dicho. Es una memoria literaria cuyo personaje central es Neruda, *Adiós, poeta*. Es un libro sobre Neruda, pero hay muchos otros personajes literarios. Está el mundo que rodeó a Neruda, el de los enemigos de Neruda, el mundo de la época de Neruda. Porque, claro, Neruda era una figura muy fuerte en este país, marcaba mucho. Para mi generación era como una sombra enorme; los que fueron poetas en ese tiempo se sentían bastante abrumados por la presencia de Neruda en la vida chilena. Algunos lo detestaban por eso y era un tema de conversación constante, así que yo quise escribir un libro que contara todo lo que yo sé de Neruda, desde que lo conocí hasta después de su muerte.

NAVIA-LUCERO: ¿Y cómo fue su relación con él?

EDWARDS: Bueno, yo lo conocí muy de chico porque le mandé mi primer libro, ése del que le hablaba, *El patio*, que recién publicado lo mandé por el correo. Vi la dirección en la guía de teléfonos de Santiago, en la "N," salía Neruda en la "N," calle Patricio Lynch y algo más. Lo mandé para allá y como después de tres meses, Neruda me mandó un recado, que lo fuera a visitar y lo conocí desde entonces. Y al final de su vida, cuando él era embajador en París, yo fui Ministro Consejero en esa embajada. Así que en ese momento, que fue uno muy dramático porque era cuando él estaba enfermo y la situación chilena era muy difícil con Allende y la Unidad Popular. En ese momento yo lo veía todo el día

porque estábamos allí en la embajada trabajando, discutiendo y conversando, así que fue una relación bastante tensa, con muchos problemas. Yo conocí cosas realmente íntimas de él, tuvimos muchas horas de conversación, sobre todo en esos últimos dos años, prácticamente diarias. Después conocí muy bien a su viuda, a su segunda mujer Adelia del Carril, de quien él se había separado en ese tiempo; conocí a muchos de sus amigos y de sus enemigos. Así que tenía material más que suficiente para un libro y además ocurrió otra cosa, que la gente de mi generación literaria tanto en Chile como en América Latina se le acercaba a Neruda y lo buscaban, entonces yo pude hablar en ese libro de Vargas Llosa, de Alejo Carpentier, de Nicanor Parra, de Julio Cortázar y de muchos personajes que se cubrían con Neruda en alguna circunstancia, estando yo ahí presente. Así que yo asistía a muchos de esos encuentros y también seguía a muchos encuentros de Neruda en asuntos políticos. Así que con todo eso hice ese libro testimonial *Adiós, poeta*. Pero es un libro que también da cuenta de alguna manera de mi interés por la poesía, eso que me decía usted. Siempre he tenido un marcado interés por el desarrollo de la poesía.

NAVIA-LUCERO: También ha tenido usted un interés por las memorias. Volviendo a usted y su obra, ¿cómo relaciona esto de la literatura con la diplomacia y la vida diplomática?

EDWARDS: Antes en Chile, y era una tradición latinoamericana, había muchos escritores en la diplomacia. Neruda, precisamente, había sido cónsul chileno cuando yo lo conocí. Pensé, posiblemente con cierta ingenuidad, que metiéndome a diplomático podía

ser escritor, que iba a tener tiempo para escribir. Sobre todo porque cuando yo comencé a escribir en este país en los años '50, no había ni la más remota posibilidad de que un escritor pudiera ganarse la vida escribiendo. Se hacían tirajes de mil ejemplares y se vendían trescientos, cuatrocientos o quinientos. Así que fue en los comienzos en la carrera diplomática y por un concurso público entré el año '57 y encontré que era bastante difícil escribir y ser diplomático. No era tan fácil como yo pensaba. Cuando viví en Chile, estuve en la burocracia del Ministerio de Relaciones, siempre con bastantes cosas y cuando estuve fuera descubrí que lo que más se conoce en la vida diplomática son los aeropuertos, más que los salones. La gente cree que se conocen los salones, pero son los salones VIP de aeropuertos los que más se conocen y las aduanas, porque uno también pasa recibiendo y despidiendo gente. Así que fue bastante difícil escribir en mis años de diplomático, pero conseguí hacerlo y sobre todo cuando estuve en París. Esto debido a esa disciplina que tiene la vida de París, porque a veces se piensa que es una ciudad de gran vida nocturna, de mucha farra y de mucha fiesta, pero como es una ciudad bastante dura y disciplinada, conseguí escribir.

Cuando fui diplomático en el pasado, pedí muchas veces permisos sin salario, o sea, estuve fuera del trabajo. Y después me echó la dictadura militar, me echó la junta y siempre pensé que tenía derecho a una reparación y por eso me interesé en este cargo que tengo ahora de embajador en la UNESCO. No creo, francamente, que esté mucho tiempo en eso porque pienso volver a ser escritor en forma completa.

La UNESCO tiene cierto interés en el escritor, porque es un organismo que se relaciona con la ciencia,

la educación y la cultura, pero es bastante burocrático.

**NAVIA-LUCERO:** En términos generales, ¿usted cree que la diplomacia le ha ayudado en su realización como escritor o le ha obstaculizado su carrera?

**EDWARDS:** Las dos cosas. En algunos aspectos me ha creado problemas, me ha devorado mucho tiempo, pero al estar en París he tenido acceso a cosas que tienen que ver con el pensamiento del mundo y con los grandes intelectuales de esta época. He podido leer mucho y he sentido el aire de las ideas contemporáneas. Esto en París, sobre todo en los años '60 cuando yo era joven y estaba como Secretario de la Embajada y era un poco más libre.

Fui a veces a conferencias y a clases en la Sorbonne, escuché a gente como Roland Barthes, que eran grandes críticos del estructuralismo y seguí todo ese pensamiento. Naturalmente eso fue un gran estímulo intelectual.

**NAVIA-LUCERO:** Según su opinión, ¿la literatura chilena contemporánea tiene algún rumbo, algunos delineamientos generales o está desarticulada?

**EDWARDS:** Yo creo que la literatura chilena fue una bastante coherente, el curso de las generaciones era más o menos lógico. Mi generación era una cosmopolita que reaccionaba frente a una generación criollista. Lo que noto ahora, hoy, es una dispersión de tendencias. Hay un grupo de escritores que está en los comienzos, a mi juicio, pero que a veces actúa como si ya lo hubiera hecho todo, con una cierta petulancia. Supongo que de todo este movimiento que hay ahora va a salir algo. Por

ejemplo, Diamela Eltit es de las más talentosas entre los nuevos escritores.

Diamela hace una escritura muy experimental, pero es una experimentación que a veces me parece un tanto de laboratorio. Y así también hay otros escritores similares, pero yo diría que falta tiempo para que uno los pueda juzgar. También me da la impresión de que ellos van muy de prisa porque hoy es una situación inversa a la de mi tiempo. Ahora ellos tienen editoriales de inmediato y también distribuidores y vendedores o promotores; sacan premios y cosas así. Y a veces siento que algunos de estos escritores pueden malograrse o pueden mediocrizarse por una presión editorial o comercial del mercado. Creo que la actitud de la gente de mi generación, en general, no era la de soñar con ser escritores profesionales; nosotros buscábamos otras cosas, algunos se hacían profesores, otros diplomáticos, otros empleados públicos y otros abrían una tienda o lo que fuese para poder sobrevivir. Esa actitud no era tan mala, vista desde ahora, porque al no ser escritores profesionales, al no depender de lo que escribíamos, eso nos daba un tiempo, una perspectiva, una distancia con la escritura y, en el fondo, perseverar o seguir escribiendo ya era cosa de uno. No tenía nada que ver con el mercado o con que un editor estuviera exigiendo que se entregaran manuscritos a cambio de dinero, sino que era, en el fondo, una cosa vocacional. Yo escribí todos mis libros por vocación, contra mi trabajo alimenticio que era la diplomacia y no para eso.

**NAVIA-LUCERO:** ¿Cuál ha sido, quizás, uno de los momentos más agradables del escritor Jorge Edwards?

**EDWARDS:** Hace poco tuve un momento agradable

cuando me dieron el Premio Nacional de Literatura [en Chile]. Fue una perfecta sorpresa porque aunque yo sabía que era uno de los candidatos, prefería no hacerme ninguna ilusión. Generalmente ese premio se lo dan a personas que están más o menos decrepitas, así que fue agradable recibirlo sin estar todavía completamente decrepito.

Yo estaba cenando con amigos en París y sabía que se decidía lo del premio, pero no les dije porque pensé que si yo les decía que se iba a dar el premio, me iban a insinuar que posiblemente lo ganaba. Si no sucedía iba a ser una decepción. Cuando llegué a mi casa como a las 12:30 de la noche supe que había tenido el premio y entonces llamé de vuelta a mis amigos a sus casas y les dije que mientras cenábamos me había sacado el premio; eso fue divertido y simpático.

Creo que el otro momento, en el otro extremo, fue cuando publiqué *El patio*, mi primer libro. Pensé que esa obra la iban a leer algunos amigos, pero no se me ocurrió que saliera nada en la prensa chilena sobre ese libro. Hubo mucha crítica sobre esa obra, pero fue una manifestación muy interesada y eso fue muy estimulante. Hoy puede salir una crítica de tres páginas en cualquier periódico del país y no es la misma emoción que cuando era un chico de 20 años y salía algo en el *Mercurio* o en el diario de la tarde, llamado en ese tiempo *El imparcial*.

**NAVIA-LUCERO:** ¿Cuál es el trabajo que realiza ahora en la UNESCO?

**EDWARDS:** Soy el representante de Chile; embajador de Chile ante la UNESCO. La organización tiene Estados-Miembros y cada uno tiene sus embajadas. Hay

programas que se siguen con la organización y que interesan especialmente a Chile. Representamos a la comunidad chilena ante la organización mundial y se piden algunas cosas específicas. También es un foro de discusión y uno representa el punto de vista chileno. Es una cosa compleja y que no da resultados tangibles, sino que más bien va creando conciencia sobre algunos temas de la educación, de la cultura y otros. Por ejemplo, la preocupación fundamental de la UNESCO para este próximo año es la tolerancia, una cosa bien abstracta.

**NAVIA-LUCERO:** Una última pregunta. Usted sabe que en el extranjero cuando se habla y se escribe de Chile, todo se ha dividido en pre-período militar y post-período militar. ¿Se puede clasificar también la literatura chilena según esas categorías?

**EDWARDS:** Hay una influencia notoria del golpe militar en la literatura y ese evento se transforma en el tema central y la influye. Creo que si uno examina la obra de algún escritor que pasa por los dos periodos, como José Donoso, se pueden ver dos tipos de escrituras: antes del golpe de estado y después. Si analizamos mi trabajo literario, se nota una división marcada por la obra *Persona non grata* (1973). Lo que está escrito después de este libro refleja una mayor libertad que lo que escribí antes, que se marca por una cierta rigidez. Luego hay una ruptura y cierta liberación. *Persona non grata* es un libro que tiene que ver con el golpe militar.

Creo que hay una influencia del golpe en los viejos escritores y en los nuevos hay una influencia del ambiente de la dictadura, la atmósfera del tiempo vivido bajo el régimen militar. Se nota esta influencia en la escritura de Gonzalo Contreras, Ana María del Río,

Diamela Eltit y otros. Aunque esto significa actuar con la manía de clasificar, como hablábamos al comienzo, entre antes y después. A veces nunca es tan clara una clasificación de este tipo, como tampoco lo es un movimiento generacional porque siempre hay tendencias divergentes dentro de cada grupo.

**NAVIA-LUCERO:** ¿El período de la dictadura militar en Chile continúa y continuará siendo tema de la literatura chilena? ¿El tema central del cine también, verdad?

**EDWARDS:** Sí, seguirá marcando la expresión artística chilena. Este era un país en el que la gente pensaba que nunca iba a pasar nada y que era el lugar del aburrimiento y de la mediocridad. De pronto, comenzaron a pasar cosas gravísimas que impresionaban a todo el resto del mundo y significó un gran cambio. Así los chilenos pudimos madurar, reflexionar y situarnos en relación con el resto del mundo. Surgió el tema de los derechos humanos y vimos que el mundo estaba atento a lo que sucedía aquí. Todo lo que salió a flote, en especial la violencia, con el golpe militar fue muy revelador y nos cambió la vida.

**NAVIA-LUCERO:** ¿Cuál es ahora el sueño más importante para Jorge Edwards como escritor, como diplomático y como chileno?

**EDWARDS:** Yo esperaría que este país se desarrolle de una forma pacífica, porque ésta ha sido una nación que ha tenido un crecimiento extraño en el que se involucraron la Unidad Popular y el golpe de estado, transformando muchas cosas. Ojalá sea una sociedad

más equilibrada y que se ponga en contacto con el pensamiento del mundo y deje de ser un país controversial.

Como escritor, sólo pido la oportunidad para seguir escribiendo; y como diplomático no tengo mayores ambiciones.

**NAVIA-LUCERO:** ¿Cuáles son los planes que tiene Jorge Edwards como escritor?

**EDWARDS:** Quiero seguir escribiendo y por eso te digo que no creo que vaya a ser diplomático por mucho tiempo más. Estoy escribiendo una novela. No me gusta mucho hablar de los temas de las novelas que estoy haciendo, casi por superstición. Tengo la experiencia de que cuando uno habla mucho de un libro, al final no lo escribe, pero estoy preparando ahora una novela. También me gustaría hacer un libro memorialístico, sobre mi infancia, el ambiente y los personajes de esa época. Recuerdo personajes muy interesantes y divertidos. Cuando yo era niño en este país, en esta ciudad, tanto en el colegio San Ignacio como en mi casa o en la casa de mis amigos, conocí a algunos de los grandes políticos de ese tiempo, pero como un niño que observa a mayores; conocí a viejos políticos de muchos sectores. Es decir, conocí a personajes importantes de la vida de este país y me parece que sería un libro con memorias ficcionalizadas. No sé todavía exactamente. Y también me gustaría seguir escribiendo cuentos. Tengo ahora un proyecto con una agencia de París, aunque muy verde todavía, de hacer una película, de ser el guionista de una película.

## MARTHA ROBLES: ENFRENTAMIENTO CON SU MÉXICO

Elisabeth Sisson-Guerrero  
*University of Texas at Austin*

La escritora mexicana Martha Robles compartió con el equipo de *Dactylus* su amplia calidad de intelectual durante una visita a la Universidad de Texas en febrero de este año. La joven escritora empezó a publicar poesía y ensayos antes de cumplir los veinte años. Su obra creativa incluye novelas y poemas en prosa que evocan figuras mitológicas de la antigüedad. Entre sus libros de crítica se destacan un estudio de José Vasconcelos, *Entre el poder y las letras* (1989), un análisis de la literatura mexicana, *Espiral de voces* (1993), y un compendio sobre las escritoras en México desde Sor Juana hasta hoy, *La sombra fugitiva* (2a ed. 1989). Periodista también, Robles escribe una columna semanal para *Excelsior* además de tener un programa en la radio. Una colección de sus ensayos periodísticos se encuentra en *La metáfora del poder* (1993).

Martha Robles nos cautivó por la elocuencia con que expresa y defiende sus opiniones. Aunque sus comentarios a veces suscitan desacuerdos y desatan la ira de algunas figuras públicas e intelectuales, su discurso abre brechas para enfrentar los desafíos intelectuales, políticos y culturales del México actual. Su estilo de permanente cuestionamiento y crítica invita a entrar en discusión con ella y ofrece la oportunidad de un acercamiento estimulante y a la vez abierto y amistoso. Lo que sigue es una versión en breve de la entrevista que se llevó a cabo el 9 de febrero de 1996.

**DACTYLUS:** En su estudio de escritoras mexicanas, *La sombra fugitiva*, usted utilizó un epígrafe de Octavio Paz que dice, "Las letras sacan a la mujer / de su natural estado de obediencia." ¿Por qué escogió este epígrafe?

**ROBLES:** Porque es una de las frases más bellas como ideal pero una de las más falsas como realidad. Porque ciertamente cuando se accede al conocimiento, la mujer cobra conciencia de su realidad, y empieza a enfrentarla de una manera diferente a través de la crítica. Pero también es cierto que al sacarla de su estado de obediencia, atenta contra el estado de cosas que la rodean y entonces pueden ocurrir varios fenómenos. Una persecución que sufrió Sor Juana, y que tuvo que apurar con sangre, viene a probar que nunca las letras sacan a la mujer de su estado de obediencia, o que si la sacan, se paga un precio también muy alto. Y se vuelve a la misma situación de postración en la que se empezó, salvo que con la conciencia castigada.

En la actualidad, una mujer con conocimiento tiene ya ciertas libertades, pero eso no garantiza que al sacarla de su postración, que al triunfar sobre la desobediencia, ella pueda triunfar sobre el medio. Es muy posible que acceda a una segunda situación que es la del elemento peligroso en el medio, que la convierte en un ser que intimida, en un ser que agrede por su presencia o por lo que significa, y no necesariamente un modelo de ser que los demás quieran repetir. Es un ser peligroso. Esto, en los países latinoamericanos.

**DACTYLUS:** ¿Y aquí?

**ROBLES:** Los Estados Unidos es un país demasiado plural para poder decir esto es así. Aquí todo es posible. Es una sociedad en donde se pueden recorrer los niveles más abyectos de la miseria y los más

admirables de las libertades conquistadas en esta época. Eso es lo que fascina a todo el mundo y lo que también produce tanta amenaza porque si bien atrae a tantos inmigrantes no sólo por la condición económica sino por las libertades que representa, también al probar que al no incorporarse al movimiento económico y gozar de los beneficios sociales, se convierte en un ser marginado, que es víctima de todo aquello que soñó, al revés. O sea se convierte en lo contrario del sueño americano, que es la pesadilla, la pesadilla de una realidad de persecuciones, de luchas que no pueden superarse con un acto de voluntad.

**DACTYLUS:** Hablando de sueños y de pesadillas, usted conocía al escritor Juan Rulfo. ¿Nos puede hablar de él un poco?

**ROBLES:** Era un hombre profundamente silencioso que pasaba las horas en las librerías fumando en un silencio muy profundo. Era un pésimo conversador; nunca podía decir una frase hilada ni clara. Fumaba constantemente; se le caía la ceniza del cigarro por toda la ropa. Tuvo períodos de un alcoholismo pavoroso al grado de quedarse tirado en la calle. Después de que dejó de beber se hizo un hombre muy melancólico, un hombre que no supo enfrentar su propia obra. Es un hombre que no resistió ni la notoriedad ni la fama; era un profundo solitario que nunca encontró un verdadero dialogante. Un hombre ajeno a sí mismo, era de esos hombres a los que el cuerpo les pesaba. Quizá por eso le gustaba tanto la figura de la sombra y el fantasma de la muerte.

Yo soy de Jalisco como él. Y allá en los pueblos se dan esos personajes tenebrosos. O su contraste que es Juan José Arreola, que es locuaz, todo vitalidad, y que se desparrama en las frases ociosas. Y así como

Juan José Arreola se desgastó en la oralidad, Juan Rulfo se sumió en el silencio. Uno por exceso y el otro por cortedad, ambos pecaron de la misma sobra de sí mismo, de la misma falta de reconocimiento. Porque los dos son hijos de ese Jalisco duro que golpea a sus mejores hijos, sobre todo a los creadores. Es un estado en donde cambian mucho los climas, pero la figura del llano yo creo que es la que mejor nos representa. Jalisco tiene mar, tiene llano, tiene montañas, tiene valles muy verdes y zonas muy áridas pero en general la falta de agua cristalina es una de las características. Y esa resequedad del ambiente se nota mucho en el ánimo de la gente. Curiosamente, Jalisco es uno de los estados donde se concentra el mayor número de escritores en el país. Si hiciéramos una encuesta nos daríamos cuenta de que los más significantes escritores en número vienen del estado de Jalisco. Es muy interesante; algo provoca la reflexión y la creatividad a través de la palabra.

México sabe destruir muy bien a sus mejores hombres como Juan Rulfo o Juan José Arreola que siempre son la mancuerna, por generación y por obras deslumbrantes. Cuando quiere acabar con alguien, la mejor manera es haciéndolo famoso. Se lo empiezan a llevar a las fiestas, lo empiezan a hacer miembro de todos los jurados, le empiezan a hacer homenajes, le empiezan a coronar el pecho de medallas, y resulta que se lo acaban. Y aquí hubo estas dos cosas, muy coincidentes en Rulfo: la forma de destrucción de sí mismo, que lo llevó a grados de delirio etílico tremendo debido al alcohol, sumido en una nostalgia profunda; y el medio externo, que lo destruyó. Es un caso digno de una biografía clandestina. Ese es el tipo de biografías clandestinas fascinantes porque te indican todavía el tono de una sociedad muy cerrada.

Hace poco hablábamos de la pluralidad de los Estados Unidos. La sociedad mexicana, a pesar de que

se está abriendo, ofrece esas características de una sociedad en que tú puedes tipificar la conducta todavía con relativa facilidad. Y en México, a pesar de todos los movimientos sociales que han ocurrido en los últimos meses y años y a pesar de la reacción muy vigorosa de la sociedad y de la cultura por cambiar, sigue prevaleciendo un eje de sociedad cerrada que va a ser muy difícil modificar. ¿Por qué? Porque somos una cultura política que está en una estructura religiosa que aunque criticada y muy vapuleada, sigue dominando las conciencias. Se decía anteaer que la iglesia acaba de ordenar a los libreros que retiren todos los libros de sexo y de esoterismo que haya a la venta.

**DACTYLUS:** ¿De verdad? ¿Y retiraron los libros?

**ROBLES:** Claro, porque están perturbando las mentalidades. Ellos no quieren perder clientela en sus centros y tampoco quieren que se contamine la gente con esas lecturas. Estamos hablando de un país en donde de por sí no existe la lectura como hábito. Leen esas cosas en segundo o tercer plano pero además del escasísimo grupo universo de lectores que hay en México, todavía tener condiciones hostiles me parece una ridiculez, una estupidez moral increíble.

**DACTYLUS:** Además de Rulfo y Arreola, ¿a quiénes considera usted como los escritores y las escritoras más excepcionales de México en la actualidad?

**ROBLES:** Es muy difícil establecer categorías, porque el gusto de los lectores va elaborando un filtro. Y además, el gusto literario es cambiante y muy ondulante. Yo podría hablar de la importancia cultural, no publicitaria ni de ninguna manera representativa de los temas. Yo podría hablar desde el punto de vista de la historia de la

cultura que es lo que a mí siempre me ha fascinado, o sea la imagen de la cultura, algo como un espíritu que avanza y va transformando las circunstancias. Eso es lo que a mí me encanta. En esta vertiente, yo veo movimientos del pensamiento que me parecen indicadores de cambios. Por ejemplo, después de Alfonso Reyes, ese gran hombre de letras que nos deja una herencia fantástica y que creíamos que iba a ser muy difícil superar, aparece como hombre de letras un Octavio Paz con una obra monumental y muy vigorosa. Maravillosa.

Pero no contento con Octavio Paz aparece otro hombre a la sombra pero mucho más teñido al humanismo que es Antonio Gómez Robledo. Un hombre helenista, traductor del latín, diplomático, y que viene a dar un modelo de hombre de letras completamente distinto a lo que era nuestra vertiente. Ese hombre muere a los ochenta y siete años el año pasado. Y resulta que al estudiar su obra a mí me fascina porque descubro que es un fundamentalista sin cura. Es una obra monumental, llena de ideas; está muy por encima de la obra de Ortega y Gasset. Esas no son obras comerciales; son obras asombrosas. Este hombre escribe sobre las virtudes intelectuales, traduce a Aristóteles, escribe sobre Balzac, escribe sobre Pascal, escribe una biografía de Dante en dos tomos. A mí me vislumbra, porque ése es el típico hombre de letras casi renacentista que hacía falta en las sociedades latinoamericanas porque va en la punta del pensamiento. Es una obra de reflexión, de crítica y cuestionamiento, que puede muy bien expresar el carácter de la sociedad y de la cultura en que vivimos. Por eso es difícil determinar qué gusto literario a mí me parece revelador pero somos sólo unos cuantos los lectores que accedemos a la obra de Gómez Robledo. Su obra está en la biblioteca; aquí la tienen [en la Benson]. Yo les

recomendaría que le echaran una mirada, porque es realmente fascinante. Ayer entregué un folleto donde yo hice la introducción, "Una pasión cristiana," pero está en Gómez Robledo en sus *Últimos escritos* (1994).

Ahora, eso es el complemento con que también está surgiendo por primera vez en nuestra historia una corriente de literatura cristiana en poesía, en ensayo y sobre todo en novela. Hay un grupo de escritores que a sí mismos se declaran novelistas cristianos, cosa inaudita, porque aunque México haya sido una sociedad tan católica y tan cerrada, todos eran católicos de closet. Entonces, al declararse cristianos, y no sólo eso sino esgrimir una posición cristiana, se abre la sociedad aún dentro de esa expresión en una forma de apertura. Ahora mismo yo acabo de terminar una novela de Javier Cicilia, que es un muy buen escritor, sobre Juan el Bautista. Toda esta reflexión sobre Juan el Bautista, de la lucha por el poder, del diálogo con Dios, y de la posición en el mundo, eso es maravilloso. Contra una cosa casi estúpida, plana, como lo de Laura Esquivel. Estamos ante dos orillas que también son espejo de la sociedad que las genera.

**DACTYLUS:** Usted ha criticado las obras como *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel como símbolos de la indolencia en México. ¿Puede elaborar sobre esto?

**ROBLES:** Pero de México no; de las mujeres. Aquí voy a ser muy antifeminista y ustedes me van a perdonar pero es una verdad absoluta. En México las escritoras en general son bastante perezosas en lo intelectual. Eso precisamente lo demuestra la escasez de ensayistas. Es una pena, pero el ensayo es la corona del conocimiento. Cuando se logran ensayistas de una gran categoría es porque atrás hay muchos años y muchas horas de trabajo

intelectual. A las escritoras mexicanas les gusta la novela. Les gusta contar, les gusta narrar, sin esa exigencia de ir hasta el fondo en la perfección estética rigurosa en todos sentidos.

Yo no creo en un pintor que no sepa dibujar. Yo no puedo creer que un escritor se haga con las primeras letras. De ninguna manera lo acepto. Yo, que he sido una escritora tan rigurosa conmigo misma y con mi oficio, no puedo aceptar que una señora amanezca un día y decida escribir una novela. No puedo aceptarlo, aunque esa novela sea un *bestseller*. Si nosotros nos aplicamos a los grandes escritores, detrás de una gran pluma siempre hay un oficio, un dominio, un respeto, una pasión y una entrega por la herramienta del trabajo.

El desafío consiste en hacer con las palabras algo bello, nítido, transparente, envolver al origen del verbo, hacerlas luz. Y si nosotros no entendemos esa función de claridad, que ya Platón lo manifestó de una manera maravillosa con el mito de la caverna, nunca vamos a llegar a conquistar la claridad. Por eso no puedo apreciar ni respetar intelectualmente--hago la aclaración--las señoras pueden hacer lo que quieran. Sencillamente que no puedo aceptar la ley del menor esfuerzo y la libre expresión igualándose hacia abajo, ya sea una conquista del pensamiento, ni de las libertades. Y eso lo aprendí de Alfonso Reyes. Decía que nuestra aspiración es igualarnos hacia arriba, no hacia abajo.

**DACTYLUS:** ¿Nos puede hablar de algunas escritoras latinoamericanas, o específicamente mexicanas, que hayan cumplido con esos criterios rigurosos?

**ROBLES:** Latinoamericanas yo conozco pocas, pero mexicanas, hay algunas escritoras que están ofreciendo proposiciones muy interesantes. Por ejemplo, Esther Seligson tiene una cosa de mezcla religiosa judía y de

cierto misticismo en poesía, muy bella, y cuentos que a veces entran en lo fantástico de una manera muy bella. Y claro, tampoco es muy popular porque sus temas están muy entramados con el misticismo judío. Es una mujer muy inteligente, estudiosa del teatro y una de las mujeres más interesantes. Hay poetas como Elsa Cross que son muy brillantes, y ésa es otra cosa porque tiene esa fascinación por el orientalismo, por cierta filosofía de la India y esos vínculos que tiene con la divinidad. Después de haber pasado por un extremo catolicismo acaba en esto y encuentra que es su lugar, y descubre una voz poética muy bella. Muy, muy bella.

**DACTYLUS:** ¿Y hay precursoras, antecedentes para estas escritoras?

**ROBLES:** ¿Antecedentes? Claro, nosotros no seríamos lo que somos si no nos hubieran abierto el camino mujeres como Inés Arredondo, como Rosario Castellanos. Elena Garro, ni hay que decirlo. Elena Garro sigue siendo la gran oferta. Para mí que es una de los pocos escritores o escritoras mexicanas, autora de dos clásicos maravillosos, *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*. Es lo mejor de su obra. Lo demás, claro, su obra de teatro, *Felipe Ángeles*, es interesante. Pero la gran propuesta de Elena está allí: el manejo de los tiempos, de la magia, la voz de los personajes; el que hable un río, el que hable una calle, una ciudad, me parece prodigioso. A mí me gusta mucho ese lenguaje. Mucho. Ahora, en literatura erótica tenemos el ejemplo de Tita Valencia pero es autora de un solo libro. Pero, vaya, es de una intensidad poética prodigiosa. Y sobre todo, lo del poema en prosa que no está muy frecuentado en nuestro medio. Y, bueno, hay voces aisladas que son muchas las contestatarias, unas que tienen necesidad de escribir

de la homosexualidad, otras tienen necesidad de denunciar ciertos problemas domésticos. Pero más animadas por el tema que por una voz interior en donde se nota el fuego, la pasión.

Yo pienso: ¿cuál me llevaría a hacer una biblioteca íntima? Voy viendo: ¿quién me acompañaría? Pienso en algunos poemas, pienso en algo contemporáneo, desde luego Alfonso Reyes, que me deslumbra, páginas de Octavio que me encantan, me llevaría la introducción a *El gesticulador* de Usigli que es donde denuncia el machismo. Para mí es una obra maestra. En fin, obras en sí aisladas, en donde encuentro el deslumbramiento, algunos poemas de Jaime Sabines, otros de Pellicer. ¿Qué busco yo en la literatura? El deslumbramiento. Si no hay deslumbramiento, a mí no me importa que sean muy representativos de su generación. El escritor no debe de ninguna manera guiarse por esos falsos criterios. El escritor encuentra a un dialogante en otro escritor o no encuentra nada. Yo abro en la literatura mexicana algo que me deslumbra, o lo dejo inmediatamente.

Quiero pensar: ¿qué de tantas mujeres que he leído? Sobre todo por necesidad, para estudiarlas, porque era la cuota que yo debía a mi cultura. Porque siempre me preguntaban acerca de escritoras o me decían, "es que tú no las conoces; por eso que no las valoras." Me cansé de que me fastidiaran con eso. Me senté a trabajar, y les arrojé dos tomos y aquí está. Sigo opinando lo mismo: la literatura de las escritoras en México es espantosamente pobre. Y aquí está. Y no me vuelvan a decir que no la conozco.

**DACTYLUS:** ¿Podría elaborar un poco sobre el concepto de la verdad y la crítica en la literatura en México?

**ROBLES:** En México la verdad ha sido una herramienta para ocultar. O sea, la verdad se ha escondido en los momentos más peligrosos, y se nos ha escabullido en los definitivos. Pero, en el caso de la literatura, aquí está otra vez la trama cultural de la sociedad cerrada y la religiosidad. De los prejuicios, de la superstición. La verdad se convierte en el arma más peligrosa en las mentalidades supersticiosas. Y una religiosidad no fundada en el entendimiento es una religiosidad con prejuicios. No es religiosidad, sino superstición y prejuicio. ¿Por qué? Porque no hay doctrina, y cuando no hay doctrina no hay convicción, no hay certeza de lo que tú crees. Y la religiosidad en México se ha transmitido como algo a temer.

Entonces, con esta mentalidad, aun los escritores han mantenido esa actitud a no decir las cosas por su nombre. Un ejemplo de esto que han mantenido es, en el siglo diecinueve, el vocabulario que recoge Ignacio Ramírez, que le llaman el lenguaje de las mochas. Las mochas son las cortas, como si cortaras la cabeza, y así se les llama a las beatas. En ese prejuicio de no decir las cosas como son. No pueden decir, por ejemplo, pene o testículos, que vulgarmente se les dice huevos. Entonces, a los huevos de gallina, para no decir huevos que fueran a creer que estaban hablando de los testículos, entonces inventaron la palabra blanquillos. Esa es la idea para que vean hasta donde se llegó a inventar un doble lenguaje. Por ejemplo, la palabra culo es el trasero español. El niño usa esa palabra para cualquier cosa. Y los glúteos son las nalgas. Como ningún mexicano puede decir nalgas, dice asentaderas.

En fin, es tanta la supresión de voces, que es imposible comunicarse porque hay que estar buscando siempre la palabra que sustituya al sustantivo. Al grado de que por fin desaparecieron los sustantivos esenciales de nuestra lengua. Y empezaron todos los sustitutos

hasta hacer un lenguaje de disfraces. La máscara del mexicano llevada al extremo del verbo. Una cultura en máscara. Al hablar, al expresarse en máscara. Lleva eso a la literatura. Hay todo un lenguaje por escrito y sin embargo, no pueden decir culo, pero en todas partes mientan a la madre. Mediante todas las formas. Esos son los contrastes. Llevada al extremo de la literatura, se ha creado esta máscara. Se dice sin decir. Son las alusiones. Entonces se ha inventado un espacio que no enfrenta ni cuestiona. Así en política, así en literatura.

Entonces, decía Vasconcelos, que México pasó de la conquista, o sea del jeroglífico y del mito, al teatro y la novela. Pero que en México históricamente no hubo tiempo de la tragedia. Y al no haber tiempo de la tragedia, México, en su imaginación cultural, careció de coro. ¿Qué hace el coro en la tragedia? "Tú te acostaste con tu madre, tú mataste a tu padre, Edipo." El coro es tu conciencia, la conciencia moral que va engendrando en una sociedad. México carece de coro. ¿Por qué México carece de coro? Porque pasó del mito, o sea de esa condición de criatura absoluta ante los dioses, a una condición de asumir su posición en la historia sin una fase intermedia de diálogo con los dioses. El dominador le dijo, "Dios te castiga y te vas al infierno". Entonces, ese Dios que castiga es el Dios del cristianismo, y no pasa por una fase en donde el hombre sea dueño de sus actos, a menos que brinque a la insolencia, equivalente al tiempo de la novela de yo hago lo que quiero. Y hago lo que quiero; yo soy el rey, que es el principio del machismo. Pero, por otro lado, está la criatura que nunca supo dialogar con Dios, ni encontrarse a sí misma.

Esta ausencia de coro no educó moralmente al mexicano en la conciencia crítica y en la conciencia del reconocimiento de la verdad. Esto es estremecedor. Y por eso, algunos escritores hacemos esa función de

coro. Y espetamos. En la crítica literaria, cuando yo escribí *La sombra fugitiva*: "pero ¿cómo se atreve? No te van a volver a hablar," y no me volvieron a hablar. O sea, dicen, "Eso no se hace; ¿con qué derecho?" Es que la crítica no se hace. Y en la política vuelves a poner un espejo. Y opinas, entonces te conviertes en un ser peligroso, incómodo. Entonces, eso es el coro. Y algunos escritores hacemos esa función, unos a través de la crítica literaria, crítica en el sentido llano. O sea, análisis que desmenuza. Un juicio, una situación que descubre, que revela. La crítica es la reflexión que permite una segunda obra, una obra creativa. Por eso decía Alfonso Reyes que la crítica corona el juicio. Consume la inteligencia. Es maravilloso. Esa es la crítica: la corona del juicio.

**Rachel Aponte Braitberg** (1969). Rachel Aponte es franco-venezolana y está licenciada en Bellas Artes, por el California College of Arts and Crafts. Actualmente realiza estudios graduados en la Universidad de California, Davis, en la literatura latinoamericana contemporánea. Rachel Aponte también es cuentista. Ha publicado en la revista *Zyzyva* y ha participado en la conferencia de literatura del siglo XX, organizada por la Universidad de Louisville (febrero 1995).

**León Félix Batista** (Santo Domingo, 1964). Desde los 21 años de edad reside en Estados Unidos, donde obtuvo un *bachelor* por el Mercy College. Perteneciente a la llamada Generación de los 80, en 1983 recibe el premio de poesía Cifas, otorgado por el Centro de Investigación, Formación y Asistencia Social de su país natal. En 1993 el Instituto de Escritores Latinoamericanos de New York le concede el Julia de Burgos. En 1989 publica su primer poemario, *El oscuro semejante*, y en 1995 publica *Tour por todo*. Además, Batista ha traducido a John Ashbery, Philip Lamantia, Derek Walcott y Seamus Heaney, y ha publicado poemas, ensayos y artículos en diversos diarios y revistas de Latinoamérica.

**Enrique Fierro** (Montevideo, Uruguay). Poeta, traductor, ensayista y crítico literario. Fue Director de la Biblioteca Nacional del Uruguay. Ha sido profesor universitario en Uruguay, Alemania, México y Estados Unidos. Actualmente dicta clases de literatura hispanoamericana

contemporánea en la Universidad de Texas en Austin. Su último libro: *La savia duda* (poesía). Tiene en prensa tres libros de poemas (*Marcas y señales, Murmurios y clamores, Cuerpo extraño*) y una antología del cuento uruguayo. La UNAM acaba de incluirlo en su serie Poesía Moderna (No. 180: una antología con prólogo de Víctor Sosa).

**Jose Abdón Flores de León** (San Luis Potosí, México, 1967). Es ingeniero bioquímico con especialidad en traducción técnica. En literatura, ha traducido autores italianos y japoneses para diversos suplementos culturales de México. Tiene publicado el libro de cuentos *Escenas de la tierra en fiesta y de la mar en calma*. Con el cuento "Cetrería" obtuvo el Premio Nacional de Cuento Carmen Báez.

**Anne Lambright Freire** (Dallas, Texas, 1967). Anne Freire actualmente escribe la tesis doctoral para obtener el doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin. Su tesis se titula "The Feminine and Cultural Consciousness in the Works of José María Arguedas." Pronto saldrá su artículo "Losing Ground: Some Notes on the Feminine in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*" en *Hispanófila*. Sus intereses académicos incluyen la narrativa indigenista, la literatura escrita por mujeres y las teorías de la nación, la subjetividad y el género. También realiza traducciones de obras creativas y críticas del español al inglés.

**Lydia M. Gil** (Puerto Rico). Licenciada en francés y estudios europeos occidentales por parte de la Universidad Americana en Washington, DC. Recibió la maestría en literatura comparada en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo. Actualmente estudia el doctorado en literatura en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin.

**Miguel González-Gerth** (México). Poeta, ensayista y crítico literario. Se doctoró en la Universidad de Princeton y actualmente es Profesor de literatura española y latinoamericana en la Universidad de Texas en Austin. Entre sus prolíferas publicaciones figuran *Desert Sequence* (1956); *En visperas del olvido* (1967); *An Hispanic Miscellany* (1975); *Palabras inútiles* (1988); *Aphorisms* (1989); y *The Musicians and Other Poems* (1991). Sus poesías también se han publicado en varias revistas como *Vuelta* y *Revista de la Universidad de México*. En el momento el Dr. González-Gerth sigue trabajando en las ediciones críticas *The Poetry of Vicente Aleixandre* y *The Spanish Literary Generation of 1914*.

**Ricardo Krauel** (Granada, Spain, 1967). Ricardo Krauel holds a BA in Spanish philology and a law degree from the University of Málaga, Spain, and an MA in Spanish language and literature from the University of Ottawa, Canada. Presently, he is a PhD candidate in the Department of Hispanic Studies at Brown University. Mr. Krauel's doctoral dissertation focuses on manifestations of

homoeroticism and androgyny in contemporary Spanish narrative (1868-1975). His research interests also include Golden Age fiction and twentieth-century Latin American novel, areas in which he has several published or forthcoming articles in journals such as *Romance Notes*, *Monographic Review* and *Inti*.

**Gerardo Augusto Lorenzino** (Buenos Aires, Argentina, 1959). Atualmente Gerardo Augusto Lorenzino realiza o curso de Doutorado em Linguística na City University of New York y trabalha como lector no Department of Spanish and Portuguese na Yale University. Sua tese de doutoramento, basado no trabalho de campo feito em Africa Oeste, tem como título: "The Angolan Creole Portuguese of São Tomé: Its Grammar and Sociolinguistic History." O autor também se dedica à pesquisa pragmática. Tem várias publicações em jornais como *LACUS*, *Revista de Crioulos de Base Ibérica*, *Papia* e *Anuario de lingüística hispánica*.

**Wilson Loria** (São Paulo, Brazil). Wilson Loria is a fiction writer, translator and native of Brazil. Before leaving his country in 1986, Mr. Loria was a professional actor, performing at schools, slums and squares in his hometown of São Paulo. He received his BA in English language and literature from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo in 1984. Several of his pieces have appeared in the following newspapers and magazines: *The Brazilians*, *The Dirty Goat*, *Brújula/Compass*, *Spit*,

*Dactylus, Lusus, Samba* and *Ponto de Encontro*. Mr. Loria currently lives in New York City.

**Benjamín Milano Albino** (Caguas, Puerto Rico, 1962). Benjamín Milano nació en Caguas, Puerto Rico, el 22 de marzo de 1962. Es estudiante de doctorado en literatura hispánica de la Universidad de Texas en Austin. Sus áreas de concentración principales son la literatura hispanoamericana del siglo XX, la poesía hispanoamericana, la poesía del Siglo de Oro y el estudio de la versificación española. Fue co-editor de *Dactylus* de 1990 a 1991. Algunos de sus poemas han sido publicados por *Dactylus* y *Torre de papel*.

**Pedro A. Navia-Lucero** (Valparaíso, Chile, 1968). Profesor en la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Se licenció de estudios hispánicos en Antillan Collega y luego cursó estudios graduados en la Universidad de Notre Dame. Actualmente escribe su tesis doctoral en la Universidad de Puerto Rico, sobre el género del testimonio en Elena Poniatowska. Además de varios relatos y artículos publicados, ha presentado conferencias relacionadas con la mujer como escritora.

**Miguel Angel Santana** (Ciudad Juárez, Chihuahua, México). Miguel Angel Santana posee un MFA en creación literaria otorgado por la Universidad de Texas en El Paso. Entre sus cuentos publicados se encuentran "Rosas negras," en *Entorno* y antologado en *Español escrito* de Richard V. Teschner; "La noche que lloró la luna" en

*Megalopsychia*; y "La mano" en *Capirotada*. Actualmente trabaja en la edición de una novela titulada *Cuando cantan los lagartos*, y su primer libro, *Decadencioso: Poemas, cuentos y tres actos de corazón inverso*, se encuentra próximo a publicación. Como crítico se dedica a la investigación arquetípica en la obra de Valle-Inclán.

**Elisabeth Sisson-Guerrero** (Hartford, CT). Ha vivido en Chicago, Costa Rica, Virginia, México y otras regiones de las Américas. Obtuvo su maestría en español y portugués en la Universidad de Wisconsin en Madison. Actualmente está escribiendo su tesis doctoral sobre las nuevas novelas históricas que toman lugar durante la época de la Independencia.

**Ida Vitale** (Montevideo, Uruguay). Poeta, traductora, ensayista y crítica literaria. Premio Nacional de Literatura del Uruguay. El Fondo de Cultura Económico acaba de publicar una reedición de *Sueños de la constancia* (poesía) y la Editorial Vuelta su *Léxico de afinidades* (prosa y verso), un ensayo sobre Jules Supervielle (en *Amigos desconocidos*, antología del poeta franco-uruguayo) y una traducción de prosas de Benjamin Péret. Tiene en prensa dos libros de poemas (*Procura de lo imposible*, *De varia empresa*) y uno de relatos (*Donde vuela el camaleón*).

**Thomas Waldemer** (California, 1955). Thomas Waldemer holds a doctorate in Hispanic languages and literatures from the University of California, Santa Barbara. He has published articles on the Brazilian writers Clarice Lispector and Antonio Callado. At the moment he is studying Argentine novelist Abel Posse, and his article "Abel Posse's *Daimón* and the Eternal Return" was recently accepted for publication. Dr. Waldemer is currently Visiting Assistant Professor at The Colorado College.

CUMULATIVE SUBJECT INDEX TO *DACTYLUS* 1-15  
(1984-1996)

Compiled by Catharine E. Wall

*Dactylus* has been published since 1984 in the Department of Spanish and Portuguese at the University of Texas at Austin. At its inception and for the first three issues, the magazine served as an outlet for the creative writing of the students, staff, and faculty in the department. The first two issues also included *El Enchufe*, a culture-oriented newsletter sponsored by the university's Center for Mexican American Studies. In subsequent issues the scope of *Dactylus* became more broad, most notably to include literary criticism. The following list includes the complete bibliographic data for each issue.

- 1 (January 1984): 17 pp. [*El Enchufe*, 11-17.]
- 2 (Spring 1984): 22 pp. [*El Enchufe*, 15-22.]
- [3] (Spring 1985): 9 pp.
- 4 (Otoño de 1985): 58 pp.
- 5 (Primavera de 1986): 70 pp.
- 6 (Otoño de 1986): 69 pp.
- 7 (Primavera de 1987): 66 pp.
- 8 (Otoño de 1987): 99 pp.
- 9 (1988/1989): 91 pp.
- 10 (1990): 118 pp.
- 11 (1991): 86 pp.
- 12 (1993): 115 pp.
- 13 (Primavera 1994): 119 pp.
- 14 (Primavera 1995): 104 pp.
- 15 (Primavera 1996): 155 pp.

The subject index is organized by category in the following order: Creative Writing, Criticism, Interviews, Linguistics, Music, Translations, and Visual Arts. Items within each category are arranged alphabetically by author (or by title if there is no author). Interviews, translations of literary works, and articles that treat equally two separate topics are classified in more than one category.

CREATIVE WRITING

Essay

- Burciaga, José Antonio. "The Presidential Commission on the Study of Mexican Cuisine." 2: 18-19.  
 Carballo, Emmanuel. "Diario público de Emmanuel Carballo del 31 de octubre al 6 de noviembre de 1966: León Felipe, Pepe Bianco y Siqueiros." 12: 9-13.  
 Nieto, Ernesto. "Hispanic Political Leaders in the 80's: Warriors or Indian Scouts?" 1: 16.  
 Schade, George D. "Homenaje a Rulfo." 5: 4.  
 ---. "Recordando a Luis Arocena: Palabras dichas en la ocasión de sus funerales." 13: 5-8.  
 Vitale, Ida. "El otro Montevideo." 13: 19-23.

Fiction

- Aponte, Rachel. "La muerte de la Señora Inés." 15: 69-72.  
 Arias, Arturo. "Jaguar en llamas (Dos fragmentos)." 8: 72-74.  
 Benedetti, Mario. "The Rage Has Ended." Trans. Harry Morales. 14: 47-51.  
 Berg, Charles Ramírez. "The Motorcycle Soul Ride of Steve McQueen: An Excerpt from the Novel, *The Other Side*." 1: 5.  
 ---. "The Siren of Sunset Heights." 2: 15.  
 Bryce Echenique, Alfredo. "*La última mudanza de Felipe Carrillo* (Fragmento)." 8: 4-7.  
 Burciaga, José Antonio. "El Chapo y El Chivo." 1: 8-9. [In English.]  
 Castaño, Manuel. "La malaventurada historia de un caballero moderno." 5: 49.  
 Castillo, Jorge Luis. "Disposiciones de ánimo vagamente afectivas." 4: 40-41.  
 ---. "Insomnia turbula." 7: 12-13.  
 Codêles Panto, Elman. "A sincronia do principado." 9: 69-70.  
 Dehesa, Rafael de la. "Freida and Her Feathers." 9: 84-87.  
 Di Tore, María Teresa. "Ghosts of the Present." 10: 92-102.  
 Ferreira, César. "La herencia." 4: 41.  
 Flores de León, José Abdón. "Cetrería." 15: 73-79.  
 Fox, Jennifer. "Coyote Translates for the Company." 9: 62-63.  
 García Germán, Carmen. "Cómo llamar a un ángel." 11: 62-63.

- Germán, Carmen. "Ver: O, La pregunta." 9: 50-52.  
 González-Pérez, Aníbal. "En la tómbola del mundo." 8: 23-26.  
 Gutiérrez, León Guillermo. "San Cástulo." 12: 34-40.  
 Harney, Michael. "Fragmento de una historia de navegantes." 7: 32-33.  
 Lins, Osman. "A Point in the Circle." Trans. Adria Frizzi. 9: 64-68.  
 Lofredo, Gino. "Fuga y desquite." 6: 18-21.  
 Lorenzino, Gerardo Augusto. "Em Trânsito." 15: 80-83.  
 Loria, Wilson. "Brumas." 11: 27-33.  
 ---. "L'enfant de théâtre." 15: 84-88. [In Portuguese.]  
 ---. "Razor Blades." 11: 35.  
 ---. "Soap-Opera Actress." 11: 34.  
 Marín Minguillón, Adolfo. "El rock del pringao." 11: 50-51.  
 Olea, Héctor. "Angélico festante." 10: 77.  
 ---. "Tenoche me ronda." 11: 71-77.  
 Parente Cunha, Helena. "O triângulo mais que perfeito." 9: 41-42.  
 Puente-Baldoceña, Blas. "La cruz." 4: 18-20.  
 ---. "Había una vez un reloj." 9: 44-49.  
 ---. "Los orongos." 8: 88-91.  
 Reynolds, Robert. "Tafi." 5: 12-13.  
 REYoung. "The Arch of Zen." 4: 50.  
 ---. "Cat Was." 9: 27-28.  
 Rosenman, Corina. "La última noche de Ismena." 13: 80-83.  
 Sadi. "Tú." 2: 13-14.  
 Santana, Miguel Angel. "Jericó." 15: 89-99.  
 Sciliar, Moacyr. "The Cow." Trans. Gloria Garza. 10: 62-64.  
 Soto, Bernardo de. "Titi." 5: 28-29.  
 Ulchur Collazos, Yván. "Dandy bailarina." 6: 36-40.  
 ---. "Gato encerrado." 8: 53-54.  
 Urruela, Ma. Cristina. "Popsie." 5: 44-45.  
 Vargas Márquez, Lucila. "Entre espejos y silencios." 8: 38-42.

Humor

- Razón, Profundo, Dr. "Exclusive for *El Enchufe*: An Interview with the Right Honorable Dr. Henry Kissinger." 2: 16-17.  
 ---. "An Open Letter to President Reagan." 1: 15.  
 Tortilla, Tía. "Ask Tia Tortilla." 1: 14-15.  
 Ulchur Collazos, Yván. "De cómo los sabios disertan hasta desertar." 4: 32.  
 ---. "Profunda meditación profunda en el ascensor del ILAS." 4: 32.

## Poetry

- Alonso, Juan Carlos. "Poemas del tiempo." 9: 81-83.  
 Amaya, Lyana María. "Mi naturaleza primigenia." 10: 90.  
 ---. "Sangrando." 10: 91.  
 ---. "Viaje selvático." 11: 14.  
 Bañuelos, Raúl. "Algo." 13: 38.  
 ---. "Paradoja." 13: 37.  
 Barbosa, Frederico [T.] Poems from *Austinights*. 6: 22-23. [In Portuguese.]  
 ---. Poems from *Rarefato*. 5: 50-51.  
 Barnebey, W. Andrew. "El burro y los lentes estilo piloto." 9: 31-36.  
 Batista, León Félix. "Barberia." 15: 9.  
 Bedolla, John. "No es lo mismo lo suave que lo aguadito, no. 1 (Un poema serio e irónico)." 1: 10.  
 Blanco, Alberto. "Matzeive." 6: 7.  
 Cancel, Mildred. "J. C." 4: 35.  
 Cancilla, Braden. "Castaway." 1: 6.  
 ---. "Mexico City 1983." 1: 6.  
 Castillo, Jorge Luis. "Beltenebros." 4: 7.  
 ---. "Figuración del perfil." 5: 8-9.  
 ---. "Gardel canta 'mano a mano.'" 5: 9.  
 ---. "Jerjes." 6: 12-13.  
 ---. "Max Von Mayerling." 4: 7.  
 Castro, Carlos. "Quedó como oquedad." 11: 47.  
 Cohen, Jennifer. "Agora e sempre." 10: 61.  
 Craig, Shawna. "El Gobernador." 1: 6. [In English.]  
 Cuadra, Pablo Antonio. "En Tikal." 4: 4.  
 de Sá Rego, Enylton, Linda Ledford-Miller, and Charles A. Perrone. "Primavirility--Latin Spring Fever." 1: 3. [In Portuguese.]  
 Desender, Trudi. "Aphorisms." 4: 17.  
 Dórame, Patricia. "Cabalgando." [3]: 4.  
 ---. "Close-Up." 7: 11. [In Spanish.]  
 ---. "Diciembre doce: Volando tú." 4: 31.  
 ---. "La palabra." [3]: 4.  
 ---. Poems from *Toque de queda*. 5: 26-27.  
 ---. "Sueño." 4: 30-31.  
 Fejomob, Isaac. "En el rayo de su muerte." 9: 54.  
 ---. "Mirar el río interminable." 9: 55.  
 Fierro, Enrique. "José Luis Cuevas en Montevideo." 15: 10.  
 ---. "Nos estamos viendo, maestro." 10: 43-44.

- . "Por Carlos Real de Azua." [3]: 2.  
 Fowler, Victor. "Eros del reloj." 14: 22.  
 ---. "Librejecuciones." 14: 23-24.  
 ---. "Ultramar." 14: 21.  
 Frontera, Gladys. "Tiempo de cristales." 8: 60.  
 Gómez-Rosa, Alexis. "Lejanía entre dos mundos." 14: 70.  
 González Fernández, Rafael. "Contando las palabras." 4: 35.  
 González-Gerth, Miguel. "A Safo: Dos fragmentos." 13: 24-28.  
 ---. "Conciencia de mar: Poema transvanguardista (Impresiones de la costa mexicana del Pacífico Norte." 9: 71-74.  
 ---. "Espacio de la noche." 15: 13-23.  
 González-Pérez, Anibal. "Al borde de la quebrada hay una roca." 4: 8.  
 ---. "Al llegar a la China Marco Polo." 4: 8.  
 ---. "Teoría del adiós." 5: 10.  
 ---. "Los viejos." 5: 10.  
 Grossi, Verónica. "Iusión del día." 13: 85.  
 ---. "Me gusta mentir." 11: 40.  
 ---. "Sensaciones." 13: 84.  
 Gutiérrez, León Guillermo. "La dulzura del sino." 14: 52-53.  
 ---. "Luz de agua." 13: 58-59.  
 Guzmán, Miguel Ángel. "Situeta nocturna." 13: 78-79.  
 Hahn, Oscar. "Triptico." 10: 3-5.  
 Hondo, Eddy. "Soneto al frijol." 2: 11.  
 Ibargoyen, Saúl. "Puerto Limón." 14: 41-46.  
 Irizarry, Guillermo. "Debajo del sol." 11: 25.  
 J., Celina. "Nos olhos de Gandhi." 9: 30.  
 Jaramillo Levi, Enrique. "Poblar el poema." 8: 36.  
 ---. "Todas las sangres." 9: 75.  
 Kozar, José. "De la redondez de los traspatios." 8: 70-71.  
 Ledford-Miller, Linda, Charles A. Perrone, and Enylton de Sá Rego. "Primavirility--Latin Spring Fever." 1: 3. [In Portuguese.]  
 Legido Quigley, Eva. "That Is the Question." 14: 81-83. [In Spanish.]  
 Li, Aviame. "Número 7 de *Veinte trozos de un sueño*." 9: 80.  
 Lihn, Enrique. Poems. Trans. Dave Oliphant. 6: 64-67.  
 López Degregori, Carlos. "Casa de figurantes." 8: 75-76.  
 ---. "Regreso a Paracas." 8: 76.  
 Luna, Irene. "Canción de cuna." 10: 27-28.  
 Luz, Cinza. "Mi ojo a mojo de ajo." 1: 7.  
 ---. "Voces petulantes caen." 2: 9.  
 Manay, Miguel. "Ni Dios." 13: 114-15.  
 Marcano Montañez, Jaime. "Boda del día y de la noche." 11: 59.  
 ---. "La tarde besa el rostro de la noche." 11: 58.

- Marques, Lydia [Gouveia]. "Choro sensível no esgoto." 5: 58.  
 ---. "Letra é." 4: 28.  
 ---. "Outras galáxias." 9: 53.  
 ---. "SÓando." 4: 29.  
 ---. "Transbordante." 5: 58.  
 ---. "Tudo em chamas." 8: 17.  
 ---. "Via Láctea." 4: 28-29.  
 Martínez, Alberto. "Hora cero." 13: 101.  
 ---. "Nocturno." 13: 99.  
 ---. "Vuelta al cero II." 13: 100.  
 Matos Paoli, Francisco. "La primavera del ser." 11: 7-9.  
 McCallister, Rick. "Canción de cuna a las cuatro." 4: 51.  
 ---. "Dragonfly." 1: 3.  
 ---. "En el corazón de El Salvador." [3]: 8.  
 Milano, Benjamín. "Canicas." 9: 24.  
 ---. "Cucaracha." 11: 60.  
 ---. "Manteca." 8: 61.  
 ---. "Mesa." 11: 61.  
 ---. "Metamorfosis." 10: 42.  
 ---. "Zarpazos." 15: 11.  
 Monteiro, Roberto. "Brasil 2 x 3 Itália, 1982." 1: 7.  
 ---. "Cortei pulso." 2: 6.  
 ---. "Fatos são fatos." 4: 5.  
 Muller, Stella. "A Enrique Molina." 4: 48.  
 ---. "Geometría del deseo." 6: 27-29.  
 ---. "Impromptu." 5: 30.  
 ---. "Mamitis." 5: 30.  
 ---. "Naufragio a la americana." 8: 20.  
 ---. "Preposición de amor." 5: 31.  
 ---. "Pura." 5: 31.  
 ---. "Vacíos." 4: 49.  
 Negrón Muntaner, Frances. "Historia de Salazar." 11: 69.  
 Neumann, Christa. "Metamorfosis." 4: 47.  
 ---. "Nocturno I." 6: 47.  
 ---. "Nocturno II." 6: 47.  
 Nezahualcóyotl, Tlatoani. "Cihuapilli." 2: 4.  
 O'Hara, Edgar. "Apnea." 5: 40-43.  
 ---. "Destinatarios." 6: 50-54.  
 Olea, Héctor. "La petite mort." 8: 18. [In Spanish.]  
 ---. "Poemusikós." 7: 16.  
 ---. "Rimbaudiana." 7: 14.  
 ---. "Squeezed Quiz in Batts Hall." 7: 15. [In Spanish.]

- . "Your Cosmic Sister." 8: 19. [In Spanish.]  
 Oliphant, Dave. "San Antonio." 7: 56-59.  
 Ortega, Julio. "Instrucciones para viajeros." 2: 7.  
 ---. "El libro por sí mismo." 2: 7.  
 Paredes, José. "Separación de los amantes." 10: 74-75.  
 Parks, Ted. "Monterrey." 7: 55  
 ---. "Poesía contemporánea hispanoamericana." 7: 55.  
 Peña, Horacio. "Anticoli." 1: 4.  
 ---. "Honoría." 2: 8.  
 ---. "Ritos." 5: 25.  
 Pérez, Angela María. "A pesar de." 9: 26.  
 ---. "Ante las plegarias." 10: 89.  
 ---. "Confirma su cualidad." 9: 25.  
 ---. "La pareja más pareja." 8: 22.  
 ---. "Trataba de dormir." 11: 41.  
 Pérez, Miguel Angel. "Entre la oscuridad." 11: 57.  
 Perrone, Charles [A.] "A la segunda." 2: 10.  
 ---. "Elegy Going to Bed." 2: 9.  
 ---. Para a chata." 1: 10.  
 ---. "Remnovants." 1: 4  
 ---, Linda Ledford-Miller, and Enylton de Sá Rego. "Primavirility--Latin Spring Fever." 1: 3. [In Portuguese.]  
 Porras, Jorge. "Apocalipsis." 2: 3.  
 ---. "Canción." 2: 10.  
 ---. "Extasis en tres cuadros." 1: 7.  
 ---. "La otra hora." 1: 4.  
 ---. "Reminiscencia." 2: 12.  
 Portugal, Alberto. "Y tú me decías." 5: 39.  
 Prada, Ana Rebeca. "Estudio I, París." 4: 5.  
 ---. "Ocre." [3]: 5.  
 Reissig-Vasile, Celia. "Te veo." 7: 23.  
 REYoung. "Adrift." 5: 48.  
 ---. "Spring." 5: 48.  
 ---. "Sword in Stone." 4: 15-16.  
 Rojas, Gonzalo. "Adiós a Julio Cortázar." 2: 2.  
 ---. "En cuanto a la imaginación de las piedras." 8: 68-69.  
 Romano de Sant'Anna, Affonso. "The Great Speech of the Guarani Indians Lost to History and Other Defeats." Trans. Fred P. Ellison. 8: 31-35.  
 Sadi. "Amada." [3]: 7.  
 ---. "Las estrellas." 1: 9.  
 ---. "Soy." [3]: 7.

- Sagel, Jim. "Intima constelación." 14: 99.  
 Sefamí, Jacobo. "Desde la ausencia." 4: 33-34.  
 Silvestry-Feliciano, Rubén. "Luchar y arrastrarse por el limo." 7: 27.  
 ---. "San Juan." 7: 27.  
 Simões, Antônio. "João e Maria." [3]: 3.  
 Simpson, Amelia. "At the Opera." 1: 3.  
 ---. "(Consider Christian): 'Sumer is icumen in.'" 2: 5.  
 ---. "Desaparencias." 2: 12.  
 ---. "Maybe." 1: 10.  
 ---. "Where Is the Knife in the Poem." 2: 11.  
 Solé, Yolanda. "At the Cross." 11: 48.  
 ---. "Oedipus Servus." 11: 49.  
 Solís, Pedro Xavier. "Antifonía." 5: 11.  
 ---. "Mi ojo es una noche pequeña." 2: 4.  
 ---. "Puerto." 5: 11.  
 ---. "Silencio." 4: 9.  
 Soto Méndez, Nilda. "¿Después del muro qué?" 11: 64.  
 Stevens, Joe. "Haiku." 6: 41.  
 ---. "A Lot of Woman." 6: 41.  
 Torres, Claudia. "El día está gris como tu pantalón." 12: 25.  
 ---. "Jazz samba." 12: 84.  
 ---. "Tiembra el colibri." 12: 59.  
 As Três Marias. "Eu não quero Ásias menores." 2: 3.  
 ---. "Languidez semi-tropical." 7: 17.  
 Ulchur Collazos, Yván. "Cutis." [3]: 6.  
 ---. "Pasamientes." 5: 47.  
 ---. "Sombra púdica." 5: 46.  
 Ureña, [Rafael] Arturo. "El amor de mi vida." 9: 23.  
 ---. "Ausencia." 7: 26.  
 ---. "Diálogo con Dios de una dama de 60 años que nunca se casó." 5: 29.  
 ---. "Greguerías caribeñas." [3]: 9.  
 ---. "Mis palabras." 8: 37.  
 ---. "El mundo de mi sueño." 9: 22.  
 ---. "Recortes poéticos del tiempo y del recuerdo." 4: 9-10.  
 ---. "Retorno funesto." 9: 21.  
 Valencia, Jorge. "Improvisa una canción." 4: 52.  
 ---. "Insomnio del miedo." 4: 52.  
 Vecchio. "Poem." 5: 18.  
 Villanueva, Alberto. "Desvió la mano." 12: 59.  
 ---. "(Ejercicio)." 12: 25.  
 Vitale, Ida. "El día, un laberinto." 10: 25.

- . "Habitaciones." 10: 26.  
 ---. "Sicilia." 15: 12.  
 Witte, Ann. "Bailan, locas." 4: 46.  
 ---. "Canto al cielo italiano." 4: 46.  
 Young, Dolly. "Zoom." 5: 45.  
 Zalduondo, María. "Agua caliente." 10: 73.  
 Zamora, César [A.] "Impotencia de terminar otro verso." 7: 37.  
 ---. "Que la palabra salga a jugar a tus jardines." 6: 35.

## CRITICISM

### *Brazilian literature*

- Antelo, Raúl. "Gombrowicz: Cuidado de si e anacronismos da imaginação." 10: 12-23.  
 Barbosa, João Alexandre. "Un cosmonauta del significante: Navegar es preciso." Trans. Ernesto Perlongher. 5: 61-67.  
 Frizzi, Adria. "'O enxadrista e os seus trebelhos': The Interplay of Narrator and Character in *Esau e Jacó*." 4: 53-56.  
 ---. "'Suze,' ou da ficção: Notas sobre um conto de Antônio Patrício." 5: 52-53.  
 Garza, Gloria. "A identidade é a alteridade: Uma entrevista com Raúl Antelo." 10: 6-11.  
 Jackson, Kenneth David. "Primitivism and the Avant-Garde: The Ignoble Savage of Brazilian Modernism." 7: 4-7.  
 "A leitura crítica é também uma invenção": Entrevista com João Alexandre Barbosa." 5: 59-60.  
 Lindstrom, Naomi. "The Recent Work of Ruth Bueno: An Esthetic of Insubstantiality." 9: 37-40.  
 Litvak, Lily. "Mi libro favorito: *El saci* de Monteiro Lobato." 11: 37-39.  
 Witte, Ann. "Feminismo e anti-feminismo em Leilah Assunção e Millôr Fernandes." 9: 15-20.

### *Chicano literature and culture*

- Mejías-Rentas, Antonio. "'a.k.a. Pablo': The Joke's on Us." 2: 20-21.  
 Merton, Carlos. "*Pancho Villa's Wedding Day*." 1: 11-13.  
 ---. "Platicando con el Director: Dr. Rodolfo O. de la Garza." 1: 17. [In English.]  
 ---. "*Puente Negro* (Theatre Review)." 2: 22.

Comparative literature

- Robertson, Kim. "A Novel Idea of the Epic." 5: 14-17.  
Sefamí, Jacobo. "An Ironic Fall into the Fictional Mockery of Irony." 4: 21-27.

Spanish literature

- Arocena, Luis A. "Marcel Bataillon: Humanismo y magisterio." 13: 9-18.  
Duffey, Patrick. "Azorín y Francisco Ayala como novelistas cinematográficos: La descontextualización del primer plano." 12: 14-24.  
Feldman, Sharon. "Kandinsky y Baroja: Dos artistas expresionistas." 8: 43-48.  
Krauel, Ricardo. "Tradición literaria y 'otredad': La representación del árabe en *La desdicha por la honra* de Lope de Vega." 15: 44-57.  
Lima, Lázaro. "Pablos como travestí: Vestimentas, disfraces, encubrimiento y movilidad social en *El Buscón*." 13: 60-77.  
Litvak, Lily. "Visita al paraíso: Ciencia y mito en las crónicas de viajeros españoles a América en el siglo XIX." 12: 41-58.  
Marín-Minguillón, Adolfo. "Esperpento: Historia y compromiso." 9: 3-9.  
Milano, Benjamín. "La tonada del *Dies irae* y la métrica de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique." 10: 78-88.  
O'Hara, Edgar. "Una jerarquía horrisona: Luis Hernández y Antonio Carvajal." 8: 77-81.  
Rivera Hernández, Norma A. "La dualidad en *Supercheria*: Una novela corta de 'Clarín.'" 11: 43-46.  
Sanhueza, Ma. Teresa. "Fiammetta, Calisto y Melibea: El concepto de amante genérico en *La Celestina*." 13: 39-57.  
Sasaki, Betty. "Horace and Fray Luis de León: A Comparative Study of Ode 1.24." 7: 60-63.  
Sitler, Robert. "The Presence of Jesus Christ in *Lazarillo de Tormes*." 12: 85-97.  
Thurston, Henry. "El hombre de carne y hueso en *Del sentimiento trágico de la vida*." 6: 30-34.  
Thurston-Griswold, Henry. "Representación histórica en *Zulmalacárregui y Paz en la guerra*." 8: 49-52.

Spanish American literature

- Chávez, Daniel. "La no-alienación del yo femenino en *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska." 14: 71-80.  
Cooper, Sara E. "El fuego y la leyenda del ave Fénix: Destrucción y renovación en *El reino de este mundo*." 14: 54-69.  
"Cuba, siempre Cuba': Entrevista con Víctor Fowler." 14: 9-20.  
Dahl, Mari. "Reacciones frente al espejo palaciano: La condena, la locura y la modernidad." 12: 71-83.  
Dórame, Patricia. "*Las batallas en el desierto*: Acta del narrador poético." 4: 42-45.  
Duffey, J. Patrick. "El montaje en tres novelas vanguardistas de Mariano Azuela: *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*." 13: 86-98.  
Ellison, Fred. "Alfonso Reyes' Ballads of Rio de Janeiro." 10: 65-72.  
Elmore, Peter. "¿Algo nuevo bajo el sol?" 7: 8-10.  
---. "Monólogo a varias voces." 6: 48-49.  
Eyzaguirre, Luis. "*Tantas veces Pedro*: Culminación de ciclo en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique." 8: 13-16.  
Feldman, Sharon. "Reading, Writing, and Revelation in Borges' 'El Congreso.'" 9: 56-61.  
Ferreira, César [G.] "Cuando 'uno escribe para que lo quieran más': Entrevista con Alfredo Bryce." 8: 8-12.  
---. "Entre el recuerdo y la escritura: *Las batallas en el desierto* de José E. Pacheco." 10: 45-53.  
---. "Un escritor llamado Bryce Echenique." 8: 3.  
---. "La traducción como 'puente entre dos culturas': Entrevista con Albert Bensoussan." 6: 4-6.  
---. "Vida y escritura: *La vida exagerada de Martín Romaña* de Alfredo Bryce." 5: 32-34.  
Forster, Merlin H. "Notes on Fernando Pessoa and Spanish American Poetry." 5: 54-57.  
Freire, Anne Lambright. "'Trocósenos el reinar en vasallaje': Afirmación y negación de lo indígena en los *Comentarios reales*." 15: 24-43.  
Gemrich, Anna J. "La identidad latinoamericana en *Terra Nostra*." 10: 36-41.  
Gil, Lydia M. "Aleyda Morales: Reflexiones sobre el teatro puertorriqueño de hoy." 15: 100-07.  
---. "Entre fronteras: Entrevista con Sabina Berman." 13: 29-36.  
Graetzer, Margarita. "El cuento en el Ecuador: Panorama de su desarrollo." 5: 36-38.

- . "Las paradojas del cosmos en Borges y Kafka." 8: 27-30.
- . "Reflexiones teóricas en torno al estudio crítico de las crónicas de Indias." 11: 53-56.
- Irizarry Díaz, Guillermo B. "El discurso esquizofrénico en *El apando* de José Revueltas." 13: 102-13.
- James, Herlinda R. "'Civilización y barbarie': Un cuento de José Emilio Pacheco." 11: 65-68.
- Julseth, David C. "End-of-the-World Myths in *Terra Nostra* by Carlos Fuentes." 11: 79-85.
- Marcone, Jorge. "Hacia la constitución de un mundo maravilloso en *Pedro Páramo*." 8: 55-59.
- Márquez, Ismael P. "El Perú mató a Palomino Molero." 8: 82-86.
- Martínez, José Luis. "*Sangre patricia* y su énfasis en los sueños y el inconsciente: Manuel Díaz Rodríguez y Freud." 10: 103-07.
- Mizrahi, Irene. "El maquiavelismo renacentista en *Las cartas de relación* de Hernán Cortés." 12: 98-115.
- Morales-Zeno, Ana. "Juego de muñecas: Las novelas de Carmela Eulate Sanjurjo." 12: 60-70.
- Navia-Lucero, Pedro A. "Un whisky con el poeta: Entrevista a Jorge Edwards." 15: 108-20.
- Negrón Muntaner, Frances. "En puertorriqueño: Una entrevista a Ana Lydia Vega." 11: 15-24.
- O'Hara, Edgar. "Dilemas para tres peruanos." 7: 38-43.
- . "Esplendores en el mar agitado." 4: 36-39.
- . "Una jerarquía horrisona: Luis Hernández y Antonio Carvajal." 8: 77-81.
- . "Los maquillajes del condor." 9: 76-78.
- Oliphant, Dave. "On Translating the Poetry of Enrique Lihn." 6: 61-63.
- Ortega, Julio. "Poetics and Politics in Latin America." Trans. Claudia J. Elliott. 4: 6.
- Pera, Cristóbal. "Macondo y Europa: Una relación conflictiva." 10: 108-13.
- Pineda Franco, Adela E. "Crítica y literatura en México: Entrevista con Emmanuel Carballo." 12: 1-8.
- Portugal, Alberto. "Sobre *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa." 7: 24-25.
- Ramos Escandón, Carmen. "¿El texto como historia o la historia como texto?" 10: 29-35.
- Reati, Fernando. "Textos y tapas: El encierro y la asfixia en la novela argentina reciente." 6: 14-17.
- Rich, Lawrence. "*Tres tristes tigres*: El lenguaje como anti-comunicación." 14: 84-92.

- Rivas, Humberto. "Gringo viejo o la realización simbólica." 5: 35.
- Robertson, Kim. "Coffin or Coffin: The Box That Won't Close." 7: 34-36.
- Rostagno, Irene. "Arte poética de Roberto Fernández Retamar: 'Que cualquier cosa sea posible.'" 6: 44-46.
- Rota, Gabriela. "Atahualpa: ¿Usurpador o gobernante legítimo?" 6: 24-26.
- . "Intención y función del autor en la novela-testimonio." 7: 18-22.
- Saco, Alicia. "Blanca Varela por la pendiente de la desesperación." 7: 44-47.
- . "La muerte como vida subterránea en Comala." 5: 5-7.
- Salceda, Verónica. "La historia, dentro de la creación literaria de acuerdo a María Luisa Puga." 10: 54-60.
- Sefami, Jacobo. "A la luz de Blanco: Cosmología y numerología en *Giros de faros y Tras el rayo*." 7: 48-54.
- . "Dos poetas y su tiempo." 6: 55-60.
- . "Espejos de una casa encantada: La turbadora duplicidad de Macondo." 5: 19-24.
- . "El reposo final de Vicente Huidobro: Una poética de la reflexión." 8: 62-67.
- Sisson-Guerrero, Elisabeth. "Martha Robles: Enfrentamiento con su México." 15: 121-33.
- Solís, Pedro Xavier. "El movimiento de vanguardia de Nicaragua." 6: 42-43.
- Szoka, Elzbieta. "Carlos Maggi: Sobre su teatro." 9: 11-14.
- Torres Pou, Joan. Rev. of *Twentieth-Century Spanish American Fiction*, by Naomi Lindstrom. 14: 93-98.
- Ulchur Collazos, Yván. "La función del espejo en *La canción de Rachel* de Miguel Barnet." 7: 28-31.
- Unzueta, Fernando. "*Aluvión de fuego*: Invitación a la lectura." 4: 11-14.
- Vargas, Lucila. "Memorias de *Una familia lejana* de Carlos Fuentes." 6: 8-11.
- Vogeley-Cuadros, Anita. "The Cultural Hero and the Martyr: Didactic Tools of Julio Ramón Ribeyro." 8: 92-95.
- Waldemer, Thomas. "The Disembodied Conqueror in Abel Posse's *Daimón*." 15: 58-68.

INTERVIEWS

- "Cuba, siempre Cuba': Entrevista con Victor Fowler." 14: 9-20.  
Ferreira, César [G.] "Cuando 'uno escribe para que lo quieran más':  
Entrevista con Alfredo Bryce." 8: 8-12.  
---. "La traducción como 'puente entre dos culturas': Entrevista con  
Albert Bensoussan." 6: 4-6.  
Garza, Gloria. "A identidade é a alteridade: Uma entrevista com Raúl  
Antelo." 10: 6-11.  
Gil, Lydia M. "Aleyda Morales: Reflexiones sobre el teatro  
puertorriqueño de hoy." 15: 100-07.  
---. "Entre fronteras: Entrevista con Sabina Berman." 13: 29-36.  
"A leitura crítica é também uma invenção': Entrevista com João  
Alexandre Barbosa." 5: 59-60.  
Morton, Carlos. "Platicando con el Director: Dr. Rodolfo O. de la  
Garza." 1: 17. [In English.]  
Navia-Lucero, Pedro A. "Un wiskey con el poeta: Entrevista a Jorge  
Edwards." 15: 108-20.  
Negrón Muntaner, Frances. "En puertorriqueño: Una entrevista a Ana  
Lydia Vega." 11: 15-24.  
Pineda Franco, Adela E. "Crítica y literatura en México: Entrevista con  
Emmanuel Carballo." 12: 1-8.  
Sisson-Guerrero, Elisabeth. "Martha Robles: Enfrentamiento con su  
México." 15: 121-33.  
Szoka, Elzbieta. "Carlos Maggi: Sobre su teatro." 9: 11-14.

LINGUISTICS

- Lee, Lina. "Application of Line Drawings to Facilitate Spanish  
Vocabulary Learning for College Students." 12: 26-33.

MUSIC

- Corrêa de Oliveira, Willy. "Seis capítulos para cinco anéis Búdicos." 10:  
76.  
Labrador-Rodríguez, Sonia. "Reflexiones tempranas de una salsa  
tardía." 14: 25-40.

TRANSLATIONS

- Ellison, Fred P., trans. "The Great Speech of the Guaraní Indians Lost to  
History and Other Defeats." By Affonso Romano de Sant'Anna.  
8: 31-35.  
Frizzi, Adria, trans. "A Point in the Circle." By Osman Lins. 9: 64-68.  
Garza, Gloria, trans. "The Cow." By Moacyr Sciliar. 10: 62-64.  
Morales, Harry, trans. "The Rage Has Ended." By Mario Benedetti. 14:  
47-51.  
Oliphant, Dave, trans. Poems. By Enrique Lihn. 6: 64-67.

VISUAL ARTS

- Braun-Vega, Herman. *Velázquez yendo a su caballete*. 15: cover.  
Conti, Gabriel. *Con las alas en la memoria*. 13: cover.  
Martorell, Antonio. *La arboleda perdida*. 11: 10-13.  
Parlier, Manuella. Illustrations. 9: 10, 26, 40, 68, 70, 79.  
Pera, Cristóbal. Illustrations. 8: cover, 7, 12, 14, 22, 85, 87.  
---. Illustration. 10: 114.  
Ripley, Geo. *Ojo de Dios*. 14: cover.  
Unzueta, Fernando. Illustration. 4: 12.  
Vater, Regina. *Viajar é preciso: Viver não é preciso*. 9: 43.  
Villarreal, Xavier. Illustration. 4: 58.  
Witte, Ann. Illustrations. 8: 16, 17, 18, 21, 25, 29, 36, 39, 41, 42, 44, 48,  
52, 53, 54, 60, 67, 74, 78, 89, 95, 98.  
---. Illustrations. 9: cover, 2, 14, 20, 28, 29, 49, 52.  
---. Illustrations. 10: 5, 11, 24, 25, 26, 41, 42, 44, 63, 64, 75, 88, 91, 93,  
97, 102, 118.