

PQ
7081
AI
D327
LAC

Dactylus

Revista Literaria
Departamento de Español y Portugués
Universidad de Texas en Austin
Número 7, Primavera de 1987

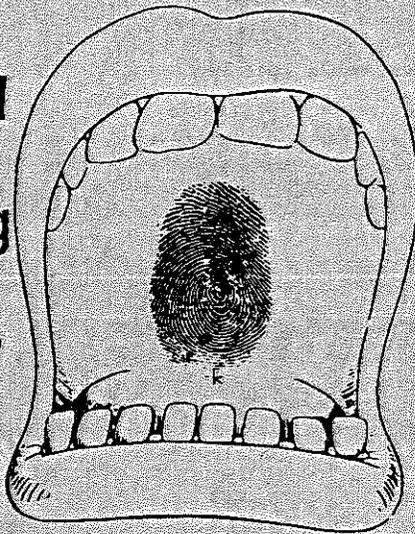
LATIN AMERICAN COLLECT

JUN 2 1988

UNIVERSITY OF TEXAS
AT AUSTIN

dada

dadactylus



dactylusdactil

ctílicodactilog

grafodactilolo

opía pterodact

odactilarda

rafiadactiló

giadactilosc

ilodactylus



Dactylus
Revista Literaria
Departamento de Español y Portugués
Universidad de Texas en Austin

Directores y editores: Patricia Dórame y Jacobo Sefamí.
Tipografía: Patricia Dórame y Jacobo Sefamí.
Comité de corrección: Hope Doyle, Herlinda James, Ted Parks, Gabriela Rota,
Steve Stauss e Yván Ulchur.
Diseño y formación: Patricia Dórame y Jacobo Sefamí.

Número 7, Primavera de 1987
Contenido

Poesía: As Três Marias, Patricia Dórame, Héctor Olea, Dave Oliphant, Ted Parks, Celia Reissig-Vasile, Rubén Silvestry-Feliciano, Arturo Ureña y César Zamora.

Prosa: Jorge Luis Castillo y Michael Harney.

Crítica: Peter Elmore, Kenneth David Jackson, Edgar O'Hara, Alberto Portugal, Kim Robertson, Gabriela Rota, Alicia Saco, Betty Sasaki, Jacobo Sefamí e Yván Ulchur Collazos.

Ilustraciones de dos caricaturistas hispanoamericanos: Abilio, pp. 21 y 24 (tomadas de *Dibujos humorísticos. s/l: s/el, s/f*); y Roque Maldonado, pp. 5, 6, 9, 13, 29, 30, 35, 40, 43, 46, 47, 49, 52, 54, 62 y 65 (tomadas de *Ojo, pintura fresca!* Quito: Edición promocional del Centro de Artes de la Universidad Central del Ecuador, 1967).

La revista literaria **Dactylus** se publica dos veces al año. Es la publicación de los estudiantes del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin. Recibe el apoyo de este Departamento, a través del Dr. Merlin H. Forster, Chairman, y de la Organización de Estudiantes Graduados.

Se aceptan estudios y/o trabajos creativos en español, portugués e inglés. La orientación de la revista es de investigación original y de creación. Nuestro campo se extiende a la lengua y a la literatura de los países de habla española y de habla portuguesa.

Todo trabajo que se desee considerar para publicación, deberá entregarse o enviarse a:

Patricia Dórame y/o Jacobo Sefamí, Directores
Dactylus, Department of Spanish and Portuguese, Batts Hall 110
Austin, Texas 78712

Las colaboraciones deberán enviarse en hoja tamaño carta, en limpio y con una copia, acompañadas de una postal timbrada dirigida a sí mismos, para dar respuesta del envío. No se devuelven originales. No hay suscripción, pero cualquier número de la revista puede ser solicitado a la dirección anterior.

Agradecemos especialmente, en este número, la ayuda de Mildred Cancel, Hope Doyle, Margarita Graetzer, Herlinda James, David Nagel, Gabriela Rota, Sally Stokes e Yván Ulchur, por su entusiasmo en la organización de la "III Gran Peña Latinoamericana, amigos de **Dactylus**", que se celebró el día 27 de febrero de 1987, así como a los músicos participantes.

dadactylus

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes... J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens.

TRISTAN TZARA
MANIFESTE DADA 1918

En la continua reescritura y reflexión acerca de nuestra literatura, la Vanguardia representa una veta de indudable valor teórico y práctico. En este número de **Dactylus** publicamos dos ensayos que, curiosamente, presentan aspectos aparentemente contradictorios pero que —en realidad— se combinan eficazmente en los niveles textuales. El primero trata del primitivismo y la influencia de las culturas aborígenes en el "Modernismo" brasileño; el segundo pone a prueba el concepto de lo "nuevo" y sus consecuencias en el análisis teórico que se ha hecho de él. Ya sea desde el movimiento más exacerbado de negación (y "novedad") en Europa —el Dadaísmo— o desde el fruto más típicamente autóctono de América —la Antropofagia de Oswald de Andrade—, las interrelaciones de principios de siglo muestran con ahínco que las fórmulas expresivas alcanzan un nuevo planteamiento a través de una compenetración —aunque sea extraña— entre Arte y Vida.

* * *

El 3 y 4 de abril de 1987 se llevó a cabo *The Seventh Annual Student Conference in Latin America* organizada por la Asociación de estudiantes del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Texas en Austin. En este su séptimo año, el coloquio reunió 17 mesas de trabajo de temas variados. De las sesiones dedicadas a literatura, incluimos en nuestras páginas cinco de las ponencias presentadas.

Primitivism and the Avant-Garde:

The Ignoble Savage of Brazilian Modernism

KENNETH DAVID JACKSON

The Brazilian Modernist Movement, centering on the Week of Modern Art celebrated in the Municipal Theater of São Paulo from 11-18 February 1922, was a focal point for a critical spirit seeking to redefine artistic values and stood as a symbol of a new expressive and interpretative tradition. Characteristic of Modernism as a whole is the promotion of a critical consciousness of national identity, accompanied by integration or incorporation of its most diverse elements: the Indian and the Portuguese, the piano and the *berimbau*, the jungle and the city. To a new sense of *brasilidade* ["being Brazilian"] was joined the young artists' search for innovative and contemporary styles of expression identified in the European avant-garde.

The exhibit "Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern," displayed at New York City's Museum of Modern Art (1984-85), illustrates modernist "primitivism" and establishes some parallels between 20th century painting, such as Picasso's *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (1911) and African masks. Examples of tribal art became known in Europe in the first part of the 20th century, particularly at the Musée de l'Homme in Paris. The freedom of space and form, the release of psychological fantasies, the forceful art of the radically unfamiliar are functions of modern Western interest in values of savagery defined by Jean Dubuffet as: "instinct, passion, mood, violence, madness." The cannibalistic metaphor was also current in vanguardist Europe, in Cendrars' *Anthologie Nègre*, Marinetti's *Il Negro*, Apollinaire's *Calligrammes*, Jarry's *Ubu Roi*, Picabia's magazine and manifesto *Cannibales*, not to mention Lévy-Bruhl's study of primitive mentality and Freud's *Totem and Taboo*. In the Portuguese vanguard, the "Ode Triunfal" ["Triumphal Ode"] signed by the engineer Alvaro de Campos, describes modernity in terms of the cannibalist metaphor of possession and the fever of wheels and gears:

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente.....ó coisas grandes, banais, úteis,
inúteis...

[I love you all, totality, like a wild beast.
I love you carnivorously,
Perversely...oh great banal, useful, useless things...]

Campos' "Ode Marítima" reveals the discovery of savagery in the modern through a maritime fantasy recounting the adventures of pirates, in whom the poet recognizes another more primitive self: "Ah! a selvajaria desta selvajaria! Merda/Pra toda a vida como a nossa, que não é nada disto!" ["Ah! the savagery of this savagery! Down/With all life like ours/that knows nothing of it!"] (p. 186). By accepting the concept of "primitivism," modern artists prepared to subvert their own received traditions in an encounter with the otherness that would reveal unsuspected depths of social, psychic, and artistic forces.

Brazilian Modernist writer Oswald de Andrade (1890-1954) encountered primitivism through the painting of artist Tarsila do Amaral in her Parisian atelier of the 1920's, frequented by such major figures as Satie, Cocteau, and Cendrars. The influence of Brazilian exotic themes in Paris could be noted in works by Paul Claudel and Darius Milhaud, who incorporated rhythms and themes from folksongs such as "O meu boi morreu" ["My ox died"] during diplomatic assignments in Brazil. Tarsila's painting "A Negra" ["The Black Woman"] from 1923 presents a gigantic tellurian figure of surrealist primitivism. Aracy Amaral notes that "A Negra" is the first "anthropophagic" work, to employ the term used five years later by Oswald to create a polemical movement in Brazilian modernism. Tarsila applies a similar technique to paint "uma figura solitária monstruosa... sentada numa planície verde... a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula... de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto... explodindo numa flor absurda." ["a monstrous figure seated in a green landscape, his hand supporting the weight of a miniscule head, with enormous feet planted in the Brazilian soil alongside a cactus exploding in an absurd flower"] (pp. 248-9). Oswald received the work on his birthday, January 11, 1928, and with poet Raul Bopp consulted Montoya's Tupi-Guarani dictionary to create its name, *Aba/poru*, man/who eats.

By May, 1928 Oswald published his *Manifesto Antropófago* [*Cannibal Manifesto*], creating an inverted primitivism by applying concepts of Freud, Nietzsche, and other analysts of society and psyche toward an original synthesis of Brazilian indigenist and European cultural values. The manifesto is dated from the eating of Jesuit Bishop Sardinha [Sardine] by the Caetés Indians in 1554. Employing a technique of vanguardist inversion, Oswald rewrites a colonial formula of encounter with the Indian, "Pai Nosso/Bárbaro Selvagem" [Our Father/Barbarous Savage] to result "Pai Selvagem/Bárbaro Nosso" [Savage Father/Our Barbarian]. The slogan in Oswald's manifesto describing Brazil as "Bárbaro e nosso" [Barbarous and Ours] conceals rejection of the Freudian founding father, who is now cast as the true "wild" man and "ignoble" savage. Ironization of historical texts had been practiced in the first section of Oswald's book of poetry *Pau Brasil*, published at "Au Sans Pareil" in Paris in 1925, in which

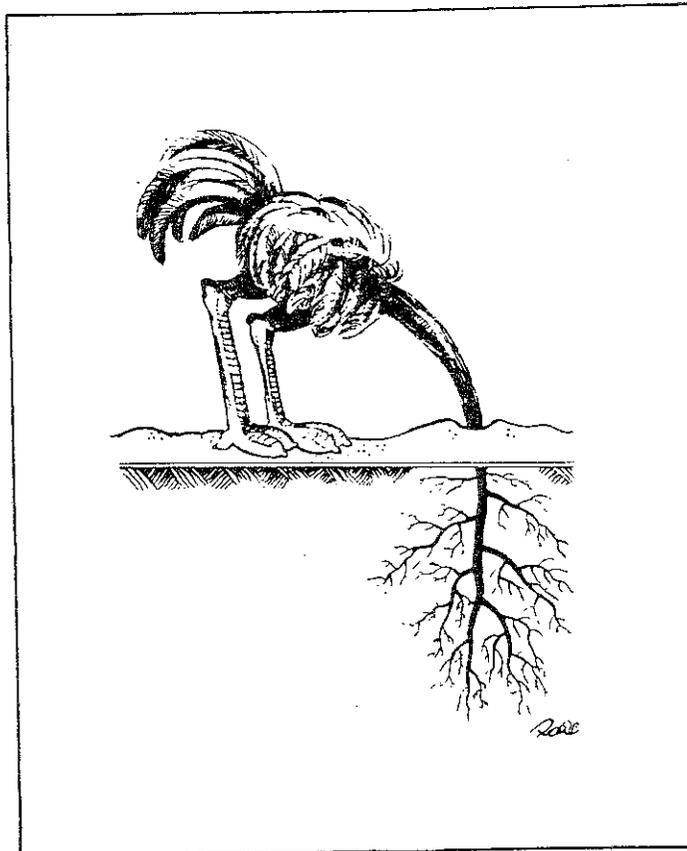
the "História do Brasil" ["Brazilian history"] selections are borrowed from early chroniclers in a bricolage of colonial texts. Oswald's approach becomes apparent in the ironic reversal of colonial discourse, a technique illustrated in the poem "erro de português" ["Portuguese error"]:

"Quando o português chegou/Debaixo duma bruta chuva/ Vestiu o índio/ Que pena!/ Fosse uma manhã de sol/O índio tinha despido/O português." ["When the Portuguese arrived/Under a savage rain/He dressed the Indian/What a shame!/Were it a sunny morning/The Indian would had stripped/The Portuguese"].

The "nativist-constructivist" technique of the "Manifesto da Poesia Pau Brasil" (1924) ["Brazilwood Poetry Manifesto"], as a method of reconstructing national reality, is radically intensified through the magical unconscious of the anthropophagous savage of Brazil's tropical jungles. With constant reference to colonial texts of discovery, Oswald's idea in his second manifesto is that the original native Brazilian, who is a repository of values again sought by Europe, will now devour the colonizers who sought to devour him, in an act of unpremeditated, totemic delight.

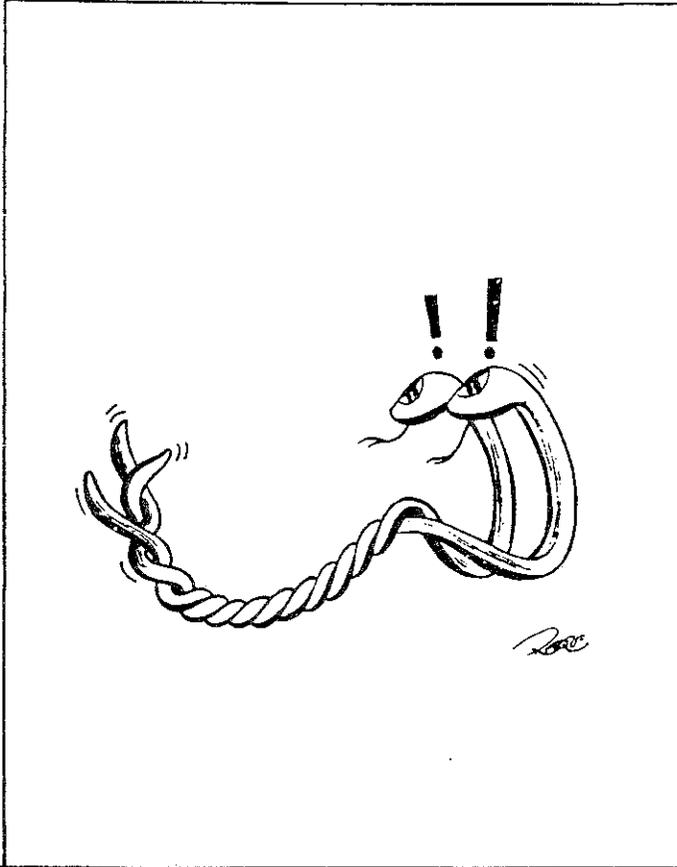
The famous slogan from the manifesto, "Tupy or not Tupy, that is the question," exemplifies its method and cultural focus. The European model is embraced, loyally altered in a sense of discovery of its inherent instability, then applied in a context of difference that separates the model from its original identity, consuming it. Shakespeare is tropicalized, and the operation is disguised as a vanguardist joke. Oswald's "Abaporu" inevitably presents a Tupy counterpoint to the romanticized, imported notion of the "noble savage" prevalent in Brazilian fiction. While mocking European concepts, the manifesto paradoxically takes the "point of view" of the cannibal, who is oblivious to discourse, and thereby inverts the formative influences in Brazilian intellectual life to culminate in primitivism as a world view. According to Benedito Nunes such a panorama rejects the rationalistic center of European culture to stress the popular, ethnographic, and folkloric dimensions of Brazilian reality: "For Oswald de Andrade above all, it was primitivism that would enable us to encounter in foreign artistic discoveries and inventions that mixture of ingenuousness and purity, of instinctive rebellion and mythical constructions that formed the psychological and ethnic foundation of Brazilian culture."

The category of "Primitivistic Reformer" described in Lovejoy and Boas' *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas* (pp. 16-17) can be related to Oswald's manifesto. The recovery of primitivist perfection as the natural state of man is an answer to the mood of dissatisfaction with the civilized life of one's own time and can be converted into a program of reform through elimination of the marks of history upon society, on the one hand, and a reversion to the essential simplicity of nature, on the other. The reformer's program, thus described by Lovejoy, reflects theses found both in antiquity and in the modern Enlightenment, a certain



faith in progress and confidence in the radical improvement of man's estate. Oswald's cannibal manifesto describes Brasil before the Portuguese discovery as a golden age of somnambular happiness, magic, signs and stars. *Antropofagia*, however, escapes Lovejoy's category by carrying a germ of ironic complexity in its challenge to the European component of Brazilian society and in its assumptions about indigenous culture. The manifesto occupies an entirely vanguardist position of paradox in employing the language and form of European manifestoes in order to devour culture imported from Europe in a nationalist cannibal banquet. This literary event is promoted in the name of cannibals whose only place in the elite, Brazilian cultural world is on Tarsila's canvases.

Hayden White's essay "The Noble Savage: Theme as Fetish" recalls elements of paradox present in the encounter of Europeans and "savages." These include the oxymoronic characterization of the Indian as a "wild/man," implying the fetishistic ascription of unnatural powers and a displacement of libidinal interest as contrasted to the concurrent projection of indigenous life as a Biblical Utopia of health and longevity. Margaret Hodgen's *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* reproduces a drawing of "Hairy Amazons," from the Borgia Map of the fifteenth century and "Canibali antropofagi" from Muenster in 1554. Colonial texts dwell on the violation of Western taboos in a negative projection of repressed desires, noting in



Indian life threatening features of nakedness, community of property, lawlessness, sexual promiscuity, cannibalism and matrilineal social lines. White posits the colonial experience as an idyll of unrestricted possession, whose twin aspects are consumption and destruction, a dialectic between possessor/possessed or master/slave that establishes a psycho-social pathology. The term "noble savage" is likewise conceptually unstable, yet fulfills the need for an obscure object of desire at a moment when the indigenous population has been subjugated. A "noble savage" serves the purposes of colonial society to the detriment of his own.

Afonso Arinos de Melo Franco's study *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa* [*The Brazilian Indian and the French Revolution*] (1937) builds a case for the contribution of the Brazilian Indian to European theories of the rights of man and the continental revolutionary spirit. Travels to Portugal and France by Brazilian Indians in the sixteenth century were influential. Of particular interest is the first Brazilian carnival of Rouen in 1550 when, to honor the king Henry II and Catherine de Medici, the town council sponsored the reenactment of a jungle scene exemplifying the normal activities of Brazilian *tabajaras* and *tupinambás*. These included simulated combat, hunting small animals, and loading brazilwood onto ships. More than 300 naked "savages," including 50 authentic and the remainder painted Frenchmen playing the role of paradisiacal Brazilian forest dwellers, including women, scandalized and

delighted the royal public. A second case celebrated in Brazilian literature is that of the maiden Paraguaçu, who could only be united with the shipwrecked Portuguese Diogo Alvares Corrêa in Europe, after being baptized with a Christian name and dressed for marriage before the King of France. This historical event stands in oxymoronic contrast to the many natural children and the passionate, unrequited Moema left behind in Bahia by the man who acquired the Tupi name of "sea dragon," Santa Rita Durão's "Caramuru." It is curious to note in Brazilian texts the ambiguous attitude operating over time between discoverer and discovered: the European feels the impulse to "become" a native and alter his previous self, in spite of his fear of indigenous culture, at the same time that he attributes to the savage the desire to become Europeanized and acquire culture, in spite of the Indian's being classified as a primitive object. Each process represents an act of libidinal consumption of indigenous society by the European by projecting each society onto the other. This paradigm in the history of primitivism in Brazil fits on an interpretative level the principal theme identified by Tzvetan Todorov in his book *La Conquête de L'Amérique* [*The Conquest of America*], which is the question of the "other," an encounter with radical strangeness that deeply touches the problem of Western identity. Todorov traces a typology of relationships with the other in gradations leading from assimilation to enslavement to destruction: "comprendre, prendre et détruire" ["comprehend, apprehend and destroy"]. White's "idyll of unrestricted possession" finds a conceptual framework in Todorov's map of progressive stages in colonial experience: "Découvrir, Conquérir, Aimer, Connaître" ["Discover, Conquer, Love, Know"].

Oswald's "ignoble" "Abaporu" is only so in the European sense, based on his cannibalistic habit of consuming everything foreign to him. The bigfooted Tupi is, for Brazil's modernists, the only possible noble savage, since he rejects the language and thought of Europe and is emblematic of the goals of a national, decolonized cultural program. The applicable metaphors in the *Manifesto Antropófago* are absorption of the sacred enemy through ritual devouring and the embodiment of a tellurian culture of magic and self-sufficiency. America is opposed to Europe, and Brasil of the future is the same as Brasil of antiquity, in which the enormous savage does nothing but prepare his banquet in a golden age of magical identification with nature. He gains ideological weight, however, in his freedom from the illnesses and repressions of metropolitan society. Paradoxically, Oswald expects Tarsila's emblematic canvas to alter socio-political reality, instigate a revolution ("a revolução caraíba"), and inaugurate the "matriarchy of Pindorama" in a march toward Utopia in Brasil. Utopia is Oswald's answer to the impossibility of instituting vanguardism as a permanent tradition of intellectual renovation. The germ of irony in Oswald's striking cultural manifesto lies in its formulaic language so

omparable to the Portuguese manifestos by Alvaro de Campos and Almada Negreiros that demanded socio-cultural change, and in his intellectual play with logical discourse in a text that purports the contrary, a non-discursive great appetite for myth and mystery. As a text derived from the vanguard, Oswald's also denounces and inverts the cultural code of European society in Brazil by attacking religion, economy, psychology, and history as established by the colonial social structure. He uses Freud to analyze urban society in terms of repression and sublimation, "the plague of so-called cultured and christianized peoples," while pronouncing himself in favour of a new age of self-knowledge guided by anthropophagistic instinct: "a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias...E todas as girls" ["reality without complexes, without madness, without prostitution and without penitentiaries...And all the girls"].

The position of the urban Brazilian artist working with primitivism could be described as ambiguous, perhaps even comparable to the earlier paradoxical explorers of new territory. While producing a dynamic, provocative, and autonomous conceptual model for the renovation of national culture, the very symbol created in the gigantic Tupi, emblematic of the a-logical consumption of all foreign intrusion, left the artist/intellectual in a vulnerable position as a synthesizer of two apparently opposite cultural traditions. Oswald and Tarsila could claim the Brazilian Indian as "ours," but without being necessarily any closer to the indigenous cultures of Brasil's jungles than Picasso or Cendrars. The ironic utility of Oswald's brilliant cultural manifesto, inverted into an anti-manifesto in the same way that the "ignoble" savage was inverted into a noble, a-historical one, lies in the notion that the true desire of the Modernist cannibals, as all other discoverers, is to be devoured. Cannibals want to be eaten. Oswald's manifesto and Tarsila's "Abaporu" are the cultural food served at the banquet of modernism, where these new and pleasurable texts may unexpectedly and magically convert their consumers to a voracious cultural philosophy originating in America.

Few Brazilian artists, writers, or intellectuals of the avant-garde years understood as did Oswald de Andrade that the task of Modernism was to define a new center of culture through a restructuring of the materials of art. While following criticisms of Western civilization found in European vanguardist manifestos, Oswald's *Manifesto Antropófago* is original in prescribing values of Brazilian primitivism for the psychic and social ills of the dominant civilization, thus carrying primitive ideas farther than perhaps anyone intended. The humor and irony of this situation was not lost on Oswald, who delighted in substituting paradox for method, to the extent of claiming for *Antropofagia* the spirit of revolution and Utopia sought by European vanguard artists. By embracing the cannibal and his cauldron, Oswald legitimized the modernist process of cultural devouring through which national artists could create a dialogue

and difference with their mixed heritage of European language and American reality.

Bibliography

Andrade, Oswald. *Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Amaral, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Vol 1. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

Dubuffet, Jean. "Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern." An exhibition. The Modern Museum of Art, Sept. 27, 1984-January 15, 1985.

Franco, Afonso Arinos de Melo. *O Índio brasileiro e a Revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL: 1976.

Hodgen, Margaret. *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964.

Lovejoy, Arthur O. and George Boas. *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas*. Vol 1. Primitivism and Related Ideas in Antiquity. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935.

Nunes, Benedito. *Oswald, canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Pessoa, Fernando. *Obras Completas de Fernando Pessoa II: Poesias de Alvaro de Campos*. Lisboa: Atica, n.d.

Todorov, Tzvetan. *La Conquête de L'Amérique: La question de l'autre*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

White, Hayden. "The Noble Savage: Theme as Fetish," *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Ed. Fredi Chiappelli. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1976.



¿Algo nuevo bajo el sol?

PETER ELMORE

En las literaturas no puede hablarse de subdesarrollo, pero, tal vez, es preciso admitir la existencia de desfases y desencuentros sutiles: un mismo movimiento artístico puede contar con sentidos diferentes según el contexto en el que se le inserte. De hecho, es lo que (creo) ocurrió con la Vanguardia en su cuna europea y en territorio hispanoamericano. Un concepto decisivo para la comprensión de la Vanguardia es, sin duda, el de la novedad asociada a la ruptura. En los dos lados del Atlántico, la retórica de lo nuevo fue tenazmente compartida, pero las diferencias entre los sistemas artísticos derivaron en un desplazamiento de las tareas culturales que, bajo el manto de la renovación (y la revolución) estética, se propusieron vanguardistas europeos y latinoamericanos. Sobre eso trata este artículo.

I

Ultraístas y creacionistas habían trastornado la calma madrileña cuando un filósofo de formación germánica y gustos más bien conservadores, José Ortega y Gasset, publicó *La deshumanización del arte*.¹ Aquel ensayo de 1925 se ha revelado la más influyente y duradera pieza de la vasta bibliografía orteguiana, lo que seguramente habría sorprendido al propio autor. De hecho, Ortega justifica su empresa precisando que el arte que comenta no es de su predilección y que solicita su interés, ante todo, por su cualidad de nuevo.

Quienes han apreciado *La deshumanización del arte*, desde Susan Sontag hasta Renato Poggioli, suelen elogiar la perspicacia crítica de Ortega, pero no insisten demasiado en su declarada motivación: la Vanguardia es relevante como tema no porque su arte es bueno, sino porque es nuevo. El asco por lo humano, la apología de la metáfora, la ironía exacerbada, el prurito iconoclasta y la impopularidad (o elitismo) de las manifestaciones vanguardistas son algunos de los rasgos que espiga Ortega en su ensayo pionero. El ensayista pretende no inmiscuir sus propios juicios de valor y, pese a que sugiere su escasa afinidad por la Vanguardia, concluye en un alarde imparcial que todos esos elementos antes mencionados no conforman un cuadro inorgánico e incoherente. Por el contrario, delatan la *nueva* sensibilidad.

Por cierto, las observaciones de Ortega y Gasset se revelan particularmente lúcidas cuando se aplican al cubismo, al creacionismo o a ese producto ecléctico que fue el ultraísmo español e hispanoamericano. *La deshumanización del arte* se muestra menos comprensivo al enfocar sus hipótesis sobre el surrealismo, que ya en 1919 había dado a luz *Champs*

magnétiques y en 1924 puesto en circulación su primer *Manifeste*. Por otro lado, da cuenta con coherencia del objeto futurista, pero en buena medida se desentiende de la actitud vitalista de los seguidores de Marinetti: la nueva sensibilidad es, para Ortega, más artística que ética. De ahí, sin duda, que la tensión entre Arte y Vida la sitúe unilateralmente, en su aspecto de separación, olvidando el impulso vanguardista hacia la integración de esos dos polos en un plano superior de experiencia.

La dialéctica entre Arte y Vida se presenta problemática y compleja en el caso de la Vanguardia. La "deshumanización" a la que alude Ortega se enmarca al interior de esa dialéctica, pero, como señalo en el párrafo anterior, no la agota. No deja de resultar llamativo que Peter Bürger, en *Theory of the Avant-Garde*,² arribe a una conclusión simétricamente opuesta: los vanguardistas (y, sobre todo, los dadaístas) constituyen una tentativa radical de reintegrar el arte a la vida, mediante la destrucción del arte en tanto institución autónoma. Por su parte, en *The Theory of the Avant-Garde* Renato Poggioli lidia con el mismo asunto y señala que las relaciones contradictorias (y contrariadas) entre el arte vanguardista y la sociedad burguesa condenan a éste a "oscilar perpetuamente entre varias formas de alienación: psicológica y social, histórica y económica, estética y estilística. No hay duda que todas estas formas se resumen en otra, es decir, en la alienación ética".³ En el contexto de la obra de Poggioli, la categoría "alienación" posee un sentido distinto al usual en el pensamiento marxista y podría traducirse sin riesgos mayores como "extrañamiento". En otras palabras, el arte y el artista de vanguardia no se sienten en absoluto solidarios con la sociedad burguesa y definen su relación con ella en términos puramente negativos, lo que para el profesor italiano significa "un hecho histórico nuevo de incalculable importancia y profundo sentido".⁴

Aunque las tres interpretaciones aquí sumariamente reseñadas difieren entre sí, interesa recalcar el punto de su confluencia: Arte y Vida son dos esferas disociadas y entre las cuales los vínculos son, en esencia, hostiles. Esa hostilidad se condensa para Ortega en la fórmula de la "deshumanización" (que es, en suma, lo específicamente nuevo del *arte nuevo*), en la tesis de Bürger según la cual la autonomía artística causa la pérdida de toda función social para el creador y, por último, en la noción de "alienación ética" defendida por Poggioli.

II

Es difícil exagerar la importancia del concepto de "autonomía" para la cabal comprensión de la aventura vanguardista. Sin embargo, la constitución del arte como un sub-sistema social separado del culto religioso o la vida política no es un fenómeno reciente. La idea contemporánea de arte data del siglo XVIII y, sin duda, la

configuración de la Estética como disciplina en ese siglo no preexiste al fenómeno de la autonomía artística, sino que es su consecuencia y su plasmación teórica. Así, es en el pre-romanticismo donde hay que rastrear la historia de esa cada vez más áspera contienda entre Arte y Sociedad. Como señala Octavio Paz en *Los hijos del limo*,⁵ la poesía moderna ha sido, desde sus inicios, una reacción contra la modernidad.

Pero lo anterior parece complicar aún más la cuestión de la novedad del aporte vanguardista. Si ya en Schiller se revela el divorcio entre el artista y una sociedad que consume un arte complaciente, "vulgar", ¿qué es entonces lo que distingue a la Vanguardia? En Paz y Poggioli la respuesta es cuantitativa: la Vanguardia exagera los rasgos característicos del Romanticismo, pero no los sustituye por otros. Paz sostiene que con el Romanticismo se inician las tentativas de fundar una tradición en el principio del cambio y que la Vanguardia, al extremar los cambios hasta el vértigo, terminó por hacer trivial a esa misma tradición moderna de la ruptura en la cual se originaba. Poggioli es más optimista, pero menos claro: La Vanguardia ha madurado —dice él— hasta penetrar todo el arte contemporáneo de valía. Pero si la Vanguardia está en todas partes, ¿no equivale eso a admitir que está en ninguna? Por otro lado, Poggioli tiende a dibujarle fronteras tan imprecisas a la Vanguardia que incluye en sus dominios al impresionismo y hasta al modernismo hispanoamericano.

Quien ensaya una propuesta dirigida a salir del impasse es Bürger, interesado no sólo por la continuidad entre el Romanticismo y la Vanguardia, sino también por la peculiaridad de esta última. Según Bürger, el arte moderno se define por su condición autónoma y lo que distingue a la Vanguardia es el hecho de que toma conciencia radical de esa autonomía y de su consecuencia práctica, la inutilidad (o ineficacia) social del arte y el artista. El arte de Vanguardia no se confina a la toma de conciencia, sin embargo, y se propone una política de ruptura que permita reintegrar el Arte a la Vida. Bürger anota, con lógica irrefutable, que semejante reintegración supondría la disolución de lo artístico en la vida social: para la Vanguardia, la lucidez concluye en el suicidio.

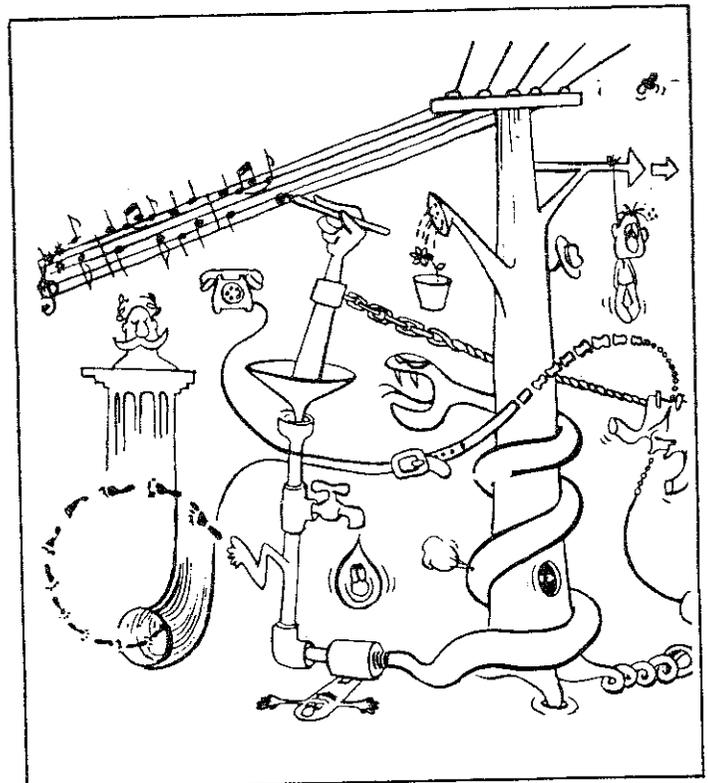
A diferencia de Paz y Poggioli, Bürger alcanza a postular una tesis que cifra la novedad de la Vanguardia. De todas maneras, tampoco Bürger deja de ofrecer flancos débiles a la crítica. Como señala Roger Shattuck,⁶ el propósito de la Vanguardia no es sólo el de reintegrar el arte a la praxis vital, sino también provocar el movimiento inverso: Jean Arp, dentro del dadaísmo, es una buena prueba de esto. Además, la sistemática inclinación de Bürger a utilizar las categorías artísticas y sociológicas como bloques monolíticos ("lo burgués", "el esteticismo", "la vanguardia") sirve para velar, más que para esclarecer, un proceso intrincado y complejo, en el que las resquebrajaduras y las diferencias suelen importar tanto como las regularidades. Por último, Bürger localiza a la "vanguardia histórica" en el siglo XX,

con lo que obvia sin mayores explicaciones a autores de la talla de Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Jarry o Baudelaire.

Con todo y las objeciones presentadas, la tesis central de *Theory of Avant-Garde* resulta útil para entender a las Vanguardias europeas: en su lucha contra el Arte como institución los vanguardistas muestran lo que de nuevo incorporan a la tradición moderna. De hecho, esta propuesta permite darle contenido conceptual a la intuición que Octavio Paz desarrolla en *Los hijos del limo*: los románticos inician la poesía moderna y los vanguardistas la cancelan.

III

Sin embargo, la propia tesis de Bürger zozobra al ser trasladada al medio hispanoamericano y brasileño. La institución artística, en la concepción del alemán, no se restringe al circuito de producción, distribución y consumo al interior del cual las obras circulan, sino que incluye también a las concepciones y criterios vigentes sobre la praxis artística. En el aspecto meramente ideológico, la institución artística guarda afinidades notorias con su homóloga europea (aunque el modernismo, por ejemplo, no se puede entender como una corriente derivativa del parnasianismo y el simbolismo, cuyas poéticas intenta asumir simultáneamente). Lo que importa ahora, sin embargo, es reparar en el aspecto material, económico, de esa institución artística contra la cual surgen las



vanguardias europeas: falta una sociología del público en América Latina, pero es indudable que recién durante el Modernismo es posible pensar en escritores profesionales y en una literatura que aspira a ocupar un espacio distinto al de los salones familiares o presidenciales (aun cuando la tendencia mundonovista en el Modernismo pueda entenderse, en gran medida, como un intento de producir una poesía cívica desde los intereses de los precarios Estados-Nación Latinoamericanos).

En general, las vanguardias latinoamericanas tendieron a percibirse como movimientos artísticos, dedicados a la divulgación e ilustración de las nuevas ideas. Su denominador común fue el anti-rubendarianismo, pero vale la pena recordar que los epígonos del Dario de *Prosas profanas* estaban lejos de ocupar toda la escena literaria de su momento: ya el post-modernismo estaba en actividad y no resulta gratuito que sus relaciones con la Vanguardia fueran, por lo general, cordiales. Los ejemplos de José María Eguren en el Perú y Leopoldo Lugones en la Argentina bastan para confirmarlo.

Es factible, como quiere Nelson Osorio,⁷ pensar al post-modernismo y a la Vanguardia como dos momentos de un mismo impulso renovador que viene de (y se enfrenta a) la tradición modernista. En ese sentido, la política de *Tierra arrasada* que suele caracterizar a las vanguardias europeas antes del surrealismo no encuentra equivalencia en América Latina sino en el ejemplo de los estridentistas, qué, después de todo, son un grupo menor: la Vanguardia duradera de México es la de los *Contemporáneos*, cuya cosmopolita erudición es elocuente. Añado que la famosa Semana de Arte Moderno en el Brasil de 1922, las revistas *Amauta* de Perú y *Martín Fierro* de Argentina (para no mencionar la bastante moderada y ecléctica *Revista de Avance* cubana), los manifiestos de Huidobro y Borges, entre otras expresiones del vanguardismo, participan de un mismo élan pedagógico: aspiran a crear un público, a difundir un gusto. En esa medida, se interesan más en la constitución del arte como sistema autónomo que en su prematuro desmoronamiento. A pesar de sus modales irreverentes y su jerga futurista, el "Manifiesto de *Martín Fierro*", que redactó Oliverio Girondo, afirma proponerse "acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío". En 1924, a propósito de la reaparición de *Proa*, los ultraístas argentinos sostienen en ésta que las clases cultas "después de observarnos de lejos con curiosidad mezclada de duda, nos dieron su sanción más amplia con la espléndida convivencia que acaba de iniciarse entre ellas y los artistas, sin distinción de banderas".⁸ Ciertamente, ningún vanguardista europeo se hubiera enorgullecido de tal convivencia, real o supuesta. Para concluir, el propio "movimiento antropofágico" de Oswald de Andrade puede entenderse como la formulación espectacular de un deseo parecido en el contexto brasileño: digerir la cultura europea significa reconocer en ella una otredad,

así como hablar de "independencia" supone reconocer (crear, para el caso es lo mismo) una separación raigal.

Así, el lugar de la Vanguardia se desplaza en una dirección imprevista: ni pioneros ni vándalos, los vanguardistas en América Latina cumplen un rol radicalmente diverso al de sus pares europeos. Si con los modernistas el arte reivindica para sí la autonomía, con los vanguardistas busca su consumación, su realización definitiva y cabal: el "nacionalismo continental" y el énfasis creacionista o ultraísta en la metáfora autorreferencial parecen rasgos dispares entre sí, hasta que se los pone en relación con el ideal modelador de la autonomía.

A la larga, entonces, probablemente no sea más que una *boutade* aquella observación de Octavio Paz según la cual el creacionismo de Huidobro no fue un rechazo al modernismo, sino su "non plus ultra". En una visión como ésta, el "arte nuevo" pone en paréntesis su novedad, pero al mismo tiempo se salva de ser considerado, como fue lo usual entre la crítica a lo Anderson Imbert, un calco trivial y pasajero de las corrientes europeas. Los cuarenta mil ejemplares de *Martín Fierro*, la poesía de Neruda, Huidobro, Vallejo y *Los Contemporáneos*, el influjo continental de *Amauta* o las exploraciones en la cultura popular que dieron fruto en *Macunaíma* o la vanguardia nicaragüense, entre otros datos, prohíben ese juicio despectivamente sumario. Más bien, podría decirse que, en América Latina, la Vanguardia no clausura la Modernidad artística, sino que prepara su apoteosis.

Notas

¹José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte. Obras Completas* (Madrid, Revista de Occidente, 1957), III.

²Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, 1984. El capítulo más relevante del libro, en lo que atañe a esta discusión, es el tercero: "On the problem of the autonomy of art in bourgeois society" (pp. 35-54).

³Renato Poggioli. *The Theory of the Avant-Garde*. (Harvard University Press, 1968) p. 127.

⁴*Op. cit.*, p. 118.

⁵Octavio Paz. *Los hijos del limo*. (Harvard University Press, 1974).

⁶Roger Shattuck. "Catching up with the Avant-Garde." (*The New York Review of Books*. Vol. XXXIII, Number 20. Dec. 18, 1986) p. 68.

⁷Nelson Osorio. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano" (*Revista Iberoamericana*, XLVII, 114-115. Enero-junio 1981. Pittsburgh) pp. 227-254.

⁸Citado por César Fernández Moreno. "El ultraísmo" en *Los vanguardismos en América Latina*. Ed. Oscar Collazos. Casa de las Américas, Cuba. Nov. 1970. p. 34.

Close-up

PATRICIA DÓRAME

El rito se inicie
pero no en la penumbra
la escena:

—toma uno—

Deben abrazarse y entonces
se miran

lenta, acuciosa
soberanamente;
todavía no la beses
no abras los labios
despeja la frente
con un cotidiano
acércate lento
como el calamar

a la piedra
enreda tus piernas
pálpala a ella
tus senos se hinchen
tu cuerpo prepare
lubriquen los ojos . . .

Entonces, ahora

d e s p a c i o

muerde su lengua
y trágala entera
deshazle el vestido
y lánzate dentro
hurga con uñas
la espalda en el aire
cabalga, no trotes,
detente

no beses
toma sus miembros
cercena el espacio
sumérgete y cierra
la boca que se abre.

—toma dos—

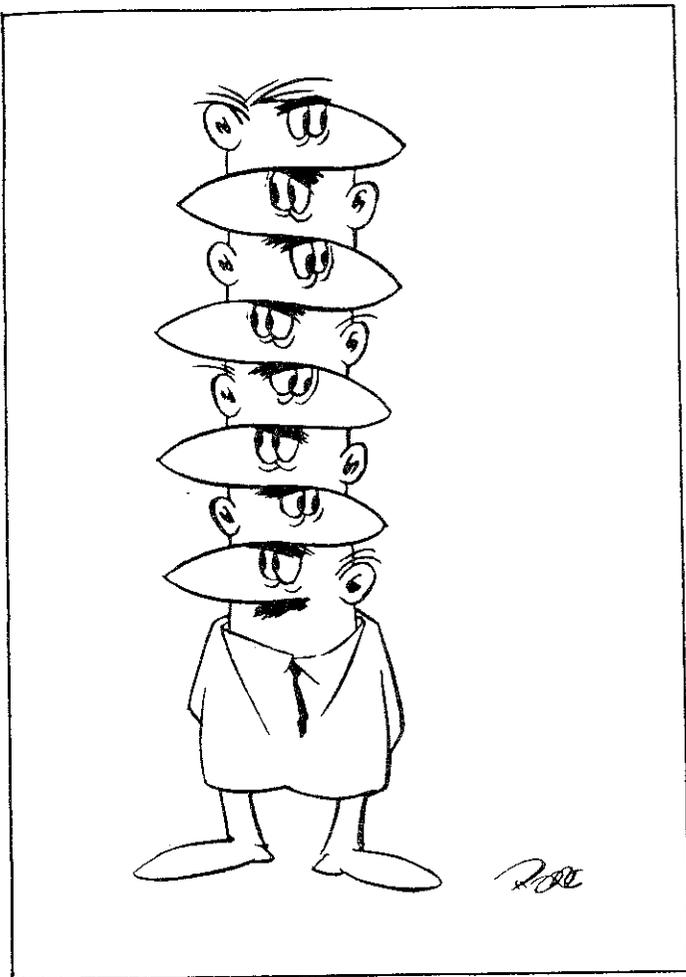
marzo 6 85

Insomnia turbula

JORGE LUIS CASTILLO

Aquí ofrecen cama dura y un techo bien a propósito para el más fácil olvido de los penosos detalles, para una espera sin preocupaciones, en disposición pasiva, sin pensar en Marta Enriqueta y su desafuero enorme; pero la empresa es difícil si se saben los detalles, los pormenores muy breves de que padece este caso, porque darme por vencido sin ver a Marta Enriqueta es una experiencia de imposible realización aún en la estrechez presente y encima este sesgo que tiene el cielo, así tirando a nublado con cercanía de lluvia, como cuando conocí a Marta Enriqueta tras mirarla caminar a lo largo de la calle y el milagro veraniego de su vestimenta escasa, que era, en la jerga de modistos, una verdadera gloria, pero nada comparable a la manera tan firme, tan de pronto decisiva, con que sus altos tacones golpeaban el empedrado, poseídos de un envidiable vaivén de sólida precisión a pesar de los calores y de la ostentosa desnudez de Marta Enriqueta por siempre Marta Enriqueta, Marcia Enriqueta, Magda Enriqueta y por ello no menos Marta, al responder diligente ella lo casual de un comentario pero que hace mucho, mucho, pensaba dirigirle, mientras la conduciría con ejemplar desenfado al más apto de los sitios para un descanso en amores, porque difícil no era percibir lo apartado del paraje y la relativa accesibilidad del importe permitido a los bolsillos que pronto logré perder, si Marta Enriqueta me había despojado de todo, desde el llavero a las medias y la existencia mediana de aquellos tiempos ingenuos cuando estaban permitidos los paseos vespertinos y las paradas casuales en bares madrugadores, vertederos concurridos de arrepentidos solteros y maridos sin escape; los cines dominicales con un helado postrero en la tienda de la esquina antes de marchar a casa, al delantal siempre recto de la mujer cotidiana de atenciones y paciencia con un abnegado don para esperar sin reproches, mientras plancha las camisas de immaculada presencia que lamentablemente se arrugan cuando Marta Enriqueta las tira desde lo alto del lecho a lo más hondo del aire, hacia las posturas más acabadas de su ingenio inagotable, residencia de su abrazo y del fragor de unos ojos donde alborea una complacencia extraña, un tolerante desdén, por aquello que la circunda, incluso sus largas piernas y su torso inverosímil se negaban sin saberlo a la mano persistente que trataba de alcanzar la dicha y en caso alguno la cifra, siempre renuente, del sumo de su belleza, insólita pretensión para un habitante simple de los lugares comunes de toda una vida puesta por la vista de otros ojos que sólo tenía entonces, presente Marta Enriqueta, la certeza de una dimensión dadora de inexplicable solaz por un limitado instante que el más común de todos sus dones traslucía de infinito, pero al cabo la alejaba su veleidoso albedrío de la manera más suave, proyectándola de un gesto en

un futuro cercano de convivencia inminente y en aquel presente fijo crecía un nuevo futuro, no menos lejano y límpido que el que así le precediera; y es que era un acaso ausente quien poblaba los espacios de manifestaciones múltiples, retoños de su belleza, singular epifanía donde las formas más claras se encarnaban juntamente con los rasgos más torcidos y el dolor más placentero se hacía delicia acerba en la unidad presentida como desunión perenne; pluralidades palpables a las cuales distinguían el factor de la sorpresa y el recurso del silencio para fraguar contornos de todo tipo, cabellos de extraña índole, ojos claros, peregrinos, promiscuidad en las bocas, ejemplos de raros senos, pulcritud inusitada en lo extenso de las piernas, innumbrables geografías junto a las combas maleables, por no ver los avatares que mi discurrir no abarca tan de lejos, Marta, Marta, tú partiste, mientras se acercan las nieves de pico de azor celeste a mirarme con desprecio en este afán de recluso por los abismos más blancos de la vida retirada a donde tú me llevares en tu arranque de coqueta, Enriqueta, fin roseta, a los prados más serenos, a los lugares más frescos de tu kiosco de diamantes donde una gentil princesita me arrancase los bolsillos, me reflejase desnudo en los limpios arenales, en las corrientes extrañas; tú misma transfigurada por tus alas marineras en los trazos luminosos de tus trenzas inasibles, en el azul de tu blusa sobre la piel tan lejana, tan ajena en lo cercano de la tibieza, ya que así te complacía aproximarte en secreto, a pegarte despacito a las máscaras diversas, a los fáciles equívocos de tu pecho milagroso por no mirar hacia el cielo, aquel rincón prometido dos pulgadas hacia adentro viniendo de oscura parte, de un reproche cordoliente enclavado en una rada profunda, en un disperso misterio que trasconden cabalmente tus metamorfosis claras, ya cubiertas de aforanza o perfumadas de espinas, los más sencillos agentes de una sombra que te acecha, que te define constante y ahora se escapa y llega con su dolor de domingos, con su hábito cortado por las tijeras del báratro, medida de cuerpo y carne que por encima penetra cuando me raptan de limpio y me adornan de agua pura, constantemente sumido por músculos presurosos y apremiantes hipodérmicas, llamado hacia la obediencia con espasmos cegadores y abluciones reiteradas en corrientes aguas frías que parecen no dormirme, dejarme sencillo y mudo con un ansia inextinguible de sumirme en los momentos falaces de ciertas tardes conspicuas, estando a punto del tajo y en disposición amena, tus elefánticos goces han llenado los estanques de abandonados suspiros y de nácar acerado se me lacera la espalda con los lisonjeros fillos del sol de media mañana llegándose hacia el costado de una cadera rotunda, los asientos mal situados en las proximidades extremas de la cátedra mercenaria de entonces tardes magisteriales donde el polvo hoy se acumula tras tus enhiestos tacones pasillo abajo y derecho tras la joven turbamulta de pupila y paso alegre que comienza a disolverse en los corredores solos de las



sustraídos a las sábanas cada luna en el delito, en lo profundo y sombio de los parques clausurados, en hoteles de provincia donde purgan al fin sus faltas las escapadas constantes como aquella de esa noche del más campestre verano en que, ansioso puntualmente por la forma caprichosa de tu convergencia múltiple y abatido de repente por tu imprevisto abandono, hincado en pura caricia mientras me daba a la paz serena de los proteicos aromas, subyugado libremente por las prisiones severas de tus cambios incesantes, sólo supe hallar de pronto mis manos junto a tu cuello, mis manos sobre tu lomo, mis manos bajo tus uñas, mis manos contra tu aliento, mis manos contra las tuyas, mis manos en puro líquido, mis manos contra mis manos, mis manos y todo quieto al palpar la tibia forma ya en mis brazos desasida, invisible en la penumbra de la búsqueda más vana y los reclamos inútiles del grito más destemplado que sume amenazas en coro pateando la tenue puerta de bien corrido cerrojo y encuentro mi sien oscura de viscosidades gratas y me era imposible irme de tu abrazo sempiterno aun frente a las blancas presencias que emanaron de cualquier parte punzando aullidos salvajes de acritud incontenible en mis húmedas orejas; cubiertas de suave gasa, mis manos en el reposo de la inmovilidad más súbita y lechos horizontales en la célere premura de arrancar mi boca fija de tu yacente remanso, ya solo en la casa oscura, a la espera interminable de que surja nuevamente tu dimensión dislocante con retoques serpentinos y cubran tu trunca rosa de pétalos desprendidos las familiares armas del succulento pelaje, la poblada cornamenta, las alusivas escamas, las franjas iterativas del perfil inacabable, de la maleable figura, el boceto no concluido tan nuestro todos los días que me ha dejado así, extraño, informe y estremecido en mi almohada de ala grande, rodeado por la penumbra, ahora que vivo rápido, ajeno a bruscos cerrojos y voces admonitorias, porque sé que vendrán pronto, rodando sus roncas suelas de consolación profunda y uniformes infrangibles, a prender todas las luces con los bostezos más largos, pasando cama por cama, diciendo que ya el sol sale, que basta ya de dormir.



citas clandestinas en los clubes suburbanos, el coloquio del empacho se ciérne a la carne ahita, a la férvida garganta de los gemidos más fieles, al espíritu del antro en que se traman y esconden las propiedades repletas de un algo para nombrarte por tu aprehensión imposible y sin embargo aspirada desde la primera entrevista hasta el postrimer encuentro por un lugar apartado en el cual fijamos las múltiples ceremonias de nuestro edén inasible, mis más frecuentes caídas hacia el llanto del arrepentimiento inútil por las sucesivas tardanzas al mundo del pan caliente y las medias bien zurcidas cansadas del desafío constante al remordimiento vano por ese hogar tan abierto al desamparo más grave de las deudas galopantes y los crecientes rumores de la plancha que renuncia a sus rincones más caros dejando la cena última y la cama bien tendida antes de ir calle abajo con la sábana del rito doblada en algún petate y la mirada hacia el frente de sus continuos reproches en un agujero grande cuya sombra prolifera en el total desaseo de estas paredes ralas como en la tarde en que me anunciabas, después de desecho el nido, un de repente alejarse que no tenía razones para ser definitivo si no fuera por la savia, Enriqueta, a ti ofrecida, de todas mis venas linfa y poca para saciarte por tu exigencia del daño desnudo en pura caricia y los culpables encuentros

HÉCTOR OLEA

Rimbaudiana

(Homenagem às Vogais)

LUZES:

o aperto do preto A
a lembrança do branco E
os vermes do vermelho I
o til da manhã anil O
a verdade do verde U

CÂMARA:

(o cinzeiro do cinza)

Ação:

o coração da cor

aeiouivava..!

Squeezed quiz in Batts Hall

(al profesor James en Trieste)

Lunas, cuarto de febrero.

Guarden sus libros y cuadernos:

ANCENDIÓ EL TRUENO DEL REY CHARLES, QUINTERO DE ESPAÑA.

- (1) Epifanía retrospectiva que capta, excepcionalmente, un gran momento plural (Dedalus).

Uds. GUSTARÍA ME VERANADEN EN CARO POR LA BRAZIL CUESTA.

- (2) "La más suave de las mercancías"; adviértase también esta expresión fuertemente antitética. Playa de Algeciras (monólogo de Molly).

MI BUELO ES VIAJO DE ANTESOJOS CON SIESTA Y CUATRO ANOS.

- (3) Estado anímico nebuloso; elemento de extrañeza: bastón/miopía.

No pretendan copiar:

EL INFIERNO ES MUCHO HELLADO OSTRA VEZ EN MEXI COCITY.

- (4) (Hades: *Ulysses*) Circe.

QUERERÍA YO QUE Uds. PESKEN LOS GAMBARONES O MUSTIONES CON MI.

- (5) (*Idem*) Circe: "Susy con su cara de pescado lacrimoso".

DESPIERDEME Y DÉME UN FAVOR ENORMOSO ESTE ANOCHE, INRI QUE!

- (6) *Inter ubera mea commorabitur*. Esta epifanía abunda en ecos bíblicos... Está impregnada también de una retórica de todo lo peregrino y sexualmente misterioso, tan apropiado al erotismo de fines de siglo.

Tienen cinco minutos más:

HOY TANTO MEDIO DE EXAMEN DIFACIL COMO DE PELAR CON CLINT EASTWOOD.

- (7) Su utilización en el *Retrato* ilustra, de nuevo, su método compositivo; esto es, el modo artístico como se distribuía el material biográfico en las osadas lides de su escritura.

LOS JUEVOS ESTÁN ENTRAGADOS EN LA CASITA GREASE POR EL CHICO DE GROCERÍAS.

- (8) Esta gráfica escena describe una mañana en París... Era una fiesta dada por Isabelle, la hermana de Stephen Hero.

¡CÁMATE Y PAGA ATENCIÓN EN TU DOLAR DE CABEZA!, ENAMIRADA PARTIDA...

- (9) Evocación, entre otras, de la prostitución (Lunita Laredo). Recuerdo combinado con un conocido segmento del cuaderno de *Giacomo Joyce*.

¡Dios los agarre confesados!

Antes *Epifanías* de zambullirme en las *epifanías* aguas de la cuentística (... "No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de rípios".) moderna y demás *epifanías*, recojo la *súbita manifestación* última hoja *espiritual* del atrasado *ya fuera* que me alcanza en la *mera vulgaridad* en el corredor *de una palabra* y cruzo *o gesto* el campus *o bien* en dirección ("No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas".) de un vaso *en una frase* de vino tinto hasta el borde en el TEXAS *mental UNION memorable*.

Languidez Semi-Tropical

AS TRÊS MARIAS

A fermosa donzela langui - da - mente
revira motes alheios: "é u é"
numa água de côco saciável

O bamboleio da sua boca dourada
sussura cafunés brejeiros, polvilhados
na doçura de brevidades, brigadeiros

São para ele, navegante de egrégias ilusões
envolvido no bemzinho da paisagem.
Este bater mole escorre convites.

"La langue" apetitosa de bolinhos, pasteis
bacalhau refrito em azeite de dendê
um "bucaxinho" de pimenta, Bahia

Cantam-se novas trovas no violão
em outro prado ameno, "é u é"
se estira em ondulações de bom fim.

Intención y función del autor en la novela-testimonio

GABRIELA ROTA

Parte de la noción de modernidad en la literatura y la crítica del siglo veinte, tiene que ver con el énfasis que se le da a la autonomía del texto literario. Para contrarrestar la tendencia bien conocida de apreciar literatura como reflejo de una realidad social, histórica o psicológica o, lo que es peor, como manifestación artística de la vida de su autor, surgió una vanguardia militante que se ocupó de reconocer al texto literario su validez como tal.

En *Horizon Carré* (1917) el creacionista Vicente Huidobro proclama: "el poema debe ser nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora.... Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol" (222). Esta actitud no sólo refleja las tendencias literarias de la época, sino también una actitud paralela de parte de la crítica literaria. Así pues, se dan diversas formas de la crítica formalista y estructuralista que logran apartar a lo propiamente literario de "mensajes" o interpretaciones extraliterarias así como de la relación texto-autor. El estructuralismo que se da en la primera mitad del siglo veinte, y que sigue vigente en los años sesenta, se centra en el texto y en su construcción. El texto se percibe como un tejido de estructuras lingüísticas que producen significados.

Si bien este aspecto de la crítica es enriquecedor, hay quienes defienden el aspecto extraliterario de un determinado texto. Edward Said por ejemplo, afirma que un texto es producto de su circunstancialidad y que el crítico debe ceñirse al contexto socio-histórico del mismo en su aproximación y estudio literario:

...[W]ordliness, circumstantiality, the text's status as an event having sensuous particularity as well as historical contingency, are incorporated in the text, are an infrangible part of its capacity for conveying and producing meaning. This means that a text has a specific situation that places restraints upon the interpreter and his interpretation not because the situation is hidden within the text as a mystery, but rather because the situation exists at the same level of more or less surface particularity as the textual object itself. (171)

En su ensayo —que forma parte del libro *Textual Strategies*, editado por Josué Harari— Said subraya la importancia de la relación entre el texto y su contexto proponiendo que el crítico tenga en cuenta aquellos elementos que le dan al texto una relevancia específica, ya sea histórica, social o política. Este enfoque defiende la noción de que el estudio de la literatura no debe incluir solamente su aspecto autoreferencial sino también el aspecto circunstancial o trasfondo ideológico además de la relación entre lo referencial y lo literario.

Una muestra de esta renovada preocupación por lo social dentro de lo propiamente literario se da, dentro de la narrativa hispanoamericana, con la novela-testimonio. Aunque, si bien es cierto, el tema social no es ninguna novedad puesto que ha sido una preocupación constante dentro de la literatura, éste ha sido recreado a partir de obras de ficción. *Huasipungo* del ecuatoriano Jorge Icaza por ejemplo, es ficción cuya función principal es la de denunciar injusticias sociales. De la misma manera, pueden citarse autores cuya técnica con el manejo del lenguaje no impide la puesta en evidencia de realidades descarnadas. Mario Vargas Llosa, por ejemplo, toma elementos reales como el colegio Leoncio Prado de Lima, Perú en el caso de *La ciudad y los perros*, y a partir de ellos elabora su ficción. La diferencia entre ficción elaborada a partir de la realidad —quizás a manera de reflejo de la misma— y novela testimonio, es que esta última intenta plantearse como documento verídico, tanto en su ubicación histórica como en el uso de informantes reales.

El crítico colombiano Carlos Rincón en su libro *El cambio en la noción de literatura* (1978) explica que dadas las circunstancias políticas y sociales de Hispanoamérica, la noción misma de lo que se considera literatura ha ido modificándose para incluir el aspecto testimonial en el terreno literario.

... [L]a presión del proceso social en el continente ha llevado, a nivel ideológico, no sólo a hacer saltar los marcos sino a poner en cuestión la realidad misma del espejismo de una esencia substancialista de la literatura vital para que ésta mantenga su estatus tradicional. (17)

La novela-testimonio intenta rescatar las versiones no oficiales de la historia a través de sujetos o informantes atípicos, cuyas voces nos revelan aspectos de la realidad que generalmente se ignoran. Se trata pues de sujetos que se salen de la norma: mujeres pobres y combativas dispuestas a decir lo que piensan, viejos esclavos, homosexuales, prostitutas, vedettes y criminales cuyas vivencias —cuando se vinculan a la historia— proporcionan versiones opuestas a la oficial. Con frecuencia, estos informantes son gente de edad y de mucho carácter, que han sabido enfrentar y sobrevivir circunstancias adversas a lo largo de sus vidas.

En un artículo inédito fechado en 1984, Elena Poniatowska define:

La literatura que practicamos Barbet y yo ofrece un testimonio de algo sepultado por la calumnia y la desinformación; saca a la luz un hecho oculto hasta ese momento, le da presencia a personas y sucesos antes inexistentes. ... Ahora se pretende VER a sectores de población y fenómenos que antes se rechazaban: la psicología y la personalidad de los homosexuales, por ejemplo. (8)

Se trata pues de una suerte de socio-literatura o de literatura-periodismo que se propone ir más allá del trabajo con el lenguaje. Opina Carlos Rincón al respecto:

"[E]l texto literario no es exclusivamente aquel cuyo objeto resulta constituido sólo en y a través del lenguaje ... la literatura no es una producción de ficciones sino de efectos específicos" (18).

Es éste justamente el principio motor de la novela-testimonio, uno de cuyos principales exponentes es el escritor cubano Miguel Barnet. Sus dos obras testimoniales son *Biografía de un cimarrón* (1966) y *La canción de Rachel* (1970). La *Biografía de un cimarrón* es el testimonio de Esteban Montejo, un anciano centenario que nació durante el período de la esclavitud y luego huyó hacia las montañas viviendo como cimarrón durante algún tiempo. Posteriormente participó en la guerra de independencia de Cuba, y en la batalla de Cienfuegos contra los Estados Unidos.

A través de sus propias vivencias, Esteban Montejo da cuenta de la situación de la Cuba colonial, de la Cuba pre-revolucionaria y de la Cuba revolucionaria. Además, rescata, a partir de sus recuerdos, las tradiciones religiosas, fiestas y rituales propios de la cultura afrocubana. La narración se hace en primera persona, a manera de recopilación cronológica desde sus primeros recuerdos hasta el presente. Hacia el final de su relato confiesa Esteban: "Hoy las cosas se me han revuelto demasiado. A pesar de todo, lo principal no se me olvida, y eso que puedo contar con los dedos de las manos las veces que yo he hablado esas cosas con alguien" (189).

Aunque la presencia de Barnet es invisible dentro del texto, se deduce por las líneas de Montejo, que es Barnet precisamente quien da orden a los recuerdos confusos del informante. En su introducción al texto dice Barnet:

Acudimos a libros de consulta, a biografías de los municipios de Cienfuegos y Remedios, y revisamos toda la época con el propósito de no caer en imprecisiones históricas al hacer nuestras preguntas. Aunque, por supuesto, nuestro trabajo no es histórico. La historia aparece porque es la vida de un hombre que pasa por ella.

En todo el relato se podrá apreciar que hemos parafraseado mucho de lo que él nos contaba. De haber copiado fielmente los giros de su lenguaje, el libro se habría hecho difícil de comprender y en exceso reiterante. ...

Sabemos que poner a hablar a un informante es, en cierta medida, hacer literatura. Pero no intentamos nosotros crear un documento literario, una novela. (8)

Para Miguel Barnet entonces, el propósito de esta literatura es recrear la realidad observada desde puntos de vista tan atípicos como el del cimarrón o de Rachel, la vedette habanera. También Barnet se propone afirmar, mediante la escritura, la identidad de su pueblo cubano.

La canción de Rachel, por otra parte, plantea otros problemas teóricos puesto que la supuesta informante, Rachel, es un combinado de varias mujeres vedettes que vivieron a comienzos de siglo. El personaje es por ende, más literario que real. Además, en esta obra, Barnet hace uso del sistema Rashomon para contar el mismo suceso desde varios puntos de vista haciendo

que los hablantes se contradigan en sus versiones del mismo hecho. Es decir que en esta obra —más compleja en cuanto a técnica narrativa— la información no emana de un sólo narrador dueño de un sólo punto de vista.

En su artículo "La novela-testimonio: Socio-literatura", aparecido en la revista *Unión* en 1969, Barnet describe lo que, según él, debe ser este tipo de literatura. "Proponerse un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos" (108).

Como este tipo de literatura enfatiza el aspecto sociológico de lo que se relata, se debe cuestionar la función del autor en la medida en que éste es quien organiza, realza, escoge o deshecha la información dada por el sujeto o informante. Tenemos entonces la presencia oculta de un autor, quien, desde su punto de vista, manipula el material real con el que cuenta. En la introducción al *Cimarrón* explica Barnet:

... Preferimos que el libro fuese un relato en primera persona, de manera que no perdiera su espontaneidad, pudiendo así insertar vocablos y giros idiomáticos propios del habla de Esteban. ... Una vez realizado este esquema comenzamos a desarrollar las preguntas. Como los temas surgían de las propias preguntas, no nos resultó difícil mantener la secuencia de los diálogos. (6)

El hecho mismo de hacer preguntas es, en sí, una manera de orientar el relato hacia lo que interesa al autor. Dice Barnet en su artículo aparecido en *Unión* que la eficacia de la novela-testimonio tiene que ver con "la supresión del yo, del ego del escritor o del sociólogo, o si no la supresión, para ser más justos, la discreción en el uso del yo, en la presencia del autor y su ego en las obras" (109).

Al plantear la necesidad de suprimir su "yo" como autor, Barnet propone el uso de un recurso literario, antes que científico o sociológico. Ese ocultamiento será ficticio y, por ende, será sólo un recurso para crear la ilusión de que no hay intermediarios entre lo que cuenta el informante y el producto pulido y modificado por el autor. Sin embargo, este ocultamiento de su propia presencia no es para Barnet más que la fusión entre autor e informante para producir la voz de una época: "El autor de la novela-testimonio debe decir junto con su protagonista: 'yo soy la época'. Esa ha de ser la premisa inviolable; la flecha en el dardo" (109).

Barnet distingue entre la identificación del autor con el individuo que informa; y entre la identificación del autor con determinada época o memoria colectiva. Es así como Barnet defiende una identificación con lo colectivo antes que con lo individual. Esta identificación se da a través del informante, quien hace de eslabón entre el autor y las voces perdidas de un pueblo. En esa medida, la novela-testimonio cumple con el deber de rescatar la verdad olvidada o exponer una realidad semi-oculta.

Esta aproximación hacia lo colectivo antes que hacia lo individual es en sí, producto de la ideología del autor y por ende, uno de los elementos moldeadores del texto. Por más que el autor intente ser invisible, su presencia se hace patente en el hecho mismo de seleccionar un informante específico. Refiriéndose a Esteban Montejo, opina Barnett en la introducción al libro:

La honestidad de su actuación en la vida se expresa en distintos momentos del relato, en la Guerra de Independencia sobre todo. El espíritu revolucionario se ilustra no sólo en el propio relato, sino en su actitud actual. Esteban Montejo, a los 105 años de edad, constituye un buen ejemplo de conducta y calidad revolucionaria. Su tradición de revolucionario, cimarrón primero, luego libertador, miembro del Partido Socialista Popular más tarde, se vivifica en nuestros días en su identificación con la Revolución Cubana. (10)

Aunque el autor no interviene directamente en el texto ya que no se escucha su voz ni aparecen sus palabras, es precisamente su criterio y su énfasis lo que irá matizando y dando forma a la narración. El autor tiene necesariamente un punto de vista desde donde enfoca los hechos. Es a través de ese filtro que se nos presentan estos hechos reales, pero impregnados de la postura ideológica del autor. El autor hace uso del discurso del informante para lograr un propósito. Dice Barnett: "Contribuir al conocimiento de la realidad, imprimirle a ésta un sentido histórico... Contribuir a un conocimiento de la realidad es querer liberar al público de sus prejuicios, de sus atavismos" (110).

En el caso de Barnett, sus propósitos esclarecedores lindan con lo didáctico. Su literatura, como es de esperar, sigue la línea política cubana. De ahí que en *Biografía de un cimarrón* se presenten relatos que nos revelan no solamente la historia de la esclavitud, sino también el racismo y decadencia de la Cuba pre-revolucionaria. Barnett rescata, al mismo tiempo, olvidados rituales africanos, viejas costumbres y versiones no oficiales —por ser marginales— de la historia del pueblo cubano. En esta labor de recuperación, Barnett traza un cuadro del modo de ser cubano puesto que intenta fijar y definir la identidad cubana. Por ello muestra la complejidad de su cultura tropical, hecha de raíces mestizas combinadas con una gran influencia africana.

Al hacer uso de varios recursos literarios editando, enfatizando, e inventando como en el *Cimarrón* o componiendo a *Rachel* basado en varias vedettes que existieron en la realidad, Barnett logra fundir arte y realidad aunque esa realidad no sea más que una de varias versiones posibles. Para Barnett, sin embargo, "su arte" es otra cosa:

El equilibrio del artista sociólogo, radica en exponer todo esto sin didactismo, sin chabacanerías, en otras palabras, con arte. En este modo particular de exponer el hecho histórico está implícita una preocupación científica. El

fenómeno debe llegar a interesar no sólo en su valor de pasado, sino en su carácter presente. (111)

Aunque Barnett niega el aspecto didáctico de sus obras, el "arte" al que se refiere es justamente el arte de esconder la carga didáctica mientras expone la realidad histórica. El autor manipula el lenguaje y el material real precisamente para obtener un resultado en el lector.

Como afirma el crítico Roberto González Echevarría en su libro *The Voice of the Masters* (1985):

He [Barnet] wants to convert, to become another, to write from within a memory that will be inconsolable; a memory that will finally give meaning, sense to the past by aligning it in significant fashion with the present, a memory that will not be consoled by the ambiguities of language and literature. (120)

Como intelectual converso, Barnett da testimonio de su fe en el sistema comunista y a la vez muestra el pasado para que éste ayude a apreciar mejor el presente. Su testimonio intenta convertir al lector. En este caso, al exponer la versión del marginado en la Cuba pre-revolucionaria, Barnett quiere demostrar la superioridad del nuevo sistema —en términos humanitarios y sociales— con respecto al anterior. Esta recuperación del pasado contribuye a considerar con buenos ojos el presente. Todo corrobora la opinión política del autor. Por ello, Barnett escoge un sujeto que se adecúe, que sirva para ilustrar lo que se quiere demostrar. Además, como él mismo lo dice:

El superobjetivo de la novela-testimonio es más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a articular la memoria colectiva, el nosotros y no el yo. (115)

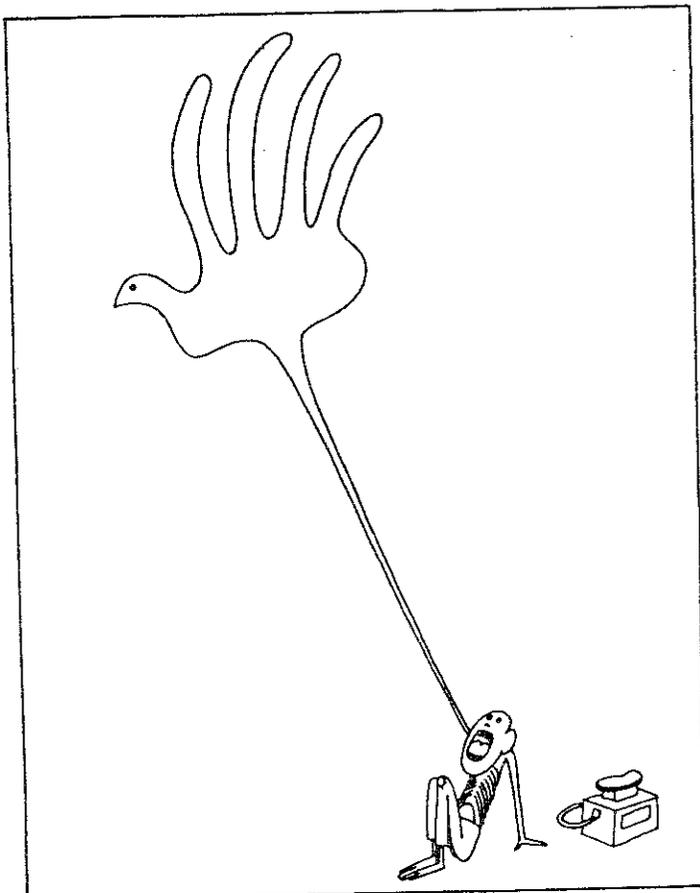
Hay pues, una contradicción implícita entre el propósito científico y el artístico en Barnett. Al llamarse un "artista sociólogo" trata de unir dos conceptos problemáticos en la medida en que por sociología se entiende un campo más científico y experimental mientras que en la literatura lo que prima es la imaginación y la recreación de la realidad. Una consecuencia de esta contradicción, resulta, a mi modo de ver, en la poca relevancia que Barnett le da a su propia intervención dentro del texto. Efectivamente, como autor, Barnett es el ente filtrador de la historia del cimarrón Esteban Montejo. Puesto que quiere darle validez histórico-científica a sus textos, Barnett minimiza su parte y función como autor. Quizá en un afán de coherencia con sus ideales de recuperación de una memoria colectiva, intenta auto suprimirse sin reconocer que siendo el "artista" no puede ser la voz no adulterada de ese pueblo.

Barnet reconoce su aporte e intervención solamente en la medida en que edita, realza, y decanta la lengua hablada de sus informantes. La teoría de Barnett no explica claramente la función de su propia ideología como filtro entre la verdad de los hechos y el texto que

produce. Barnet resuelve la contradicción entre arte y ciencia aduciendo que él interviene en lo estético, mas no en el recuento histórico y verdadero. Defiende entonces su derecho a intervenir definiendo su rol como artista:

Pero lo fundamental del lenguaje en la novela-testimonio es que se apoye en la lengua hablada. Sólo así posee vida. Pero una lengua hablada decantada, como ya hemos dicho. Yo jamás escribiría ningún libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora me dicte. De la grabadora tomaría el tono del lenguaje y la anécdota, lo demás, el estilo y los matices serían siempre mi contribución. (113)

Al ser tanto literatura como documento histórico-sociológico, la novela-testimonio es para Barnet, una combinación eficaz tanto en sus propósitos artísticos como sociales. El aspecto social expone y conmueve; el literario aporta interés. Se utiliza no sólo con finalidades estéticas sino prácticas, a manera de estrategia para producir textos que interesen, que comuniquen una realidad hasta entonces opacada, no contada. Dado el clima político-social de Latinoamérica, la novela-testimonio se vuelve necesaria. Es uno de los pocos instrumentos capaces de contrarrestar las versiones oficiales, de recuperar versiones marginales y de llegar a todo tipo de lectores; no solamente a una élite.



Otro ejemplo de novela-testimonio es la obra de la autora mexicana Elena Poniatowska. Su obra está marcada por la experiencia de haber trabajado con el antropólogo norteamericano Oscar Lewis y por su profesión de periodista. Según Elia Nelda Barrientes, la escritura de Poniatowska es paralela, en su aspecto periodístico, al "New Journalism" norteamericano aparecido en los años sesenta. Esta modalidad periodística combina estrategias literarias y hechos reales para involucrar al lector, para despertarlo y conmoverlo.

Lo que tienen de común la novela-testimonio y la técnica del "New Journalism" es la reconstrucción minuciosa de escenas, el diálogo realista y la reconstrucción histórica a partir del punto de vista y recuerdos del informante. Al conservar la manera de hablar del informante y al matizar el relato con las vivencias cotidianas del mismo, el autor logra preservarlo ante el lector como el ser de carne y hueso que es efectivamente. Es así como se elimina la distancia entre el lector y los hechos que se cuentan. Se produce una suerte de empatía entre el informante y su lector y por ende, entre el lector y los hechos reales.

En su novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969), Elena Poniatowska recrea la vida de Jesusa Palancares, una mujer humilde y totalmente atípica en su manera de ser y pensar. Jesusa es una mujer que rompe con el estereotipo de la mujer latinoamericana puesto que no es ni sumisa, ni servil, ni indefensa. A través de Poniatowska, la Jesusa que se nos presenta es una mujer independiente y capaz de sobrevivir las peores adversidades en un medio pobre y cruel —como son las barriadas de México D.F.— a pesar de estar sola y desorientada.

Jesusa llega al D.F. caminando:

Como fuera de México se levanta la gente muy temprano, a esas horas procuraba yo también salir, como a las tres de la mañana. Me tomaba algo de café y luego seguía caminando hasta que llegaba a un lugar habitado. Todavía ahorita pienso que cualquier día que yo la vea perdida, que ya no pueda trabajar, realizo el mugral que tengo, cambalacheo todos esos palos viejos y agarro por toda la vía, sin rumbo, a ver dónde Dios me destine morir. (242)

La carencia es un elemento constante en la vida de Jesusa. Sin embargo, antes que denunciar la miseria en la que viven los marginados en las barriadas de las grandes ciudades latinoamericanas, Poniatowska parece querer recuperar una imagen femenina que se opone a la versión convencional.

Así pues, aunque la autora tenga ideas políticas progresistas o vinculadas con la izquierda, lo nodal de su novela es la voz de esta mujer, quien, sin educación y sin ser de clase privilegiada, es sabia, lúcida y "no se deja de nadie". Este enfoque de Elena Poniatowska se diferencia del enfoque más directa y plenamente político de Miguel Barnet. Por otra parte, y según la misma Poniatowska, quien habla sobre su novela en un artículo

aparecido en la revista *Vuelta* en 1978, su libro fue el resultado de una larga amistad entre ella y Jesusa. Hubo que derribar la barrera de desconfianza que Jesusa se empeñaba en mantener antes de lograr una relación de afecto entre dos mujeres representativas de medios sociales polarizados. Mientras Jesusa nace y vive en la pobreza, Elena Poniatowska es producto de una élite social: nacida en Francia, de madre mexicana, llega a México a los nueve años de edad sin siquiera hablar español. Empieza a tener curiosidad por el español a través de la servidumbre que trabaja en su casa. Estos datos sobre la autora sugieren que hay otro tipo de búsqueda en la obra de Elena Poniatowska: quiere, a través de su amiga Jesusa, identificarse con la cultura mexicana, conocer sus raíces y pertenecer a esa cultura. Por otra parte, también se puede ver la relación entre Jesusa y Poniatowska como una relación marcada por un resentimiento inicial por parte de Jesusa: "Como se ve que es usted una rota, una catrina de esas que no sirven para nada" (6) *Vuelta*. A su vez, la relación entre las dos está marcada por un sentimiento de culpa de parte de la autora:

En las tardes de los miércoles iba yo a ver a la Jesusa y en la noche, al llegar a la casa acompañaba a mi mamá a algún coctel en alguna embajada... Mi socialismo era de dientes para afuera... No se me ocurría sino pensar avergonzada: "¡Ojalá y ella nunca conozca mi casa, nunca sepa cómo vivo yo!". (10)

La intensidad varía entre Barnet y Poniatowska en cuanto al nivel de identificación que se da entre autor e informante. En el caso de la Poniatowska, la amistad de nueve años, las etapas por las que pasa esa amistad y el interés personal de la autora por "convertirse" a la cultura mexicana, a través de Jesusa, demuestran la gran magnitud de su función como autora dentro del relato.

Mientras Barnet parece quitarle importancia a su inevitable presencia dentro de su texto, Elena Poniatowska la confiesa abiertamente en su artículo de la revista *Vuelta*. Sin embargo, su presencia dentro de la novela misma es invisible: su voz es imperceptible. Sólo al final de la novela se nos da un primer y único indicio cuando Jesusa alude a su interlocutora:

Yo no creo que la gente sea buena, la mera verdad, no. Sólo Jesucristo y no lo conocí. Y mi padre, que nunca supe si me quiso o no. Pero de aquí sobre la tierra, ¿quién quiere usted que sea bueno?

Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir. (316)

Tanto Barnet como Poniatowska logran hacerse imperceptibles dentro de los textos que manipulan. La diferencia básica entre estos dos autores, sin embargo, radica en un problema de conversión: Barnet exterioriza su conversión a la Revolución Cubana mediante una literatura que demuestra los efectos positivos de la misma. Además, su definición de lo literario se ve también transformada por la revolución. Escribe para exponer, para dar a conocer hechos concretos. Su

literatura tiene un fin político junto con el estético y busca identificarse con una época, más que con un individuo. Por ello, el informante es el "eslabón" que conecta pasado y presente.

En cambio, en Poniatowska se da un tipo de conversión más personal, sin dejar de lado el aspecto político-social y feminista. Para Elena Poniatowska, Jesusa no es sólo una informante que tiene los requisitos para revitalizar aspectos olvidados de la historia o para demostrar lo positivo del sistema en el que cree. Jesusa es, en sí, la puerta de entrada hacia la identidad mexicana:

Lo que crecía, o a lo mejor estaba allí desde hace años era el ser mexicana, el hacerme mexicana; sentir que México estaba adentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa... Una noche, antes de que viniera el sueño, después de identificarme largamente con Jesusa y repasar una a una todas las imágenes, pude decirme en voz baja: "Yo sí pertenezco". (8)

Hay pues, un vínculo íntimo entre las dos mujeres y por ende, menos distancia. Autora e informante se funden para lograr la recuperación de una imagen femenina opuesta a la tradicional. Así, la función de la autora en *Hasta no verte Jesús mío*, es inseparable del texto en la medida en que Poniatowska hace parte de Jesusa y Jesusa de Poniatowska. Sea cual sea la intención de cada autor, ni en el texto de Barnet ni en el de Poniatowska, se hace explícita su presencia. Sin embargo, detrás de los dos relatos narrados en primera persona, están los autores —manipuladores y estrategias— como responsables del producto final.

Obras Citadas

- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1968.
- . "La novela-testimonio: socio-literatura." *Revista Unión*. Vol. IV, 1969.
- Barrientes, Elia Nelda. "Literature and Testimony in Elena Poniatowska's Writing." M.A. Report. U.T. Austin: Spanish Dept., 1986.
- González Echevarría, Roberto. *The Voice of the Masters*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era, 1983.
- . "Hasta no verte Jesús mío." *Revista Vuelta*. No. 24, 1978.
- . "La literatura testimonial." Artículo inédito: leído en Heidelberg, 1984.
- Rincón, Carlos. *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Said, Edward. "The Text, the World, the Critic." *Textual Strategies*. Ithaca: Cornell University Press, 1979. Edited by Josué Harari.

te veo

CELIA REISSIG-VASILE

te veo mamá
desde muy lejos
te vas achicando
un dolor en mi garganta
agota las lágrimas,
yo conozco tus dolores,
tus sueños,
tus blusas secándose en la ducha,
el olor a pintura que te envuelve como perfume,
el paso lento sobre madera,
los anteojos negros al lado del diario,
el rojo que besa la tasa de té,
la licuadora —su ruido áspero me despierta cada mañana—
yo conozco el cepillo rosado en el baño,
los tingos que te hacen compañía por las tardes,
los rincones donde se junta tierra.
donde el sol al atardecer tira luz por las ventanas.
te reís entre las plantas,
nos sentamos a la mesa,
me contás de tu día,
del teléfono como sonaba,
de como vidrio se convierte en sombras
en espacios llenos de luz,
en vacíos llenos de alma,
como uno puede hacer lo impersonal
pertenecerle y dar nombres a fantasmas.
me contás que la estrañas a la tía,
te preguntás que está haciendo Pedro.

te vas haciendo más grande,
reconozco el suave abrir de tus ojos,
las manos inquietas que acarician el mantel,
ya estás una vez más a mi lado,
y logramos darles nombres a nuestros vacíos
—los que nos separan cuando más queremos estar juntas—.

Sobre *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa

ALBERTO PORTUGAL

La guerra del fin del mundo, en tanto novela histórica, participa de una tradición textual cuyas raíces las encontramos en el siglo XIX (de Scott en adelante). De acuerdo con las tendencias del género, esta novela se postula como una ampliación del registro histórico y se inserta, por lo tanto, en otra tradición textual: la historiográfica.

La novela de Vargas Llosa reclama su lugar en la historiografía sobre Canudos. Consecuentemente, la obra se ofrece como un "documento" que lee y admite ser leído en relación con una serie heterogénea de textos en los que se representa el mismo conjunto de eventos históricos.

Pero esta novela no sólo ofrece una interpretación de la historia de Canudos (que compete con otras ya existentes), sino que elabora, a partir de ella, una particular concepción del fenómeno histórico y la historiografía.

El vínculo con la historiografía sobre Canudos se hace explícito, desde el inicio del libro, en la dedicatoria a Euclides da Cunha. *Os Sertões*, texto clave en la interpretación de los sucesos de Canudos e inicio de su tradición textual, funciona sin lugar a dudas como fuente primordial de la novela de Vargas Llosa. Pero *La guerra del fin del mundo* no se postula como una re-escritura (novelesca) del libro de Euclides; en todo caso, podríamos decir que lo "canibaliza".

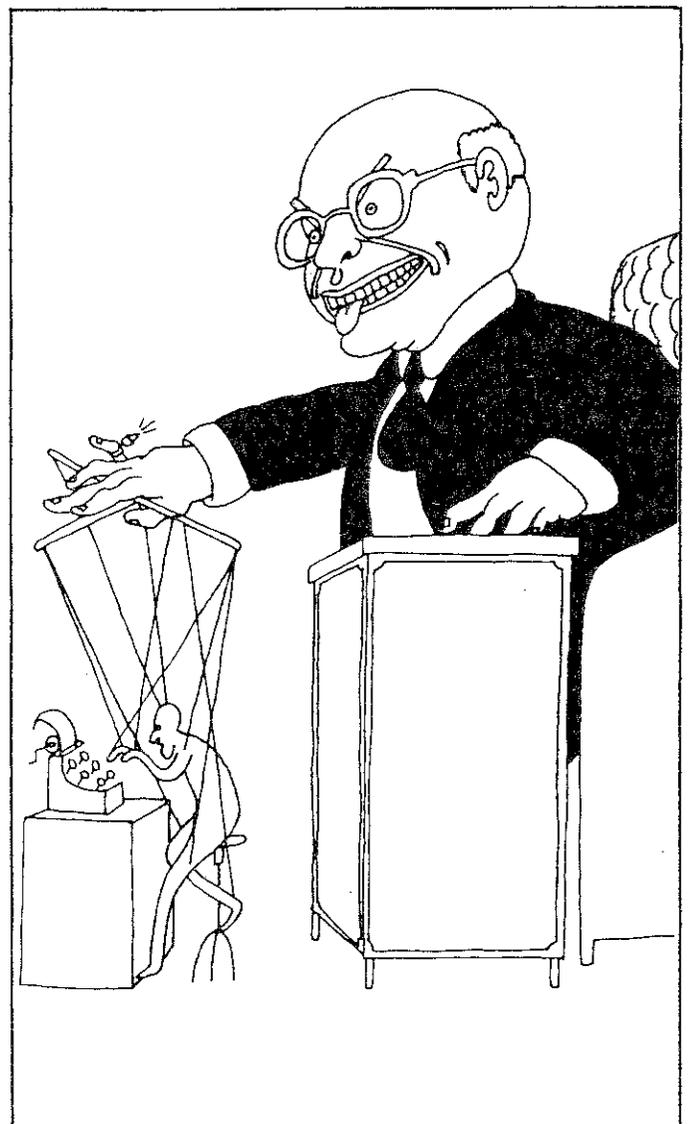
La novela es un des-andar el libro de da Cunha para llegar al meollo; es decir, la novela desarticula toda una interpretación racional para mostrarnos el magma del cual procede. Se trata, en este sentido, de una interpretación del drama individual y social en el que se gesta un libro que es a la vez documento y versión; registro de los hechos y esfuerzo de explicación racional de las raíces y consecuencias de los mismos.

Es por eso que cuando reconocemos en el personaje del periodista miope al propio Euclides da Cunha, entendemos también que no se retrata en él al autor de *Os Sertões*, sino al sujeto inmerso en una serie de acontecimientos que no comienzan aún a articularse en su conciencia.

La novela, pues, tematiza sus propias fuentes. No es sólo una lectura de los eventos históricos, sino también de los textos, reales y posibles, a los que dichos eventos dieron origen. Consecuentemente, la novela no sólo constituye una representación de los hechos, una dramatización, si se quiere, del conflicto entre las distintas facciones sociales; sino también, y en mayor medida, constituye una representación del conflicto entre los distintos discursos que se disputan la realidad.

Es este aspecto el que nos revela una de las propuestas más inquietantes de la novela: es posible explicar como surge una particular interpretación de los "hechos" históricos, aun cuando estos mismos resulten inexplicables. En esta línea se entiende la "incorporación" novelesca de ciertos modelos de registro e interpretación de la realidad; siendo los ejemplos más relevantes de este procedimiento las crónicas del periodista miope y las cartas de Galileo Gall.

Todo el capítulo II de la sección DOS de la novela consiste en una crónica parlamentaria compuesta por el periodista miope. Éste trabaja ahora para el diario de Epaminondas Gonçalves, líder republicano; pero ha trabajado antes para el Barón de Cañabrava, líder monárquico. El autor de la crónica se autodefine como apolítico y sin ningún interés por la política. La pieza que escribe es un registro (un informe en estilo indirecto) de la tormenta desatada en el parlamento a raíz de la derrota



de la segunda expedición militar contra Canudos. La crónica, que se entiende como un texto documental, como un registro transparente y objetivo de los hechos, es presentada en la novela como un discurso manipulado y manipulador. La tendenciosidad del texto se revela, justamente, en la hiperbólica pretensión de su autor de sostener un "estilo" objetivo, imparcial, "sin punto de vista".

Y es que sabemos que el pretendido informe cumple con la función de fijar la versión que los republicanos ofrecen sobre los sucesos de Canudos; esto es, la existencia de un complot monarquista que amenaza a la república, orquestado por el Imperio Inglés. Así mismo, se consagra en él la respuesta alternativa de convocar al general jacobino Moreira César para aplastar la rebelión.

Pero es el mismo periodista miope, transformado por los sucesos que le tocó vivir, quien somete a crítica este tipo de escritura. En su conversación final con el Barón de Cafabrava, habla sobre el periodista que lo substituyó en la cobertura periodística de los eventos:

Tendría que leer usted las crónicas de mi sustituto en el "Jornal de Noticias" ... Un buen hombre. Honesto, sin imaginación, sin pasiones ni convicciones. El hombre ideal para dar una versión desapasionada y objetiva de lo que ocurría allá. (394)

Y, después de resumir el contenido de sus tres crónicas, comenta:

Lo importante en esas crónicas son los sobrentendidos ... No lo que dicen, sino lo que sugieren, lo que queda librado a la imaginación. Fueron a ver oficiales ingleses. Y los vieron. He conversado con mi sustituto, toda una tarde. No mintió nunca, no se dio cuenta que mentía. Simplemente no escribió lo que veía sino lo que creía y sentía, lo que creían y sentían quienes lo rodeaban. Así se fue armando esa maraña tan compacta de fábulas y de patrañas que no hay manera de desenredar. ¿Cómo se va a saber, entonces, la historia de Canudos? (395)

La crónica no sólo vela la "verdadera historia", sino que se convierte en el espacio en que se plasman prejuicios y preconcepciones sobre la realidad. Si se quiere, inventa una historia alternativa, hecha a la medida. Es en la pregunta final del periodista donde nosotros reconocemos el impulso germinal que va a conducir a la composición del libro que intentará revelar esa historia; una suerte de utopía textual.

Por otra parte, las cartas que el anarquista escocés, Galileo Gall, escribe para enviar a una revista de Lyon se encuentran diseminadas a lo largo de las primeras secciones de la novela. Resumiendo esquemáticamente el contenido de las cartas que aquí interesan, se puede decir que Gall plasma en ellas una interpretación de Canudos (elaborada a la distancia) en la que la revuelta de los yagunzos es saludada como el brote espontáneo del germen de la revolución. Gall interpreta en clave anarquista los rasgos de la nueva sociedad que oye referir. A cada paso cree ver la

crystalización de las ideas centrales de la revolución. A través de informaciones de segunda mano, y más bien dirigido por su pasión, consolida la analogía con los procesos revolucionarios europeos, tanto en las prácticas políticas como en la composición social del movimiento.

Gall cree entender, por encima de la ceguera de los reaccionarios, el carácter de la lucha de los yagunzos y la dirección política del movimiento. En suma, ve en Canudos la materialización de la utopía social libertaria y lo comunica con un entusiasmo de tono mesiánico:

...Yo no podía sentir... sino alegría y simpatía por esos hombres gracias a los cuales, se diría, en el fondo del Brasil, renace la Idea que la reacción cree haber enterrado allá en Europa en la sangre de las revoluciones derrotadas. (57)

El autor de las cartas, a diferencia de los autores de las crónicas, no sólo posee convicciones políticas, sino que puede ser caracterizado como un fanático. Y es esto lo que, en cierto sentido, conecta a Gall con Canudos; pues se podría decir que el suyo es un mesianismo de signo diferente. Sus escritos son la forja, la invención de una imagen de la realidad, enraizada en su discurso político y motivada por Canudos, donde el delirio y la reflexión histórica apenas si señalan sus límites: Gall ve en la revuelta de los yagunzos la confirmación de la tesis anarquista según la cual la revolución se produciría en los países atrasados, antes que en los industrializados. Esto es, polemiza con Marx a partir de Canudos. Delirio y aislamiento. La ironía es que Gall morirá en su intento de encontrarse con la realidad.

Las dos versiones de Canudos, la periodística y la epistolar, son producidas en el ámbito de lo que podríamos llamar "la sociedad oficial". En tanto representaciones de la realidad, ambas son, en buena cuenta, versiones autoafirmativas que están en competencia. Las crónicas, al reportar, confirman el complot monarquista; las cartas, al describir, anuncian la revolución libertaria. El primero, en tanto "hecho", se articula en el proceso histórico nacional; más específicamente, es una lectura de la crisis política coyuntural. La segunda se encuadra en el proceso histórico mundial y restituye la perspectiva utópica según la cual en América es posible aún lo que ya no lo es en Europa.

En su interpretación de los mecanismos a partir de los cuales surge la diversa y conflictiva interpretación de Canudos, la novela de Vargas Llosa postula la irracionalidad del fenómeno histórico. Canudos ha creado un espejismo y los modelos de lectura política convocados, el jacobinismo y el anarquismo, fracasan en su intento de estructurar la experiencia histórica concreta. En palabras del periodista miope, "no sólo veían lo que no existía... además, nadie vio lo que de veras había allí." Mas, paradójicamente, es desde estos modelos interpretativos que se elabora la imagen textual de la historia de Canudos.

Ausencia

ARTURO UREÑA

Una bruma densa
se pasea por la plaza
emulando mi nostalgia:
mi recuerdo.
El viento se ensaña
sobre el mármol triste
de la estatua moribunda.
Los árboles tiritan de frío hipocondriaco
y los pájaros, en sus ramas,
suspiran ateridos,
¡en el trópico!
Por mis saudades de mar,
de miedo se estrella en el suelo
el rocío
y con la espada de mi lejanía
se queda muerta en la fuente
el agua de mis ojos.

Dos poemas

RUBÉN SILVESTRY-FELICIANO

Luchar y arrastrarse por el limo
en busca de algo o de alguien
con quien compartir ese vacío verde que nos llena.
Encontrarlo, perderlo
perdersse en la nada absoluta e infinita.
No ser nada memorable y sin embargo ser una estrella
que brilla lejana e inalcanzable.
Ser un alito de Dios, que nos aterrorizó cuando niños
y que ahora se ha convertido en un mito.
Esa es la vida.

SAN JUAN

Volver o reventar contra las rocas,
derramando, igual que el mar su espuma,
el semen como un río que se sumerge en la arena,
preñando así los caracoles
que parirán tritones y sirenas.
Salir como la luna, a las once.
Y con el amanecer contemplar el brillo azul adoquinado
envolverlo todo en su tenue luz serena.
Explosión de dudas, de preguntas
al final de una noche de locuras
regresar solo a la casa
solo o con quien sea.

La función del espejo en *La canción de Rachel* de Miguel Barnet

YVÁN ULCHUR COLLAZOS

El objetivo de este trabajo es el de describir y analizar la visión de mundo asumida por el personaje Rachel, a través de un símbolo-índice, ligado frecuentemente a sus acciones. Igualmente se trata de buscar una conexión entre esa "preocupación femenina" y las características ideológicas que adquiere el texto al proponerse como confesión y, por tanto, como espejo interrelacionante entre los rasgos del personaje y su autor.

Esta propuesta de la obra como confesión, develará también las connotaciones que el poder adquiere al ser clasificado y asumido como manifestación masculina y/o femenina.

El espejo ha sido siempre tema preferido de la literatura. Sobre todo cuando se trata de desovillar asuntos como el de la representación de la realidad y su convivencia conflictiva o no con la ficción.

Como el poder de Eros, el espejo aproxima, mezcla, refleja, deforma, reduce, y en general, transforma las relaciones entre las cosas y los seres. El Renacimiento lo tomó en su sentido normativo como medio para verse y cambiarse: espejos de príncipes a manera de autocontemplación física y moral.¹

Juan Eduardo Cirlot lo define en su aspecto de "variabilidad temporal y existencial" características de la imaginación y de la conciencia. El espejo, como el universo, tiene un sentido ambivalente y simbólico: "es una lámina que reproduce todas las imágenes y, en cierta manera, las contiene y las absorbe":

Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste —según Scheler y otro filósofo— es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia.²

Para escritores como Borges el espejo se ha convertido en una imagen obligada de lo literario centrípeta: La imagen del mundo a partir de la autorrepresentación y la búsqueda caótica de significados universales. A Borges y a sus creaturas, el espejo les produce horror, miedo a la multiplicación infinita. Frente al espejo el mundo se torna inseguro, mortal, multiplicado en imágenes de imágenes, y así sucesivamente.

Dorothy Ethel Turner incursiona en las variadas conexiones temáticas de Borges y afirma que esas imágenes pueden ser tigres, basiliscos muertos por su

propia imagen, torres, fórmulas matemáticas y laberintos. El espejo borgiano es también el reflejo de un sueño repetido que busca explicarse la ilusión del mundo dentro de lo plural y lo indefinido. De allí el horror y simultáneamente lo agradable de esa imagen:

However, one suspects that this horror was always at the same time almost a form of worship. Horror and we are, indeed, not too far removed one from the other in meaning, and clues to Borges' perception of the two states are furnished by such combinations, elsewhere in his writing, as "sagrado horror" (p. 161; F, 184), and, even, "agradable horror" (EC, 9).³

Al ser un sueño, el mundo del hombre se convierte en una reflexión que nos mira y a la cual miramos a manera de rebote mágico e irracional. El espejo fragmentado en muchas faces es también para Borges una forma de apelar a la memoria imaginativa como respuesta a las limitaciones de las leyes físicas.

En el caso de Rachel, el espejo también denota y connota: tiene que ver con su "rol" de mujer en un mundo de hombres; con su papel de "actriz" o vedette condenada a mirarse y ser mirada; con su idea vanidosa de poder al estilo de los hombres.

Conviene hacer notar la noción tradicional que de la mujer como ser real y personaje, se tiene a lo largo de la historia. Lo femenino aparece degradado y envilecido. Es un objeto pasivo e incapaz de trascendencia.

Katharine M. Rogers no tiene inconveniente en calificar de misoginia a la generalidad temática sobre la mujer especialmente sobre aquella "cortesana" opuesta a la matrona tradicional.

Sobre ella han recaído la mayoría de las sornas y los cinismos. Si bien, la esposa sale más o menos bien librada, la "mistress" provee al hombre de placer sexual pero a costa de su incapacidad para amar verdaderamente.

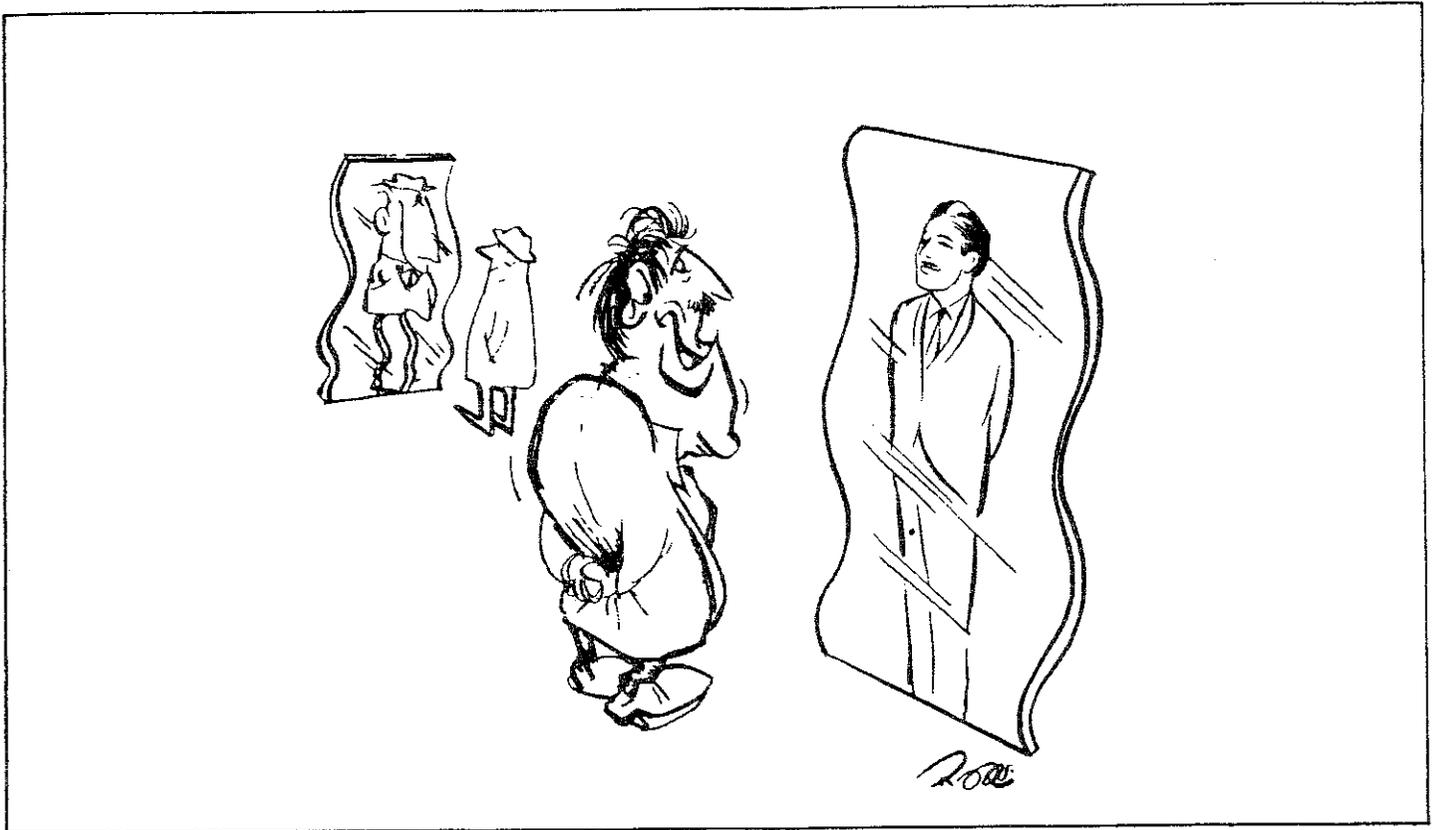
Así la "mistress" representa el lado peligroso pero utilizable para el hombre, siempre y cuando no se cuestione el papel de simple objeto de deseo.

Al estudiar las diferentes apreciaciones sobre la mujer a través de la historia, incluida la idealización romántica del siglo XIX, Rogers afirma que el siglo veinte ha seguido profundamente influenciado por las teorías de Freud: la feminidad como algo pasivo e inferior:

He constantly equated femininity with passivity, and his emphasis on penis envy of course implies that the female is inferior, a defective male as Aristotle said.⁴

y más adelante concluye:

The fact that certain male writers have always found some female villain to hold up, to ridicule, censure or furious indignation indicates the perennial desire to express hostility against women.⁴



También menciona un hecho relevante: - el número de escritores que escriben sobre mujeres aunado a quien escribe los libros y qué grado de tratamiento se da a la mujer como madre, como esposa y como cortesana.

Este aspecto permite extender más el efecto especular hacia la figura de quien escribe pretendiendo ocultarse o revelarse a través de un personaje femenino. Así la utilización de un yo narrativo femenino puede convertirse en un juego de máscaras en las que el ocultamiento o la explicitación del personaje son imágenes del mismo autor o narrador.

Anne Taylor señala el carácter problemático de ese enmascaramiento que se da en el acto de escribir sobre lo femenino puesto que la imagen de la mujer es la representación de un papel perpetuado por el hombre:

One should take note of the fact (and many have) that the woman so created, the "image" of woman, is likely to reflect her creator's preoccupations rather than her own. But then how would we know her own, since as Otto Rank said: "as far as we can see now, her real psychology, not the one furnished by man, consists of just that ability to take on any masculine ideology as a cloak for her real self?"⁵

La ficción, en este caso, adopta una dirección confesional autobiográfica: el autor se oculta y se revela ya sea como protagonista vulnerable o ya como personaje activo y dominante. Quien escribe lo hace

porque necesita un espejo refractor que le haga ver de cerca y de lejos sus intenciones narcisistas. Escribir sería entonces exponer lo transparente y lo oculto de las personalidades:

According to Oscar Wilde, a student of masquerades, we can expect to learn more about the author in this guise than we can expect to learn from his autobiography. "Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth."⁶

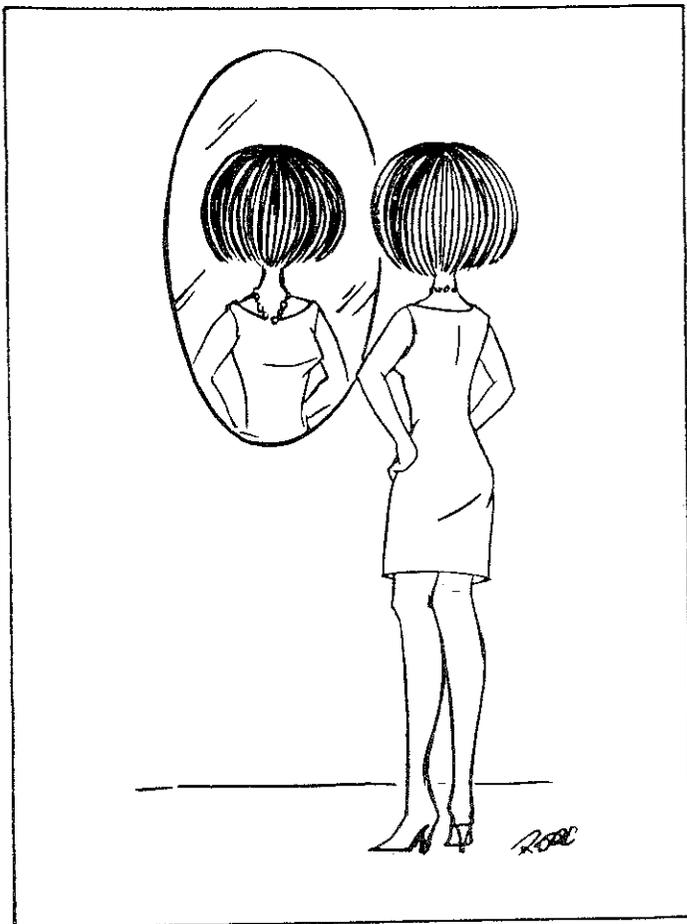
Esto explica la relación, la reciprocidad con que Miguel Barnet habla de Rachel. En su introducción se refiere a "las confesiones de Rachel":

Canción de Rachel habla de ella, de su vida, tal y como ella me la contó y tal como yo luego se la conté a ella.⁷

Barnet propone quizá una lectura identificatoria, alternativa entre el personaje narrador y el narrador autor: hablar comportaría un diálogo recíproco.

Pero, ¿Cómo se presenta Rachel? ¿Qué grado de poder y de vulnerabilidad expone?

Ella no se describe precisamente pasiva. Por el contrario asume desde un primer momento su rol de mujer y artista con entereza, sentido mesiánico y muy ligada al amor de su madre:



Estoy sola, sí, sola. Pero no soy una mujer que se ahoga en un vaso de agua. Tampoco soy histérica. Dramática mucho menos. La palabra desgraciada yo no me la aplico nunca. Yo soy una melancólica triste.⁸

Representa más bien un tipo de "antimujer": agresiva y autosuficiente, a pesar de la contrainformación que su esposo, sus amantes, sus amigos dan sobre ella. Según esas otras voces Rachel ejemplifica el modelo de mujer frívola y sus opiniones desprecian lo que Rachel cree que es: una artista cultivada y no una cabaretera de mala muerte.

Vemos, así, un movimiento textual doble: el de Rachel que enfatiza su presencia autorial y se esfuerza por acreditar su imagen, y el de la voz de los demás que, generalmente, niegan la opinión del personaje.

Es aquí donde entra en juego el espejo. Rachel insiste frecuentemente en delimitar su status: no es una actriz común y corriente sino más bien una "vedette all around". Es decir, su rol está ligado a una representación con formas de espectáculo sexual. Ella expone su cuerpo y al hacerlo adquiere una mayor conciencia narcisista ligada, por supuesto, a la idea de la vanidad femenina:

Todas eran de cuerda menor. Por eso yo estaba tan con vencida de mí. La mejor prueba de mi calidad eran las otras, el espejo donde yo me miraba como en el cuento de Blancanieves. Llegaba a casa y me tiraba en la cama a calcular. Compré un espejo en la calle Dragonesa; un espejo de pie con dos columnas hermosísimas de estilo griego antiguo. Lo coloqué frente a mi cama para verme a todas horas. Estudiaba yo sola todos los gestos y expresiones que debe conocer una artista. Hacía esfuerzos para sonreír y luego reírme a carcajadas.⁹

El uso del espejo deviene necesario a medida que ella adquiere más noción de su trabajo competitivo; así sabe que su calidad tiene que empezar por su misma convicción. Sólo así podrá llegar a las tablas de la Alhambra que es un teatro para hombres. Se trata, en realidad, de una impostura que refuerce la ilusión. Rachel necesita enmascarar sus propios temores y el espejo le permite exorcizarlos apelando a la contemplación de su belleza y de sus atributos. A medida que actúa, Rachel insiste en reiterar su temple y su capacidad de sobrevivir y le da a sus actuaciones en Alhambra un carácter más selectivo: no se considera una prostituta a menos que se trate de políticos y empresarios. Un episodio significativo de esa relación con el espejo lo constituye el traslado del mobiliario:

Y por idiota, por verraca, tumbé el espejo con el palo de trapear y se me hace añicos la luna. Inmediatamente sentí que el cuerpo era un pedazo de hielo, las manos se me pusieron tiesas y lloré de horror como una histérica.

Yo no soy muy beata pero tengo mis creencias: soy supersticiosa. Y al ver aquel espejo en el suelo hecho polvo, dije: "con este sino que tengo, aquí muere alguien". Esa noche no dormí, a mamá no quise asustarla pero no dormí.¹⁰

Se nota palpablemente la dependencia psicológica de ella con su reflejo. El espejo condiciona sus creencias hasta el punto de ligar su destino a un simple accidente posteriormente asociado a la muerte de Adolfo, uno de sus amantes más queridos. Así, el espejo se asume con una función mágica siniestra y portadora de malos sucesos. Rachel lee en él su vida. Es un personaje que apoya sus actuaciones en un discurso de poder "al estilo masculino" y una idea supersticiosa del mundo "al estilo femenino". Se trata de dos polos de conducta que, de principio a fin, parecen definir a Rachel como alguien que habla como "un hombre" y siente como "una mujer" en el sentido estereotípico de los dos términos.

Ante el espejo tiene la oportunidad de confesarse y de expresar físicamente lo que podrá ser su biografía escrita. Sin embargo frecuentemente habla de su incapacidad para escribir la historia de su vida. Eso no obsta para que cuente sus sueños y los interprete bajo la idea de ilusión y realidad:

Iba a contar lo amargo. Una mujer que ha vivido... sí, que ha vivido para llenar caprichos ajenos. Sin amor, que es lo único que no puede faltarle en la vida a una persona.

Así he vivido yo. Por eso sueño ahora. Sueños de verdad, no soy soñadora de ilusión, sino de realidad.¹¹

Es interesante, además que muchos de sus sueños y gustos astrológicos tienen que ver con elementos semejantes: mar, ríos, signo acuario, cosas flotantes, espejismos.

A pesar de todo, su decadencia es inevitable. Ya el esfuerzo por asumir un papel específico de mujer tipo —la atrevida, la autosuficiente— se agota en su misma mascarada. Todo ha sido un baile de ocultaciones y esa ilusión por acreditarse se transforma en ilusión de suicidio. El sueño de la muerte reemplaza finalmente a su confesión de falsa felicidad.

La demolición del teatro Alhambra es simultánea a la decepción de Rachel. Sus recuerdos insisten en la nostalgia de la representación teatral. Representar significa vivir dentro de una "ilusión óptica" como ella llama al teatro.

Su primer amante, Eusebio —el que la desflora "con sangre y todo"— se degüella frente a un espejo. Rachel, que no quiere ser dramática, declara su último deseo a su mucama:

Quisiera acostarme una noche, poner un vals y dormirme plácidamente.

Le he dicho a Ofelia que si muero así me maquille bien, me ponga linda y me coloque un espejo en el pecho. Un espejo para verme la cara. Ese es mi sueño. Quisiera que mi público me recordara tal y como fui.¹²

Cabe volver sobre el fenómeno del desdoblamiento narrativo. Se suscita una analogía entre un personaje femenino reflejado en un espejo y simultáneamente confesado. Rachel afianza su idea de lo femenino en tanto cuenta enfatizando su carácter de artista verdadera.

¿No sucede lo mismo con el autor de esta novela? Barnet lo sugiere al principio cuando habla de la reciprocidad de aquella confesión. Hay una relación de vasos comunicantes entre quien narra desde afuera y quien, como Rachel, narra y es protagonista. Es, pues, difícil demarcar la despersonalización del yo autor y su inevitable identificación con el informante. Barnet alude a esa circunstancia al añadir otro elemento: la técnica contrapuntística o sistema Rashomon:

Esa mirada como a través de un espejo cóncavo. Con el propósito de que el público se identifique en el libro, ya sea a favor o en contra de Rachel.¹³

Barnet menciona dos palabras claves: espejo cóncavo e identificación. Se puede plantear, entonces, la existencia de un contraespejo-contrainformación-contrainformación que refleja negativamente todo aquello que Rachel pretende ocultar. La obra se plantearía en reflejos y distorsiones.

Luego la confesión no sería necesariamente verdad

por muy sincera y enfática que apareciera en labios de Rachel y/o su autor.

El espejo termina siendo una imagen irónica: dice lo que no dice. Designa un contenido y simultáneamente expresa un sentido contrario.

Anne Taylor reitera la necesidad de establecer conexiones biográficas entre el autor y el personaje femenino:

One can hardly expect to understand the women these authors create without understanding what in their lives made this act of identification possible in the first place.

Es posible que al estudiar aspectos como el del rol pasivo o activo del personaje, podamos llegar a una comprensión mejor del texto como manifestación de estructuras ideológicas más profundas en el orden de una literatura andrógina u homosexual, por ejemplo, y sus manifestaciones con respecto a un poder consagrado como masculino y una confesionalidad que se alega estereotípicamente femenina.

Notas

¹J. A. Pérez Rioja, *Diccionario de Símbolos y mitos* (Madrid: Editorial Tecnos, 1980), p. 17.

²Juan Cirlot.

³Dorothy Ethel Turner, "Borges' Game with Shifting Mirrors: A Study of Some of the Recurrent Symbols in the Work of Borges" (University of Texas Dissertation, 1970).

⁴Katharine M. Rogers, *The Troublesome Helpmate. A History of Misogyny in Literature* (University of Washington Press, 1966), p. 235.

⁵Anne Taylor, *Male Novelists and Their Female Voices: Literary Masquerades* (Troy, NY: Whitston Publishing Company, 1981), p. 4.

⁶Anne R. Taylor, p. 5

⁷Miguel Barnet, *La canción de Rachel* (Barcelona: Editorial Estela), p. 9.

⁸Barnet, p. 14.

⁹Barnet, p. 63.

¹⁰Barnet, p. 85.

¹¹Barnet, p. 106.

¹²Barnet, p. 121.

¹³Barnet, p. 137.



Fragmento de una historia de navegantes

MICHAEL HARNEY

... se lee en el libro de Samarqandí que Alejandro Magno, después de haber conquistado todos los países, los mares, los ríos, las montañas y todas las comarcas del universo y después de haber reconocido su configuración, quiso explorar las costas más remotas de los mares más lejanos. Entonces, habiendo armado una cantidad de bajeles muy fuertes que no arriesgaban de hacer naufragio, y habiéndoles cargado de agua y provisiones, el rey dio orden de navegar sin tregua durante un año y después de regresar con las noticias del viaje.

Las naves se fueron por los diversos mares, teniendo el mismo rumbo hasta el fin del año. Durante todo el tiempo no encontraron tierra. Por los días, navegando bajo un cielo sin nubes, apenas vieron otra cosa que la superficie del mar y todo lo que producía de animales monstruosos, tales como el pez alado, el tunn y toda especie de cetáceos. De noche navegaban bajo un firmamento poblado de astros desconocidos.

Al cabo de un año todos los navíos volvieron, a excepción de uno, aquel cuyos tripulantes dijeron: "Naveguemos otro mes más; quizá hagamos algún descubrimiento que nos procure la gracia de nuestro señor. Así que reduzcamos nuestras raciones de comida y de agua hasta el momento de regresar".

En el último día del mes encontraron un bajel extraño, tripulado por hombres. Viendo las dos tripulaciones que no se podían comprender, los súbditos de Alejandro dieron a los otros una mujer que tenían con ellos y recibieron en cambio un hombre que decidieron llevar ante Alejandro. Luego, las dos tripulaciones se despidieron la una de la otra y los dos bajeles volvieron cada uno a su tierra.

Durante el viaje de regreso los servidores de Alejandro casaron al hombre con otra mujer que estaba con ellos en la nave. Antes de que llegaran a puerto esta mujer dio a luz un hijo que iba a comprender las lenguas de sus padres.

Habiendo la mujer aprendido un poco de la lengua de su marido, y éste último algunas palabras de la lengua de su mujer, los hombres de la nave dijeron a la mujer:

"Pregúntale a tu esposo, ¿de dónde viene?"

Pero el hombre sólo pudo decir:

"Por ahí".

Y nunca alcanzaron a hacerle decir más que eso. Porque el hombre nunca aprendió la lengua de su nuevo país.

Luego llegaron a la capital del rey Alejandro. Pasaron unos años, durante los cuales el niño del hombre y de la mujer fue muy bien criado en el palacio del rey, con su padre y su madre siempre a su lado. Y cuando llegó el niño a la edad de razón, habiendo aprendido las dos lenguas, el rey le hizo venir ante él y le preguntó si había en la tierra de su padre emperadores e imperios.

El niño dijo:

"Sí, señor".

"Y ¿Cómo es el imperio de esas tierras?"

"Señor, es un reino aún más grande y extendido que el vuestro. Y sin embargo, nunca habíamos supuesto otra cosa en el mundo fuera de nuestra tierra que el mar y el cielo sin límites".

"¿Y cómo es el emperador de esas tierras?"

"Señor, es un rey muy gran guerrillero que pensaba conquistar todos los países, los mares, los ríos, las montañas y todas las comarcas del universo. Y después de haber reconocido la configuración de la tierra, quiso explorar los mares más lejanos; por eso, hizo armar una cantidad de bajeles muy fuertes, e hizoles cargar de agua y de provisiones, y dio orden de navegar sin tregua durante un año y después de regresar con las noticias del viaje".

Maravillóse mucho el rey de lo que el niño decía. Y luego le dijo:

"Cuéntame pues de la condición y del linaje de ese emperador".

"Señor, yo de eso no sé deciros gran cosa, porque mi padre es marinero y hombre sencillo, poco sabedor de las cosas de los reyes. Pero sí os puedo contar la historia de los Siete Sabios de ese país, que mi padre me ha contado, y de lo que dijo el Séptimo sabio".

Y dijo el rey Alejandro:

"¿Cómo fue eso?"

"En los tiempos antiguos", dijo el niño, "el país de los padres de mi padre padecía de guerra, de hambre y de desorden. Y el rey hizo reunirse a siete sabios de los más considerados del reino y les preguntó cómo podía el país salir de sus sufrimientos. Y los sabios reunidos en la corte del rey se dijeron los unos a los otros: "Reunamos los resultados de todas nuestras investigaciones para descubrir la historia y el secreto del mundo, a fin de saber de dónde venimos y hacia dónde vamos; si la causa que nos ha sacado de la nada es sapiencia o locura; si el Creador, que es autor de nuestra existencia y que hace nacer nuestro cuerpo, deriva ventaja de ello o bien si evita El un peligro de su persona al hacernos desaparecer de este mundo. Sepamos si, como nosotros, El siente necesidades y es sujeto a la imperfección, o si El es suficiente en todos los aspectos y por qué, después de habernos dado el ser y la vida, El nos hace entrar en la muerte y la nada". El primer sabio, el más viejo y el más respetado de entre ellos, dijo: "¿Quién es el hombre que jamás haya podido llegar a la ciencia real de las cosas visibles o escondidas, y sacar de ellas el secreto y tener una convicción segura?"

El segundo sabio dijo: "Si la inteligencia humana pudiese abarcar la sapiencia divina, eso sería un defecto en esa sapiencia. No: ese objeto está fuera de nuestro alcance y nuestra razón es demasiado limitada para llegar a ese punto".

El tercer sabio dijo: "Nuestro primer deber, antes de rebuscar lo que está apartado de nosotros, es el aplicarnos a conocernos a nosotros mismos, dado que nada nos toca más de cerca que nuestra alma y que estamos íntimamente ligados el uno al otro".

El cuarto pronunció: "Desdichado el que se encuentre en una situación tal que tenga necesidad de conocer a sí mismo".

Agregó el quinto: "De ahí el deber que tenemos de juntarnos a los sabios favorecidos por la sapiencia".

El sexto dijo: "El que busque su propia felicidad debe consagrar toda su atención a ello, puesto que no nos podemos quedar en este mundo y que cierto es que de él saldremos tarde o temprano".

Al fin habló el séptimo de los sabios y el más joven:

"Ignoro lo que vosotros queréis decir. Todo lo que sé es que entré en este mundo a pesar mío, que vivo en él en la perplejidad y que saldré de él de muy mala gana. No obstante, os puedo contar una historia".

"¿Qué historia es ésta?", le preguntaron el rey y los otros sabios.

"La historia del príncipe y de su consejero y de la conversación que oyeron entre dos lechuzas".

Y el rey y todos los sabios le preguntaron:

"¿Cómo fue eso?"

"Érase una vez un país cuyo príncipe, no haciendo caso de los buenos consejos, se había entregado por completo a los placeres de este mundo: a la caza, a las mujeres, a la comida y a los vinos. También cultivaba esos otros placeres ociosos y cortesanos que son la música y la poesía y la filosofía. Atribuyendo dominios y señoríos y oficios a los de su mesnada y a sus servidores, descuidaba este príncipe los asuntos de su reino y los intereses de sus súbditos. Su país cayó en ruina: la agricultura languideció, las rentas del Estado se agotaron, los elementos fuertes del ejército se debilitaron y los débiles perecieron.

Un día el príncipe había ido a cazar. El anochecer lo encontró atravesando, bajo la luz de una luna llena, las ruinas de una rica ciudad recién abandonada; ya no había otros habitantes que las lechuzas cuyos gritos se respondían en medio de los escombros.

En ese lugar el príncipe encontró a un consejero suyo que no había visto en mucho tiempo; habían refido.

"¿Y qué haces tú por aquí a estas horas?", preguntó el príncipe.

El consejero, sentado en un banco cubierto de polvo, dijo:

"Lamento la muerte de un viejo amigo".

Oyendo los gritos de las lechuzas, el príncipe dijo:

"¿Conoces a algún hombre que comprenda el lenguaje de esa ave que ulula en el silencio de la noche?"

"Señor", respondió el consejero, "yo soy uno de ellos a quienes Dios ha otorgado ese don. Y lo que dice esa ave es la verdad".

"¿Qué dice?", preguntó el príncipe. "¿Y qué le contesta su compañera?"

"Esa lechuza es el macho que, habiéndose dirigido a la hembra, le dijo: 'Acéptame como esposo, para que los pequeños que nacieren de nosotros bendigan a Dios y perpetúen nuestro recuerdo'. 'Lo que me propones', respondió la hembra, 'es mi máspreciado voto y la suerte más feliz que pueda desear, en el presente y en el

porvenir. Mas no puedo aceptar la demanda sin que se satisfagan ciertas condiciones'. '¿Cuáles son, entonces, esas condiciones?', le preguntó el macho. 'Primero, si me entrego a ti y acepto lo que me has demandado, me darás veinte lugares escogidos de entre las ruinas de los principales dominios que han perecido bajo el reinado de ese príncipe afortunado'.

"Y ¿qué contestó el macho?", interrogó el príncipe.

"Señor", continuó el consejero, "he aquí la respuesta del macho: 'Si el reinado de ese príncipe —¡que su sino sea propicio!— se prolonga, serán unos mil lugares que te podré dar de entre los dominios en ruinas. Mas, ¿qué quieres hacer con ellos?' 'De nuestra unión', respondió la hembra, 'tendremos numerosos hijos y podremos dotar a cada uno de ellos con una porción de esas ruinas'. 'Nada más sencillo y más fácil que lo que tú demandas', respondió el macho, 'y consiento de antemano, porque reboso en bienes de ese género. Ahora dime qué otras cosas quieres'."

"Ya entiendo", dijo el príncipe a su consejero. Y abrazáronse y el rey le rogó a su amigo que reasumiera su viejo oficio. Y el reino salió de su aflicción y fue restaurada su prosperidad.

Después de haber escuchado la historia, el rey guardó silencio durante largo tiempo. Y los seis primeros sabios se preguntaron: "¿En qué estará pensando nuestro señor?" Pero el séptimo sabio y el más joven también guardó silencio. Luego dijo el rey al séptimo sabio: "Todos me vinieron con palabras, menos este joven, que me ha enseñado el buen camino." Y dirigiéndose el rey al joven sabio le dijo: "Tú serás exaltado entre los míos." E hizo de él su visir. Y bendijo Dios el reino y aumentó al doble todas las cosas que habían sido del rey y de su pueblo.

El rey Alejandro sonrió y dijo:

"Di, amigo, dónde está ese marinero sencillo, poco sabedor de las cosas de los reyes, que te ha enseñado todas estas cosas?"

"Señor, vive aquí cerca, en una pequeña casa cerca del mar."

Otra vez maravillóse mucho el rey.

"¿Y no le dimos ricos paños y grandes aposentos, a él y a su mujer, tu madre?"

"Señor, a mi padre no le gustan los palacios. Y no habla la lengua de este país. Así que prefiere vivir solo, a orillas del mar."

"Pues, que venga a vivir a mi lado. Tú hablarás por él y serás su intérprete."

Y así el marinero que no hablaba la lengua del país llegó a ser el principal consejero del rey. Y bendijo Dios el postrer estado del marinero más que el primero. Y estaba el sabio consejero al lado del lecho de agonía cuando todos le demandaban a Alejandro moribundo:

¡Señor! ¿Quién será vuestro heredero?" Y el rey respondió:

"Aquel que sea el primero en escuchar esta historia y el último en poder contarla."

De ese modo, después de haber exhalado su último sorbo de aire, el rey confió en la sabiduría divina y cerró sus ojos plácidamente.

Coffin or Coffer: The Box that Won't Close

KIM ROBERTSON

Ts'ui Pên diría una vez: "Me retiro a escribir un libro." Y otra: "Me retiro a construir un laberinto." Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.

JORGE LUIS BORGES

Throughout *One Hundred Years of Solitude* prophecy, prescience, and portent represent a recurrent thematic filament whose true significance is grasped only on the very last page of the novel, but which supports Roland Barthes' view that "le sens n'est pas au bout du récit, il le traverse."¹ The departure of José Arcadio Buendía and Ursula from their ancestral village is provoked, albeit indirectly, by the prediction that their offspring would bear "una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta" (*Cien años*, 25).² The village of Macondo is founded as a result of José Arcadio Buendía's oneiromantic vision of a city of houses with mirror walls. Colonel Aureliano Buendía proves himself precociously prophetic when at the age of three, watching his mother take a pot of soup from the stove, he predicts that it will spill.

La olla estaba bien puesta en el centro de la mesa, pero tan pronto como el niño hizo el anuncio, inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por un dinamismo interior, y se despedazó en el suelo. (20-21)

Aureliano is in fact one of the most consistent seers in the story, predicting the arrival of Rebeca ("Alguien va a venir", 41), the coming of Remedios to the Buendía house, and even the death of his father ("Cuiden mucho a papá porque se va a morir", 123). It is his faculty of foresight that brings him through absolutely unscathed thirty-two armed uprising, fourteen attempts on his life, seventy-three ambushes, and a firing squad. Indeed, his premonitions are often so natural "que no las identificaba como presagios sino cuando se cumplían" (113). Many other characters also dabble in divination. Pilar Ternera is a wizard at cartomancy. Amaranta is visited by Death herself and told that she will die without pain, fear, or bitterness at dusk on the day she finishes her funeral shroud. And on the day she sews the last stitch she announces to the whole town that she is going to die, because "se había hecho a la idea de que se podía reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, y pensó que ninguno era mejor que llevarles cartas a los muertos" (239). Even Ursula engages in the

interpretation of presage. She is in her kitchen as Colonel Aureliano Buendía is signing the treaty of Neerlandia fifteen miles away. After the ceremony he puts a bullet through his chest, and she takes the cover off a pot of milk on the stove, wondering why it is taking so long to boil, and finds it full of worms. "¡Han matado a Aureliano!", (156) she exclaims, and later takes the luminous discs crossing the sky as a signal of his death. However, of all the characters in the story, clearly the masters oracle is Melquíades, "aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus" (13), who returns from the dead to write the history of the Buendía family.

The treatment these predictions receive is sometimes comic, sometimes ominous, and even on occasion ironic. When Aureliano José is shot by Captain Aquiles Ricardo, we learn that he had been "destined" to find with his fiancée Carmelita Montiel "la felicidad que le negó Amaranta, a tener siete hijos y a morirse de viejo en sus brazos, pero la bala de fusil que le entró por la espalda y le despedazó el pecho, estaba dirigida por una mala interpretación de las barajas" (136). Thus, either destiny is not a predetermined course of events, and therefore not destiny, or else what is written on the great scroll is the record of a mistake that is not one. But whatever its treatment, the role of the riddle, if it can be read, is to penetrate the mysteries of time and discern the vicissitudes the future holds in store. The quest for guidance from the unseen powers that control human destiny is part of the hermeneutic endeavor of existence, an attempt to arrive at a certain competence for living in this world with all of its fragmented multiplicity. To read the text is to fathom the arcane and acquire both knowledge and mastery of the word and of the world. The danger is, of course, that prophecy is always ambivalent and that any particular reading of the book of life can only ever be a special case of its misreading.³

From a purely narratological perspective, however, one of the most intriguing aspects of the novel is that it is the prophecy of its own presence, for it quite literally writes (rights) its own reading and plots its own interpretation as the ultimate peripeteia of the narrative that it provides (and that provides it). It is a deliberately self-conscious work that emphasizes itself as medium over the message it contains, and transforms its content by making it form. As Tzvetan Todorov argues, "le sens d'une oeuvre consiste à se dire, à nous parler de sa propre existence. Ainsi le roman tend à nous amener à lui-même; et nous pouvons dire qu'il commence en fait là où il se termine" (*Littérature* 49). There is, however, a logical paradox in the absolute auto-referentiality of this self-contained work, an inextricable chicken and egg conundrum of aetiology and eschatology, of temporality and timelessness, and it can be argued that the dominant dialectic of the novel is that of identity and difference.

The tortuous convolutions of cosanguinity that characterize the Buendía family are emblematic of their

collective and self-destructive (self-deconstructive) search for identity in the origins of their being. José Arcadio Buendía and Ursula "estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí" (24). When José Arcadio lies with Pilar Ternera for the first time, the face he imagines before him in the darkness is that of his mother. Arcadio, the progeny of that union, has a half-brother, Aureliano José, who is the son of his uncle Aureliano. When José Arcadio returns from his peregrinations, he is intent on marrying Rebeca, whom everyone believes to be his sister (in fact she is only a distant cousin). When told that his project is against nature, his response is, "Me cago dos veces en natura" (86). Arcadio has a prurient predilection for Pilar, though he is unaware that she is his mother, and it is only by ruse that she avoids his advances. Amaranta is ardently pursued by her nephew Aureliano José. To discourage him she says that any children will be born with the tail of a pig, to which he replies (short and sweet), "Aunque nazcan armadillos" (132). And later Amaranta fondly treats her great-great nephew José Arcadio to some less than immaculate ablutions in the bath. The final example is, of course, Aureliano Babilonia's fatal attraction to his aunt, Amarante Ursula, whom he believes to be his sister. This endogamous impulse of the Buendías is symptomatic of their quest for identity in a genealogy which can never grant it. Indeed, the family tree might be compared to an ongoing pattern of semiosis, each member generating new members that are consumed by those that follow. Thus, the identity of each is constituted by his difference from those who came before and those that will succeed him. This incestuous urge may also be related to the desire to transcend the pleasure principle and "return to the quiescence of the inorganic world" (*Beyond* 86), for it produces a progressive slide towards entropy, chaos, and the complete loss of human identity suggested symbolically by the tail of a pig.

The endless repetition of names and characteristics contributes to the confusion in this labyrinth of differential (family) relations. There are twenty-one Aurelianos in the novel, four José Arcadios, one Aureliano José, and one Arcadio. It also introduces Remedios, Remedios the Beauty, and Renata Remedios, not to mention Ursula, Amaranta, and Amaranta Ursula. The result of these recurrences is not only the diffusion of identity, but also a state of absolute and chronic atavism.

En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar [a Ursula] conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. (159)

In addition to the reduplication of names and character traits, the narrative provides a number of parallelisms

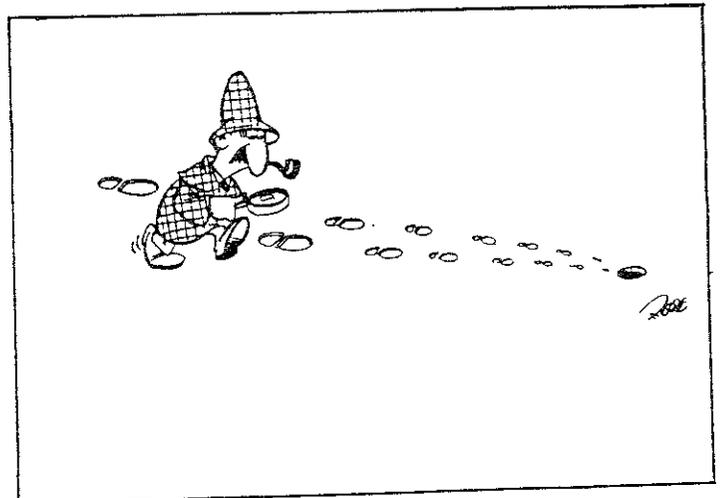
within the plot that complicate the imbroglío even further. The first sentence of the novel begins with the proleptic evocation of a future event, though it is never clear with respect to what it is future, and ends in the mode of mnemonic recollection.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. (9)

This execution episode is left unresolved, though far from forgotten, as it is constantly recalled by periodic proleptic jumps, as, for example, when Aureliano at his wedding is "vestido de paño negro, con los mismos botines de charol con ganchos metálicos que había de llevar pocos años después frente el pelotón de fusilamiento" (75). But as the suspense and desire for resolution lingers, another perfectly parallel development is introduced into the story.

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de recordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable. (68)

Its outcome is also omitted, but the scene is recalled from time to time. It should also be noted that both Aureliano and Arcadio are raised to positions of power by enforcing their authority through the use of firing squads. And again much later on in the story, the traumatic influence of witnessing an execution by firing squad on José Arcadio Segundo creates a thematic link between him and his two predecessors. Many other examples could be cited. Even from within the particular paradigm we have noted, the boots of Aureliano serve a similar purpose as those of Aureliano Segundo. When he returns home from the house of Petra Cotes, "el único recuerdo que conservó de Aureliano Segundo fue un par de botines de charol que, según él mismo había dicho, eran los que quería llevar puestos en el ataúd" (178). The cumulative effect of these repetitions



is an imperceptible, but inexorable symphyseal fusion of family members, to the point that Pilar no longer needs cards to tell the future of a Buendía. She has learned that "la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje" (334).

The ultimate identity crisis, however, occurs in the final apocalyptic pages of the novel as Aureliano Babilonia finally succeeds in deciphering the parchments of Melquíades which chronicle the history of the Buendía family "con cien años de anticipación" (349). Melquíades had written it in Sanskrit and put "los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias" (349), but he had assured the impenetrable mystery of his portentous prophecy by encoding it in such a way that its exegesis would only be possible at the very moment that it tells of its own unriddling. As Aureliano begins to interpret the text he is dealing with a historical narrative, the mnemonic account of the house of Buendía, and his identity is revealed to him for the first time. He discovers "los primeros indicios de su ser" (350) as he reads of his grandfather pursuing the beautiful Fernanda del Carpio, finds "el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular" (350), and learns that Amaranta Ursula is not his sister but his aunt. But the progressive metamorphosis of the historical record into the account of things yet to be eventually achieves the synchronization of past, present, and future in a single instant. When Aureliano begins to decipher "el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos" (350), the text realizes the syncretism of anamnesis and prescience, and it becomes a veritable Ouroboros biting its own tale. At this moment Aureliano is reading himself in the act of reading himself (...in the act of reading himself...) in infinite regress, and his identity dissolves forever in the abyss of the speaking mirror of the text. This moment is the momentous undoing of his attempt to establish an identity through the recollection of his origins. Instead of finding the freedom to be what he would be, he finds himself trapped in the prison house of language at that eternal instant whose annihilation will never be complete, "consumiéndose dentro de sí mismo, acabándose a cada minuto pero sin acabar de acabarse jamás" (340). As he reads himself in the act of reading, Aureliano is both the word on the page and the eye that perceives it, both signifier and signified, both in time and out of it. The identity he has established through the recollection and synthesis of a chronology of episodes turns out to be nothing more than a text embedded in the context of the community of signs. He is not free to choose for himself the meaning he prefers, for he cannot intuit himself directly. He is only the sign of himself, and signs have no point of pure origin. When Aureliano discovers

that he is only a trope on a page of the book of life he forever forgoes all hope of immediacy. Bearing the curse of all symbols, he will always obscure the self that seeks to reveal, endlessly deferring himself through himself, forever both self-container and self-contained.

In conclusion, it should be pointed out that the problem of identity that haunts the Buendías also consumes the text that tells their story. As we have already seen, *One Hundred Years of Solitude* is a novel about a prophetic text which tells the story of its own unravelling. It is clear that the subject of the story must be seen as the act of storytelling itself. This would account (at least partially) for the episodic nature of the narrative, which is itself a composite of related but autonomous tales. Thus, from the point of view of the destiny of the Buendía family and of the novel itself, Todorov's equation, "narration equals life: the absence of narration death,"⁴ is equally valid, for the story of a story told is obviously over when the story is told. But in a novel that foregrounds the act of speech itself, that makes an event of the event of the word, the prophetic nature of the text it describes is particularly significant, for it causes the events of its diegesis to be seen, not in their existential immediacy, but as the mere confirmation of speech itself. They are events that have already been narrated. Moreover, what the novel says about the text it contains can be taken as self-reference, and this self-reflexivity can be seen as self-knowledge, self-understanding, and self-possession or presence of the novel to itself. The paradox is, of course, that the text is not and can never be totally transparent to itself in its self-description, and that its self-reference ultimately bespeaks its inability to account for itself and the failure of doing and being to coincide. The text may well enclose itself, but as Derrida would say, "Ça boite et ça ferme mal" (*Carte* 418).

Notes

¹Quoted by Culler in *Structuralist Poetics*, p. 244.

²*Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

³For a discussion of understanding as a category of misunderstanding, see Culler, *On Deconstruction*, p. 176.

⁴Quoted by Hawkes, p. 100.

Bibliography

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

—. *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Liveright Publishing Corp, 1950.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.

Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris: Librairie Larousse, 1967.

Poema

CÉSAR ZAMORA

Impotencia de terminar otro verso
me envuelve tu imagen
 la angustia de este papel en blanco
que me impide la idea de gozar
 como hacerte venir
 tengo sus alas
 busco su luz
palabra
 te hago piedra de dura condición
para romper
 y no rendirme
que surja de la asfixia
 de este cuarto a oscuras
un latido
 que sea
 de dos

Dilemas para tres peruanos

EDGAR O'HARA

La centralización en el Perú tiene larga edad. Casi la podemos palpar en el gracioso silogismo de Valdelomar en la segunda década del siglo; "El Perú es Lima: Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert; el Palais Concert soy yo, etc."

Aludiremos aquí a una tradición literaria y específicamente a la floresta lírica, que da la impresión de haber crecido y dado frutos sólo en Lima. Pero conviene reconocer —si nadie lo ha hecho aún— la ausencia (¿actual solamente?) de una crítica especializada en este ámbito. (Es uno de los tantos problemas del tan mentado paso a la modernidad.) Salvo honrosas excepciones, quienes han oficiado de jardineros de la flora de poetas (que a veces se torna fauna) han sido los periodistas. Lo que *no* significa que éstos sean incapaces de ejercer la crítica del género, pero *sí* que la formación periodística ha ido en picada si se la compara con la época de Valdelomar, Sánchez, Mariátegui. Aclaremos: formación periodística en el sentido estricto de conocer una *disciplina* (en la doble acepción del término) o al menos estar consciente de lo que se escribe o por qué.

Afinamiento polémico

Desde los años 60 para acá, el número de críticos literarios dedicados —por entretenimiento o necesidad— al periodismo ha decrecido mucho. Las causas pertenecen —cuándo no— al feo rango de la economía. ¿A qué dueño de un periódico (y menos si se trata del Estado) le importa decisivamente contar con un especialista, que a la par domine el oficio periodístico, para una simple página cultural? A fin de cuentas, ¿hay necesidad de crear opinión en el lector? En nombre de qué, ¿de la poesía?, ¿de la poesía peruana?

Así, en líneas generales, cierto periodismo limeño (incluido el revistero) sigue otorgando créditos de poeta a cualquier hijo de vecino y continúa creyendo que una golondrina hace verano. Esto al margen de la crisis económica del país, las dificultades para editar libros y las argucias a que obliga la supervivencia en ese medio de las Tres Veces Coronada Villa. En el fondo hay una brutal ansiedad de erigir héroes y mitos, sean futbolistas o poetas.

De los años 60 para acá (conviene insistir) perviven dos conceptos que han atravesado la década del 70 y parte de la actual. Por un lado se da el llamado "complejo Rimbaud/Heraud", que consiste en que, por arte de birlibirloque, un joven nace poeta de la noche a la mañana con una par de versitos publicados en un suplemento dominical o en una revista universitaria.

¿Dónde, si no?, se preguntará el lector. El problema no es la publicación, obviamente, sino la poco menos que inmediata coronación poética. Y la culpa, por cierto, no podrían tenerla jamás ni Heraud ni Hernández ni Cisneros, poetas que demostraron (pese a su precocidad) que la poesía es, sobre todo, una práctica y una vigilancia. Javier Heraud, asesinado en sus veintiún años, tenía dos libros publicados y *Estación reunida*, la mejor síntesis de su poética, troncada pero poética al fin.¹ Por otro lado, vía los románticos y "malditos" (reivindicados más bien por la onda de comienzos del 70) se arrastra todavía la glorificación de una imagen del poeta como marginal y/o ahorado. Se pretende ser la conciencia política de la sociedad (dentro o fuera de un partido), una voz que increpa y habla en nombre de las masas anónimas (ergo: *mi mamá amasa la masa*). Pero son contadísimos los que alcanzan una somera lucidez en algún campo, teórico o práctico: la crítica del lenguaje o el intento de transformar la sociedad en la medida de lo posible.

Este fenómeno —principalmente por sus poses— ha sido avalado desde *un* periodismo ávido en su cacería de poetas a lo Shirley Temple (como lo cuenta un cuento de Harry Beleván) o de automarginales aparatosos que a la hora de los loros comen el choclo que más les gusta: la publicidad a toda costa con la foto que convenga, de tarzanes de rama de culantro (como los definiría el Cholo Miranda) o de agresivos iconoclastas. (Al respecto se podría hablar también de *una* —especifiquemos— nota femenina con poses feministas, pacharacas o lésbicas, pero esa es otra historia.)

Ahora bien, iluso sería afirmar que detrás de estos cortinajes no distinguimos levemente el manoseo del Poder, por más que el Estado se muestre siempre indiferente a la palabra cultura. Y no es que se requieran estadistas a lo Alfonso el Sabio ni mucho menos. (En este sentido, y por razones de astucia política, el gobierno del general Velasco —1968/1975— sigue siendo la excepción.) Sin embargo, si achicamos los límites hasta quedarnos con la sola poesía, habría que indicar que ningún medio promueve *seriamente* a los jóvenes escritores, es decir, encauzándolos, alentándolos críticamente. Hablamos, se sabe, en términos generales. Los extremos se tocan: o se los ensalza o se los ignora olímpicamente.² Pero la excesiva e irresponsable alabanza a los jóvenes que empiezan sus pininos en poesía es, por donde se la mire, perjudicial y contraproducente. Como absurdo es pretender convertir en boy-scout a un niño de siete años abandonándolo en la montaña con un cuchillo de cocina. Por eso muchos jovencitos coronados prematuramente y lanzados al ruedo de la fama pasajera, terminaron mareados con una pirotecnia que sería cómica si no fuera en gran medida trágica. Carrera de caballos, parada de borricos.

La movida del Sistema (habrá que ponerse fucofanamente exquisitos) no puede ser más explícita. A comienzos de siglo, las colleras de Mamuts discutían si

era prudente que los campesinos salieran del analfabetismo. De un tiempo a esta parte, los Ejecutivos del Erario se preguntan si tanta reforma educativa, si tanto afán de ilustración son los causantes directos de las agitadas aguas. Y, claro, en la sopera de los mil sabores que es Lima únicamente salen a flote o permanecen los jóvenes escudados con su entereza o los que tienen los pies —poéticamente hablando— en tierra.

Aún hay otro factor, de orden ya textual, que ha contribuido a prolongar esta situación. Es el tácito aval de una retórica que permitiría "escribir" un poema haciendo el mínimo esfuerzo. A través del *culturalismo*, vía *Contranatura* (1971) de Hinostroza; a través de las referencias clásicas y bíblicas en Cisneros para hacer su lectura de la Europa del 68, no resultaba complicado para los epígonos "armar" (a lo Pound/a lo Eliot/ a lo Lowell) un poema sin entender a Pound ni a Eliot ni a Lowell ni a Hinostroza ni a Cisneros. Bastaba tener los ingredientes más alharacosos y una batidora y ¡zuácate!, más rápido que la Sal de Andrews, se integraba un nuevo poeta a la palestra limeña.³

Todo esto concluye en la triste moraleja de gente que hoy tiene —para poner cifras— entre 27 y 37 años: o se consiguieron padrinos o se están formando solitos como vinieron al mundo. A partir de esta última premisa, por decir, es relevante revisar las obras de tres poetas que hace poco han publicado sus terceros libros. Lo que, para seguir con la lata, equivale en Lima a un mérito de doble filo; al elegir la tenacidad como valor se corre el peligro de probar la bilis de cualquier Corte, minúscula o nutrida, de la Diosa Envidia, divinidad que, según los entendidos, nos legaron los españoles pero cuya sofisticación les compete a los mansísimos habitantes del valle de Rímac.

Este trío de poetas destaca por haber aceptado el peso de esos dos conceptos (la precocidad y la erudición del 60/70) sin asustarse, pues han trabajado dentro de ellos para buscarle alternativas a la bien pateada tradición lírica peruana. No son poetas que niegan o renuncian a una herencia verbal (como sucedió con algunos que imaginaron borrarla del mapa a punta de proclamas altisonantes), pues saben que para colmo hasta la tradición más inmediata se cuele y aflora en los textos cuando menos se piensa. Tampoco han sido ni pretenden ser poetas "malditos". Simplemente han confiado y desconfiado de sus armas expresivas, y en este proceso confirman el poder del lenguaje.

Las siguientes líneas examinarán algunas imágenes que en cada libro dan cuenta del problema al que se enfrentan estos tres escritores: el acceso a la madurez poética.

Eduardo Chirinos o la apropiación

El libro premiado en el concurso Copé de 1984, *Archivo de huellas digitales*,⁴ representa el tope de una poesía

que siempre ha incluido en su propuesta los materiales del culturalismo: la erudición, el montaje textual, las máscaras (el Horacio Morell del primer libro de Chirinos debe más a los personajes de Luis Hernández que al autor de *Rayuela*). Del título recibimos la sospecha de ese rastro que inauguraron *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) y *Contranatura* (1971) y que, retomado por el Verástegui de *En los extramuros del mundo* (1972), corre por todos estos años. (No se debe olvidar que la aparición de *Vox horrisona* en 1978, ligada al suicidio de Hernández en octubre de 1977, marcó definitivamente a varios jóvenes que dieron a conocer sus poemas hacia fines de la década.)

Es curioso que no haya sido Verástegui quien intentara cancelar esta modalidad, si pensamos en su libro *Praxis, asalto y destrucción del infierno* de 1980, sino más bien un poeta como Chirinos, quien se apropia críticamente de esta retórica para masticarla y digerirla. El último poema de *Archivo de huellas digitales* bien puede leerse como la suma de fases digestivo-poéticas: "Te has arrodillado desnudo en la losa/ y has observado largamente tu propia mierda, Eduardo, Eduardo, luego de tres días sin comer has vaciado tu cuerpo/ y le has visto como un manso animal descansando al borde de la carretera..." (p. 52). Llama la atención, por lo demás, que una voz disociada le hable a un Eduardo (referencia o no al autor) y mencione el número tres (al concluir precisamente el tercer libro de Chirinos). Esta lectura, en cierto modo antojadiza por no llamarla arbitraria, permite comprender la notable conciencia poética de quien manipuló, con supuesta pasividad, un universo textual heredado. En su primer libro, *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), Chirinos utiliza otro Yo. En el siguiente libro emplea una metáfora ambigua, pues *Crónicas de un ocioso* (1983) puede entenderse como la poética de un relajadísimo usurpador.

Esta es la línea que concluye, al parecer, en este archivo de formas. Colección: la "cultura" deseada a través de sus signos. Es el pálido sueño de lo que no se llegará a poseer completamente y por eso hay que agotar sus registros (observemos en las diferentes citas en latín o inglés una misma encrucijada, una postura ante el poema y su composición). La madurez de la palabra cuesta sacrificios de estilo. La enseñanza de Chirinos consiste en conseguir para cada uno de ellos una relativa autonomía. El camino de estas huellas empieza en un heterónimo y culmina en un homónimo. Y en todo el recorrido se da un diálogo con un interlocutor que es el costal de signos que carga el Yo y también la voz criada que se pronuncia al final. ¿Quiénes son los demás interlocutores del libro? El principal, la tradición lírica peruana. Pero también hay personajes que se dirigen unos a otros la palabra, los consejos, una terca sabiduría. De ahí que se puedan rastrear varios elementos que, a su manera, hablan de la duplicidad. Por ejemplo, las máscaras de metal en el poema sobre Orfeo; o los mantos (p. 26), los velos (p. 30) y las túnicas (p. 39), que funcionan como encubrimiento o ampliación de los

personajes. Así ocurre con el gramófono del poema CONVERSANDO CON DIOS. Se trata de un intermediario: "La voz salió lenta y gastada de un viejo gramófono/y fue seguida por un silencio tan largo e insoportable/como el silencio que precede al relincho de un potro a medianoche (...) ¿Quién eres tú, que hablas por mi boca?—Acércate, dijo. Acércate a mí y observa"(p. 23).

También notamos la división de varias percepciones: el sueño de Nabucodonosor y, dentro de ese recinto de imágenes, un ojo en una cerradura; o, por su parte, la muda o enigmática respuesta de Daniel, a la manera de un monje Zen o un analista. Será el claroscuro propiciado por la niebla en las colinas de Albani para dar lugar a una ráfaga que "ofrece la visión de un rebaño y nos devuelve a la suprema ignorancia" (p. 20). Por eso la actitud del poeta es análoga a la de los niños que "refuerzan sus castillos de arena con murallas de arena/y temen el advenimiento de las aguas" (p. 18). Palabras, pues, para cuidarse del hachazo del tiempo, la lectura.

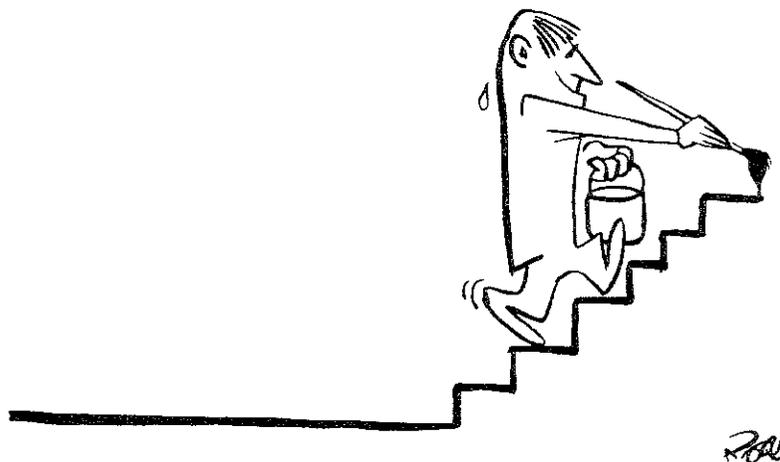
Todos estos elementos confluyen en una sola necesidad: la consecución de un espacio único, vital para quien ha sabido sacar partido del legado verbal y ha esperado con paciencia una evacuación y su doloroso vacío (sin alimentos, vale decir, sin lenguaje). Ese espacio ya se presenta en el libro y a él apuntan los oídos que recogen las versiones y variantes de una simple conversación (cf. el logrado poema sobre Heraud, Hernández y Ojeda, p. 46). Y los niveles intertextuales del mismo expresan un renovado cruce de sentidos. Quien escribe a través de Garcilaso en una playa del sur, tiene conciencia de la calidad y la cualidad ("natura o menester") del momento creativo: "Es así como la muerte anuncia el nacimiento y vuelven, ambas, al punto de partida,/y las estaciones y los calendarios no

son más que piezas distintas de un mismo tablero y estas aguas son, amor,/las mismas aguas que vienes observando en algún lugar del mundo/donde jamás habrás de ver lo que yo veo..." (p. 16).

Por estas huellas es que Chirinos se ha convertido en un poeta valioso. Su ironía y los guiños al lector evocan todavía el aroma del frasco de colonia usado por Hernández, Cisneros e Hinostroza. Pero es un ligero perfume que se disipa pronto y ya se transforma en otra cosa, como el olor a candela de las palabras selectas.

Kike Sánchez o la saturación

El último poema de *Violencia de sol* (1980), segundo libro de Kike Sánchez, señalaba casi bruscamente la puerta de escape a la escritura *exteriorista*, esa plantilla que —como la de todo ismo— termina apoyando su propio monumento sobre un cristal y no es aconsejable, entonces, hacerle mucho bulto ni aumentarle los adornos. El poema, titulado CAPTA, propone el encuentro de una razón política (en la acepción partidista de ganar adeptos) y la enjundia de un verbo que tiene ante sí el reto de vislumbrarse (aquí la segunda acepción) como salida para su anecdotario poético. Este, frente a la experimentación de CAPTA, se restringía a la presentación de contextos en diversos tiempos para unos personajes que el lector identifica con la Historia, el Arte, la Literatura, etc., y otros tantos que pertenecen al mundo privado del Yo. Pero *Violencia de sol* no hacía más que ampliar, con lustre, los poemas de *Por la bocacalle de la locura* (1978). En su tercer libro, Sánchez parece decidido a saturar la retórica que más domina para cerciorarse, por si acaso, de que tiene



fronteras. Es decir, todavía no ha sido abierta del todo aquella puerta.

*Banda del sur*⁵ constituye, pues, un repaso de la escritura de Sánchez y no trae sorpresas. Pero, paradójicamente, y gracias a esta reiteración, el libro admite una lectura que pondría de manifiesto el sustento que lo anima. Veamos primero algunas características de su poética.

El tejido de contextos se realiza mediante las historias que los personajes o un "narrador poético" van hilvanando de manera intermitente, lo que permite al poema mostrarse como un mosaico expresivo. Se trata de una poesía en expansión, que opera anexando a la línea narrativa una cadena de imágenes que suelen apelar a los sentidos ("*nuestra amistad creció/redonda y fugaz como un buen queso de cabra*" —p. 43), verificar datos ("*el momento en el que cogeré el papel/y diré lo tan azul que se ve tu vestido*" —p. 49) o anudar conceptos ("*el rock de mi barrio era tranquilo y pesado como un autobús aplastando a una señora*" —p. 13). Por estas imágenes llega Sánchez a un nivel que comporta un trastorno o alteración y es descrito con suma naturalidad: "*conocí a un muchacho que de tanto leer libros sobre alquimia/quedó atrapado entre las páginas de un tratado escrito por monjes...*" (UNA CANCIÓN EN LA RETORTA, p. 29). Este nivel pone en cuestionamiento la función más pragmática o realista de esta poesía.⁶ En este sentido, Sánchez sería el único poeta de su promoción —la de los nacidos entre 1950 y 1960 y con estudios universitarios— que ha insistido, sin quererlo tal vez, en la posibilidad de una poesía con toques fantásticos (no sólo de corte surreal), como el reverso de una intención supuestamente realista. La asunción de este orbe fantástico proviene del *exteriorismo*, la cultura pop y los medios masivos de comunicación. No en balde Sánchez escribe biografías imaginarias para personajes de carne y hueso, al estilo del poema de Cardenal sobre Marilyn Monroe (cf. el poema de Sánchez sobre la Bardot). Pero cuando la empatía con lo imaginario no se da por obra de la experiencia personal —salvo en los poemas sobre la vida cotidiana del Yo menos transfigurado del libro— entonces ingresamos al mundo de una enseñación tenuemente controlada. Es sintomático que esta actitud, mezcla de lo fantasioso con la crónica periodística, esté llena de referencias al cine, la televisión y el teatro. Las impostaciones imaginativas devienen parte de una propuesta que sigue buscando la clave para trabajar pragmáticamente el lenguaje sin perder una herencia surrealista. Llegamos al punto álgido y a la consiguiente resquebrajadura.

Si uno compara los poemas sobre Jiang Qing y Marx con los dedicados a B.B. y Polanski, descubre un mismo mecanismo.⁷ La imaginería seduce porque permite trasladar un componente más que ficticio, mítico. Sirve para lanzar una diatriba contra Deng Xiaoping: "...*actor de segunda categoría/que nunca figuró en el reparto de La ingeniosa conquista de la Montaña del Tigre/ópera moderna montada en Beijing*" (DOS PINTURAS CHINAS,

pp. 34-35). O para expresar un punto de vista indirecto, como en el caso del poema a B. Bardot: "*Pero lo que nunca hice/fue ver mis propias películas/ya bastante tormento tenía/con filmarlas...*" (p. 39). Y finalmente le cae de perilla a un Yo poético para manejar con más libertad sus obsesiones: "*No exijo demasiados sacrificios/sólo pido una sincera lástima o un amor furtivo/lo más parecido/a los argumentos de la época dorada/del cine de Hollywood:/que me quiera la lavandera que restrega sus sueños contra la piedra*" (QUE NO SE CULPE A NADIE, p. 52).

Pero hay momentos en que estos cabos sueltos se unen y resulta clarísimo que los sueños, tantas veces mencionados, tienen un trasfondo retórico común, es decir, no presentan distinciones ni grados. Dos ejemplos bastan para confirmar la sospecha. En IMPRESIONES LUEGO DE VER "TESS" DE ROMAN POLANSKI el hablante se dirige al director de cine: "*tú llenas la imaginación de millones de honrados ciudadanos/con sueños imposibles dibujados en tus filmes/ellos no son capaces de arañar la realidad...*" (p. 24). Y en FUNDACIÓN DEL SOCIALISMO se intenta recrear las circunstancias cotidianas en que fue escrito el Manifiesto Comunista: "*...sus amigos le enviaron un tirón de orejas adjunto a la nota del Comité Central/donde le reprocharon su extrema lentitud/para elaborar el Manifiesto/que debería contener todos los sueños*" (p. 25). Personajes y circunstancias cambian, pero el paisaje onírico es uno solo. Por eso es que los poemas de Sánchez sobre personajes políticos de su admiración se convierten en estampas piadosas que deben su origen, quizás, a la ferviente lectura —en los años de aprendizaje poético y/o político— de órganos como "Pekín Informa", algo así como el "Reader's Digest" de la izquierda maoísta de los años 70. Lo que demuestra que cambiar los hábitos religiosos de la infancia es algo más que dejar de creer en el Espíritu Santo o en su secretario Papá Noel.⁸

Pero aun con su exacerbada manía, *Banda del sur* también apunta a la simbiosis asentada en una parca ironía: "*Odio con ternura la liviandad de los poetas/obligados a escribir crónicas tristes sobre estrellas de cine/a causa de la miseria (...)/llorando por Brooke Shields ante el resplandor de las marquesinas con los dedos tensos y el corazón crispado*" (ELEGÍA CON PEQUEÑOS DENUESTOS, p. 77). Aquí lo fantasioso y el conocimiento de primera mano se unen y logra Sánchez varios poemas sugestivos; pero todavía no se anima a meterse de lleno en esa veta. Para lograrlo tendría que apartarse de la atracción por las imágenes como meros subterfugios de una experiencia camuflada: el deseo de habitar fetichistamente los contextos del Otro, los otros. Además tendría que traducir el culturalismo a nuevos signos que, regidos por una misma extrañeza, definan una distinta filiación con la realidad poemática. No se trata de volver a un tipo de "costumbrismo" (defecto de un poema como AH EL MAPA DE LIMA, p. 61) sino la puesta en escena de un lenguaje que rechace el valor concedido a cierta

simbología. Sobre esta *duda* se organizará la poesía de Sánchez que desee hablar desde nuevas certezas. Hace falta decidirse. Un poema lo expresa así: "*no basta/escribir un libro sembrar un árbol y tener un hijo/es necesario haber permanecido como eremita en el Tibet/desdeñando a la play-mate de la década/o tener entre los recuerdos la pelea con un hampón feroz/y un corte en el cuerpo que lo atestigüe./Nada se ha cumplido/permanezco encerrado/viendo los programas de televisión...*" (TESTAMENTO OLÓGRAFO CON AMIGA AL LADO, p. 66).

A orientar bien las antenas, pues, y ponerse a captar. No habrá otra consigna para la palabra y el poema.

Carlos López o la derivación

La aparición de *Una casa en la sombra*⁹ y la actitud de semi-indiferencia por parte del periodismo y de una crítica que podríamos llamar "seria", confirman a Carlos López como un poeta que no se preocupa mayormente por la recepción de su poesía. Pero no hay en esto el mínimo acto de desdén ni la pataleta del picón. Sin lugar a dudas, la de López es una poesía para poetas; más aún, para determinados poetas. La seriedad de su obra lo coloca, más que a Chirinos y a Sánchez, en el umbral del júbilo: labrar un proyecto poético. A ello se dedica en sus tres libros y las metáforas diseñan en cada uno este recorrido singular.¹⁰ Ahora, la paulatina materialización de su voz asume cuerpo e historia.

Los comienzos de esta poesía son de fácil seguimiento, pues se limitan a tres breves poemas de corte cisneriano en 1974 y a un conjunto de catorce poemas titulado *Islas* que recibió una mención en 1975 en el concurso "El poeta joven del Perú", de Trujillo.¹¹ La alusión a ese conjunto le pone los pelos de punta a López, quien metamorfoseó varios de aquellos textos para integrarlos en su libro de 1978. En verdad, *Islas* no es completamente desechable, como a López le gusta proclamar entre sus amigos. Representa el origen de una concepción de la poesía como revelación de signos que muchas veces el poeta oculta a propósito al lector, entregándole a cambio un escuálido trazo. De ahí que la fábula, la fabulación, como tema ocupe la atención de esta palabra y vaya soltando pita de acuerdo al crecimiento y luminosidad del proyecto. De la introspección de un Yo enmascarado en mitos a la vez llenos de un táctico maquillaje verbal, pasa a la descripción de otras voces poéticas hasta acceder, en el presente libro, a una vivencia del acto de escribir en constante intercambio de afectos con personajes de la más silvestre cotidianidad.¹² Para una de las posibles explicaciones al cambio producido tempranamente en esta poesía frente a la retórica más divulgada de los años 70, habría que señalar que López residió y terminó sus estudios de literatura en Bogotá entre 1973 y 1977. Pero hay algo más: a su regreso a Lima persistió en su propia línea, hallando ecos en poetas mayores como

Eielson, Sologuren y Blanca Varela, mientras los demás jóvenes nadaban en coloquialismos de diverso cuño. En estas resonancias nos detendremos para distinguir las ambiciones de su palabra. López devuelve a la tradición peruana el placer de la equidistancia entre las distintas percepciones de lo poético (aquí el pronombre acepta la multiplicidad sin dejar de ser exclusivamente tautológico), pues apartándose de las corrientes comunes a sus contemporáneos en edad, dialoga de manera exquisita con todas ellas. *Una casa en la sombra*, en consecuencia, edifica asimismo su propio canal de comunicación con un interlocutor (quien lee) basado en metáforas que juegan a las escondidas en su libro. No es raro, entonces, que los interlocutores sean —por el momento— cuantitativamente escasos.

Cuatro pares de símbolos se encuentran dispersos por el libro a la manera de los huevos de chocolate que el Conejo de Pascua coloca en los rincones de su jardín. La analogía es útil y le agradaría a López. El libro empieza prometiendo un relato: "*Este es mi cuento/Este es el único que podría ser mi cuento*" (LA NODRIZA, I —p. 9). La promesa, repetida de diversos modos, queda suspendida porque a la vez se articula un ejercicio de desciframiento: "*Vino el invierno/Una ciénaga creció hasta cubrirme anónimo de signos/Y debo escribir con vinagre/en la pared/trazos vertiginosos/contendientes*" (UNA CABAÑA INACCESIBLE, II —p. 12). La superposición se produce en ambos planos: "*reconocer es el principio de contar/cuidate cuando atrapes apariencias*" (EL TALENTO Y EL POETA, p. 26); "*Hay un vacío en esta historia y será mucho lo que tendrás que adivinar*" (ESTE REINO INFERIOR —en prosa, p. 52). La expectativa no es resuelta en ningún momento.

Luego hallamos una relación que se desprende de la primera. Los actos de codificación y descodificación se expresan en acciones como enterrar (comer) y desenterrar (defecar). Notamos cierta similitud con una idea central del libro de Eduardo Chirinos. Pero en *Una casa en la sombra* esta dialéctica surge como necesidad y no como clausura: "*Vaciamos los árboles de cuerpos/tomamos a contar/Y así nos vamos llenando o vaciando*" (ESTE REINO INFERIOR, I —p. 14). Los motivos cambian (esconder, guardar, plantar/vientre, horno, mina) pero continúa el sentido de súbita resurrección, de un repentino elemento liberado que se desplaza para sufrir luego un ciclo semejante: "*Decidí plantar un bosque hasta morirme/para amar (...) Ningún hombre/ enterrador (...) desenterrador/ cirujano/ fontanero (...) Y no era agua/ sino respiración/ y era agua/ lo que enterraba y enterraba*" (CONTRA LA AUTOBIOGRAFÍA/ HOMENAJE A FERNANDO PESSOA, pp. 58-61). Lo importante es que los símbolos se refieren a la escritura, lo que los emparenta con *Recinto* (1967) de Javier Sologuren y la idea de la poesía arqueológica: búsqueda metafísica. Y, agregaría López, solitaria y comunitaria: "*Traicioné mi cuerpo/ y lo escondí en una tinaja (...) Riesgo de encerrarme cuarenta días/ mi madre*

pasa leche debajo de la puerta/ mi padre escribe en las paredes" (UNA CASA EN LA SOMBRA, pp. 66-67).

Siguen a esta pareja (más bien paralelamente) dos actitudes contrapuestas que se disuelven en el trayecto de la escritura. Por una parte las palabras reposan como estiércol, confinadas al retrete y la inutilidad: "entender es difícil/tornarse vulnerable/transgredir/cose ya mi ano/mis párpados mi boca/encierra todo murmullo para siempre" (EL TALENTO Y EL POETA, p. 24). Al mismo tiempo, "la palabra justa es barro fresco" (p. 18) y por ello la función de expeler—que es expresiva—adquiere una distinción: "Porque hoy vuelve la palabra a la esterilidad de este hotel/al tigre agazapado en la sombra/al retrete que por un día me hizo indestructible" (VISITAS AL HOTEL PASCAL, p. 21). Por otro lado la lucha con/por la palabra indica una victoria ante un prestigioso adversario: "Demasiado tiempo para escribir poemas/para ser esencial: //la poesía abusa del más fuerte" (LOS LUGARES PROHIBIDOS, p. 47); "Pero quise una historia personal/debía cumplir los 32/ y me debía el triunfo de un poema" (LOS IRRACIONALES, p. 50).

Finalmente, el libro expone sus más radicales formas: condensación y expansión/ocultamiento y descubrimiento. El prolongado encierro puede originar la descomposición, lo que corresponde—en términos de esta poética—a una pasividad poco recomendable. Es necesario, por lo tanto, aventurarse "antes que se pudra mi garganta" (p. 27). Para sortear el virtual retraimiento es preferible darse a conocer, revelar poco a poco las palabras que uno ha reunido con sapiencia. Asistimos a un deslumbramiento: "...los cuartos abiertos a un patio que mezclaba el mar con el tumulto de la brisa. Dicen que el mar transforma a las personas: las hace sabias o las oscurece para siempre" (EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA, p. 54).

Es el signo premonitorio de la madurez: conquistar un espacio. O sencillamente recobrarlo en una mediación: "la conciencia se hiere si se extiende" (p. 56). La poesía de Carlos López quiere averiguarlo.

Austin, 1987

Notas

¹Incluido, con otros cuadernos, en las más conocidas ediciones de su obra (1964 y 1973).

²En la tradición de este siglo hay dos célebres casos de precocidad que sin embargo no pusieron en marcha la sinonimia joven/poeta. Basta pensar en Martín Adán, quien publicó *La casa de cartón* (1928) a los veinte años; o en Eielson, que a los veintiuno ganó el Premio Nacional de Poesía por *Reinos* (1945).

³Bromas aparte, el problema es de orden socioeconómico. Ser "poeta" puede convertirse en una forma de ilusorio ascenso social. Habría que estudiar las irrupciones de "poetas" y productos "poéticos" en el mercado cultural limeño de los últimos años como modelos particulares del Comercio Ambulatorio.



⁴Lima, Petroperú, Ediciones Copé, 1985.

⁵Lima, Ediciones Los Reyes Rojos, 1985.

⁶Al respecto es apropiado leer *METAFISICA Y BODEGON*, poema de *Violencia de sol*, que teje dos discursos: la descripción naturalista y la hipótesis fantástica.

⁷Lo mismo sucede con los poemas sobre Stalin y Luis Hernández en *Violencia de sol*.

⁸Cf. el Stalin "retratado" por Sánchez—con su "efigie amplia de muchacho georgiano", amén de las invectivas contra "unos bandidos (que) ocupan ahora el despacho que tenías en el Kremlin"—es, como diría la periodista Micha Torres, *too much*.

⁹Lima, I. N. C., 1986.

¹⁰Sus dos libros anteriores: *Un buen día* (1978) y *Las conversiones* (1983).

¹¹Cf. "Hipócrita lector" núm. 4, Lima, enero 1974. Y "Cuadernos Trimestrales de Poesía", Trujillo, diciembre 1975.

¹²Cada vez descubro más coincidencias de intereses con el venezolano Eugenio Montejo, a quien no sé si conozca López.

Blanca Varela por la pendiente de la desesperación

ALICIA SACO

Blanca Varela es considerada por la crítica como uno de los principales poetas vivos del Perú. Su obra poética, distanciada pero continua, ha sido recientemente publicada por el Fondo de Cultura Económica de Méjico, y reúne sus cuatro libros y unos cuantos poemas posteriores.¹ Haré una breve revisión de los cuatro libros de poemas, teniendo en cuenta la evolución en la temática y en el lenguaje, en torno a un eje central que he denominado "la pendiente de la desesperación".

1. *Ese puerto existe o la apertura vital*

El primer libro de poemas de Blanca Varela, con poemas y prosa poética combinados, es prologado por Octavio Paz. En dicho prólogo, su poesía es calificada como "contenida pero explosiva... de rebelión".² Paz explica cómo después de la guerra su generación —que es la de Varela— se siente como un túnel que hay que explorar, a diferencia de la poesía inmediatamente anterior que quería perforarlo o hacerlo estallar. (15)

En este poemario encontramos muchas veces que el yo del poeta es masculino, o más bien abstracto. Sin embargo, en algunos poemas se nos revela también como mujer, por su referencia a la casa y los hijos, por ejemplo, aunque estos temas no son muy significativos en el conjunto del poemario.

Mucho se ha dicho —y es cierto— acerca de la influencia surrealista que asimila Blanca Varela. En todo caso, los sueños son muy necesarios para ella, y en "Primer baile" encontramos: "¿Qué significará el amanecer para quien no conoce sino la noche y el sueño que sucede al sueño? Despegar los párpados significa morir, desprenderse de una estrella. ..." ³ Esta actitud de la voz poética es positiva hacia el sueño pero no tanto hacia la vida. Y sin embargo, en este libro encontramos una gran apertura vital, terribles ansias de vivir:

La ciudad enorme se agita como un bosque incendiado, inclinada donde el día se desvanece, donde el rayo penetra tiernamente en la flores y consagra sus manos sonoras al amor; fluye en el cielo como en las ramas huecas y tiembla en los ojos que recogen la pura bebida del otoño. (19)

Pocas veces encontramos esta apertura vital tan claramente instalada. Generalmente se contamina con la sombra de lo que ha de ser la preocupación central en la poesía de Varela: el sentimiento de destrucción, de soledad, de vacío. Así, en "Elegía" se plantea el amor, pero se dialoga así con el ser amado: "Te veo emerger puro de los palacios en ruína. Reposas tu cabeza, tu

pecho oscurecido por la humedad nocturna, el dulce orín que invade tus cabellos, el duro aceite que mana de tus ojos vacíos". (*Ese puerto* 25) Es el amor vinculado al vacío que encontramos nuevamente en "Primer baile". En el poema "Retrato" el amor se vincula a la destrucción, y en el primer poema de la sección "Puerto Supe" la relación amor-vacío es rastreada en la infancia, con ternura y destrucción combinadas.

Vemos, pues, que desde el primer libro encontramos lo que Alberto Escobar define acertadamente: "... éxtasis fugaz que exalta el caótico sentido del vivir (y desvivirse) del hombre, azorado por el conocimiento de su propia negación, de su destino perecedero e imperfecto".⁴

Una técnica que emplea Varela para expresar las contradicciones de la existencia humana es, precisamente, el juego de oposiciones. Nos dice: "...cada movimiento engendra dos criaturas, una abatida y otra triunfante". (*Ese puerto* 55) Y así como antes nos hemos referido a la expresión del ansia de vivir, veamos ahora cómo también encontramos lo opuesto. Negativo es lo que hace el hombre; negativa es la naturaleza. (*Ese puerto* 62) Además, en la existencia existe el absurdo: "Es triste ser la invención de un loco, un ojo de otro ojo". (*Ese puerto* 84-85) Señalo aquí que en una entrevista, Varela se reconoce más como hija del existencialismo que del surrealismo.⁵

La soledad es ya una clave importante en este libro: "Mis amigos me dejaron, mi loro ha muerto ya... He de almorzar solo siempre. Es terrible". (46) Otra clave es la preocupación por el tiempo y la transitoriedad. Y junto al tiempo, la muerte: "Y voy hacia la muerte que no existe, que se llama horizonte en mi pecho. Siempre la eternidad a tiempo". (94)

Además del juego de oposiciones ya planteado, un recurso expresivo de Varela es la frecuente referencia a animales, generalmente con una fuerte carga simbólica.⁶ También la concentración: un elemento contiene un universo mayor. Así, pasa una nube "preñada de su propia existencia" (*Ese puerto* 92), o en el recuerdo "... naufraga el mundo/ arrasado por una lágrima" (*Ese puerto* 93), o como cajas chinas, incluyéndose mutuamente, una noche contiene "la certeza de otra noche, de otra vida destinada a temblar sobre el mundo/ como una vieja seda inútil". (*Ese puerto* 97)

Un símbolo importante es la música para expresar la ilusión, la felicidad. Y en este libro, el menos desalentado de todos, algunos poemas que expresan acabamiento terminan con una (leve) esperanza, expresada a través de la música. También tenemos el empleo de preguntas, de introducción de incógnitas para expresar su eterno inquirir sobre la existencia humana. "¿Es de día? ¿Es de noche?/ Murió la araña que medía el tiempo, / sólo hay un viejo muro y una nueva familia de sombras". (*Ese puerto* 90-91)

Es interesante que en medio de un lenguaje predominantemente abstracto, introduzca Varela elementos muy concretos. Así, en medio de la

descripción de una pesadilla nos dice "Vuelvo a contar mis dedos". (*Ese puerto* 47) Es como si quisiera recordarnos que se está refiriendo a la vida concreta del ser humano, y —creemos— a la propia existencia del que la expresa.

Otro recurso es la vinculación de la naturaleza a los sentimientos humanos, no como un marco, sino como una fusión integral. También encontramos imágenes para expresar lo que más adelante será una preocupación fundamental: la exploración, la búsqueda del propio yo. Así en el poema "Fuente", a través del reflejo en el agua se expresa la unión consigo mismo.

Podemos concluir que en este poemario, pese a la angustia que se asoma, el puerto existe, la felicidad no se ha perdido.

2. Luz de día o la desesperación como poética

En este segundo libro el prólogo es de la misma autora, dedicado a su vez a Octavio Paz. Allí habla de lograr una desesperación auténtica que no se consigue de la noche a la mañana. Se trata de tener una intuición poética, pero que luego se construye minuciosa, técnicamente.

En este libro se desarrolla un elemento que ya se insinuaba en el primero: La mirada del yo poético, que recorre la vida y la existencia cargada de preguntas y sensaciones: "La mirada que soy entorna la puerta, atisba el vacío, otea el cielo en ruinas./En la rama vencida estalla una breva furiosa, la pupila en llamas/buscándote, exigiendo su razón de luz".⁷ Y paralelamente a esta mirada, el yo del poeta va cobrando cada vez más importancia, hasta ser muchas veces un diálogo consigo mismo. Incluso en el recuerdo el ser amado se confunde muchas veces con el yo (44), y hasta la naturaleza es identificada con el ser mismo de la voz poética. (44) Creemos que este tema que podemos denominar "yo más yo" es una evolución del tema de la soledad que encontramos en el libro anterior, pero con implicaciones metafísicas: todo existe en cuanto se percibe o se experimenta.

La expresión del acabamiento continúa en este libro, referido a los hechos más cotidianos, en algunos casos, y en otros a la vida misma y aún al cosmos. En cambio, las referencias a la muerte no sólo continúan, sino que se acentúan notablemente. Es una amenaza permanente, aún en medio de lo más bello: "A la altura de los lirios/la muerte sonrío" (*Luz* 27); "El jardín es la muerte/tras la ventana". (*Luz* 31) Nuevamente percibimos en estas citas la identificación de la vida humana con la naturaleza. Y junto con la muerte, es recurrente el tema del tiempo destructor.

Un elemento simbólico que continúa del libro anterior es la referencia frecuente a animales: "Cruza la araña/de sueño a sueño,/invisible puente/del día a la rama./Torpeza de la mosca,/cristal sin alma./El abejorro

bebe,/la flor sangra./El jardín es la muerte/tras la ventana". (*Luz* 31) Y otro es el contraste, que aquí cobra la forma de la oposición luz/sombra, de donde posiblemente surge el título del libro. Nuevamente encontramos implicaciones metafísicas, sobre la esencia misma de las cosas: "Tal vez el otro lado existe/y es también la mirada/ y todo esto es lo otro/y aquello esto/y somos una forma que cambia con la luz/hasta ser sólo luz, sólo sombra". (*Luz* 48)

Como en el libro anterior, el sueño tiene un espacio importante: "Todo es posible/en este activo sueño". (*Luz* 52) La estirpe surrealista a que nos hemos referido antes, se manifiesta en el fluir de imágenes en forma cinematográfica y cuasi automática, y nuevamente se introducen referencias concretas a pesar de la construcción predominantemente abstracta.

En la evolución del lenguaje poético de Varela, notamos que la naturaleza cobra mayor autonomía: "Las cosas hablan entre ellas,/se mueven hacia ellas mismas./El viento cuenta y ordena". (*Luz* 50) Y también que las imágenes son más elaboradas y originales.

En este poemario, la oposición luz/sombra simboliza la pugna entre los elementos positivos y negativos de la existencia, en permanente dialéctica.

3. La náusea en Valses y otras falsas confesiones

La mirada del yo poético que en los libros anteriores escudriñaba la existencia, en este libro sigue escrutando, pero con la certeza del engaño que implica todo conocimiento: "Miente la nube/la luz miente/los ojos/los engañados de siempre/no se cansan de tanta fábula".⁸ Hasta las palabras son engañosas, aunque siempre importantes, siquiera como forma. (39) Y la poesía ya hartó a la voz poética: "La poesía me harta./Cierro la puerta./Orino tristemente sobre el/mezquino fuego de la gracia". (76)

En estos primeros elementos que estamos analizando, vemos un cambio radical de tono en este poemario. Ya no se trata sólo de desesperación, sino de rabia, de hartazgo. Si bien hay elementos que continúan, que dan al poemario el aire de familia que los críticos han señalado, también hay elementos nuevos. Entre estos últimos se encuentra la ironía, con la que el yo poético se burla de sí mismo: "Acepta la espera que no siempre hay lugar en el caos./Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto, el,/saltito, la imagen que te saca la lengua./No te trepes sobre los hombros de los fantasmas/que es ridículo caerse del trasero/with music in your soul". (83) Y junto a los conceptos, la ironía la encontramos en la cita anterior en dos recursos estilísticos: el encabalgamiento que remarca el "saltito", y el uso del inglés que puede sugerir el tema de alguna canción dulzona, en contraste con la situación.

El tono amargo que predomina en este poemario se apoya en los valsos (evidentemente los criollos, limeños,



de los cuales transcribe incluso algunas frases), que dan título al libro. Y junto a la amargura, encontramos la desesperanza, manifestada técnicamente a través de largas preguntas, que ya no interrogan por el qué, sino tan sólo por la circunstancia: "¿Dónde nací/en qué calle aprendí a dudar/de qué balcón hinchado de miseria/se arrojó la dicha una mañana/dónde aprendí a mentir/a llevar mi nombre de seis letras negras/como un golpe ajeno?". (12) Cabe también señalar que los dos últimos versos de la cita anterior colocan el poema (y creo que también el poemario) en un evidente tono autobiográfico.

La desesperanza y exasperación están expresadas con toda sobriedad y al mismo tiempo con fuerza expresiva en el poema "Poderes mágicos" (título por lo demás irónico): "No importan la hora ni el día/se cierran los ojos/se dan tres golpes con el/pie en el suelo,/se abren los ojos/y todo sigue exactamente igual". (Valeses 71)

La soledad que en los dos libros anteriores tiene ya un lugar importante, aquí cobra caracteres de angustia: "Nadie te va a abrir la puerta./Sigue golpeando. Insiste./Al otro lado se oye música. No. Es la campanilla del teléfono./Te equivocas./Es un ruido de máquinas, un jadeo eléctrico, chirridos, latigazos. No. Es música./No. Alguien llora muy despacio./No. Es un alarido agudo, una enorme altísima lengua que lame el cielo pálido y vacío. No. Es un incendio./Todas las riquezas, todas las miserias, todos los hombres, todas/las cosas desaparecen en esa melodía ardiente./Tú estás solo, al otro lado./No te quieren dejar entrar./Busca, rebusca, trepa, chilla. Es inútil./Sé el gusanito transparente, enroscado, insignificante./Con tus ojillos mortales dale la vuelta a la manzana, mide tu/vientre turbio y caliente su inexpugnable redondez./Tú, gusanito, gusaboca, gusaoído, dueño de

la muerte y de la/vida. No puedes entrar. Dicen". (Valeses 79-80) Notemos que los "no" reiterados y las negaciones de lo afirmado anteriormente contribuyen a crear la tensión del poema, lo mismo que los versos largos, envolventes. Algunos encabalgamientos rompen el ritmo natural de la frase (al separar por ejemplo artículo y sustantivo), destacando la carga semántica del nombre que contradice lo anterior. Incluso las dos palabras que se inventan en el penúltimo verso contribuyen a crear esta tensión, pues parecen negar toda posibilidad de comunicación.

La náusea de la que nos hemos valido para titular este acápite la encontramos cuando, al referirse a la noche, Varela concluye: "Me das asco/y esta náusea es lo mejor de mi vida". (Valeses 27)

El título del poema "Vals del Angelus" tiene una clara connotación religiosa, que nos hace pensar que la imprecación que contiene en su segunda parte está dirigida a Dios, en una prosa poética que hace que la cascada de ideas sea más continua, lográndose una imagen global más desgarrada.

Si antes el amor se unía al acabamiento, en este poemario el amor ya se ha perdido. Por eso el yo poético en "Valeses" repite continuamente "No sé si te amo o te aborrezco" (Valeses 16), y el hombre es recordado como un elemento de destrucción, con imágenes poderosas en su dureza y exasperación en la primera parte de "Vals del Angelus", en el que se mezcla el estilo surrealista con referencias concretas a lugares.

El soplo vital del primer libro ha quedado reducido a un deseo insatisfecho: "Mas luego retrocedes, te agazapas/y saltas al vacío/y me dejas el filo del océano/sin sirenas en torno/nada más que el inmundo el bellísimo azul/el inclemente azul/el deseo". (Valeses 11) Hacemos notar la contradicción de adjetivos inmundo/bellísimo, contradicción que antes expresaba la dialéctica entre la felicidad y la amargura, y que ahora se resuelve en un tercer adjetivo "inclemente", con una sola opción: la negativa.

Otras veces el soplo vital aparece en tiempo pasado. Por eso los recuerdos, que Varela anuncia como tema importante de un libro futuro ("El recuerdo" 16), van apareciendo aquí, sea como hechos exteriores o como sensaciones internas, como una manera de cubrir el vacío existencial, pues la vida aún aletea, por más que el intelecto quiera interponerse. Además, siempre el yo poético quiere unirse a la naturaleza, que ahora se ha vuelto consoladora. (Valeses 83) La música continúa siendo un elemento importante, por encima de las palabras, que se han vaciado. (Valeses 81) Y como la condición humana es durísima, puede uno endurecerse para poder soportarla. (Valeses 83)

Encontramos además tres nuevos temas que dejan un resquicio de salvación a la destrucción dominante y a la rabia desesperada: el de los hijos en el poema "Fútbol", el de la inquietud social en "Conversación con Simone Weil" y el de la esperanza no ya para sí, sino para los seres que vendrán más tarde, luego que la voz que ahora canta se haya apagado (Valeses 29-30).

4. El bostezo en *Canto villano*

Notas

La rabia, que en *Valses y otras falsas confesiones* era el eje central, cede en este libro el paso a un tono más sosegado, de reconocimiento de una situación de derrota: "no he llegado/no llegaré jamás/en el centro de todo está el poema/intacto sol/ineludible noche".⁹ La poesía, pues, como destino; la luz y la sombra como contraste permanente.

Si en el libro anterior la poesía hartaba al poeta, en éste la palabra la encontramos más como castigo que como don. El poema "Va Eva", con reminiscencias bíblicas, nos dice: "animal de sal/si vuelves la cabeza/en tu cuerpo/te convertirás/y tendrás nombre/y la palabra/reptando/será tu huella". (27)

La falsedad es aquí un tema fundamental. Tiñe la existencia misma y hasta los recuerdos. Ya éstos no ayudan a vivir, puesto que la voz poética se refiere al "viento alevoso de la memoria". (31) En un hermoso poema, la voz poética dialoga consigo misma en el pasado representada por una fotografía. Se rechaza la vejez, pero al mismo tiempo aparece el recuerdo más que como alivio, como reconocimiento de la derrota. (*Canto* 23-24)

"Y te rendimos diosa/el gran homenaje/el mayor asombro/el bostezo", dice el poema titulado "A la realidad". (*Canto* 9) De la angustia al bostezo: otro salto cualitativo. Y otro poema nos expresa la misma actitud de aburrimiento en imágenes de cotidianidad que se dan en la cascada de la prosa poética, como en libros anteriores, pero esta vez sin usar siquiera signos de puntuación. (*Canto* 47)

En la tercera parte del extenso poema "Camino a Babel", la voz poética nos presenta el amor transitorio, corrupto por la rutina familiar. (*Canto* 44) La angustia existencial no ha sido desterrada del todo por el bostezo y aparece en diversos poemas, pero expresada en forma más resignada, más analítica. La destrucción propia es intuita: "sé que un día de éstos/acabaré en la boca de alguna flor" (*Canto* 21), al igual que la destrucción inherente a todo ser vivo. (*Canto* 17) Y en tanto que el fin no llega, la existencia se desliza sin mayor ilusión: "Sí/la oscura materia/animada por tu mano/soy yo", nos dice el breve poema "Identikid", con esa capacidad de síntesis que se ha desarrollado en este último poemario. (12) Y por más que en el poema que cierra el libro invoca una misteriosa "mantra" para que la ayude, ya la voz poética nos ha dejado toda la impresión del reconocimiento de su destino, que como dice Cristina Graves implicaría su triunfo sobre la angustia,¹⁰ al mismo tiempo que —añadimos— implica su derrota vital.

Terminaremos esta breve revisión de la obra poética de Blanca Varela afirmando que así como la expresión de la angustia existencial se va ahondando en cada nuevo poemario, el lenguaje, paralelamente, se hace cada vez más depurado y expresivo.

¹ Blanca Varela, *Canto villano: Poesía reunida* (Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1986). Aún no me ha sido posible revisar este libro.

² Octavio Paz, prólogo, *Ese puerto existe (y otros poemas)*, de Blanca Varela (Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 1959) 13. Las siguientes citas se harán en el texto.

³ Blanca Varela, *Ese puerto existe (y otros poemas)* (Xalapa, Veracruz, Méjico: Universidad Veracruzana, 1959) 83-84. Las citas subsiguientes se harán en el texto.

⁴ Alberto Escobar, *Antología de la poesía peruana*, vol. I (Lima: Peisa, 1973) 135.

⁵ Blanca Varela, "El recuerdo del recuerdo," con Edgar O'Hara, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 178 (1985): 14. Las citas subsiguientes se harán en el texto.

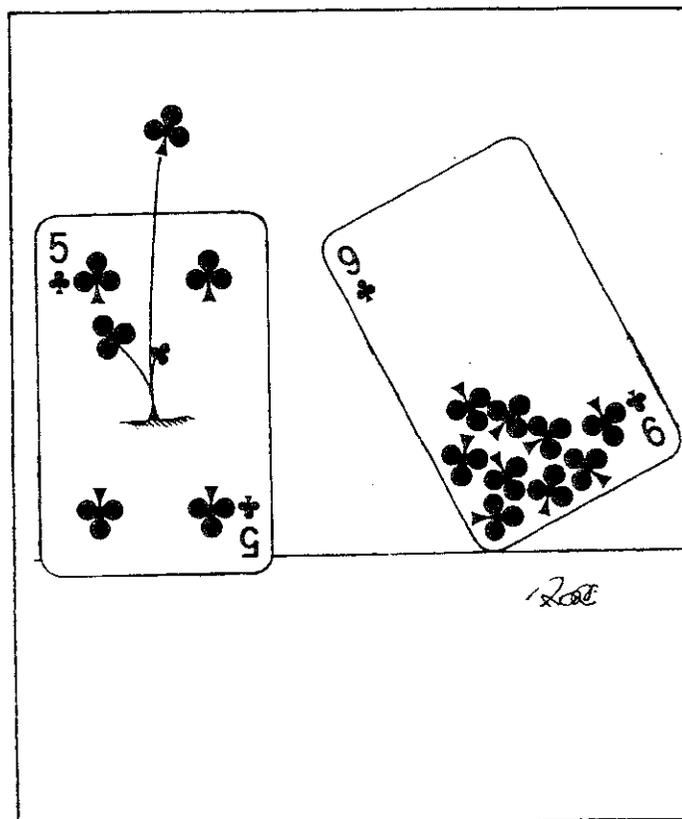
⁶ Véase Edgar O'Hara, "Blanca Varela en aire, tierra y agua", *Cuerpo de reseñas* (Lima: Ed. del Azahar, 1984) 38-43.

⁷ Blanca Varela, *Luz de día* (Lima: Ed. de la Rama Florida, 1963) 42. Las citas subsiguientes se harán en el texto.

⁸ Blanca Varela, *Valses y otras falsas confesiones* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972) 34. Las citas subsiguientes se harán en el texto.

⁹ Blanca Varela, *Canto villano* (Lima: Arybalo, 1978) 37. Las citas subsiguientes se harán en el texto.

¹⁰ Véase Cristina Graves, "Con el ángel entre los dedos", *Hueso Húmero* (Lima) 4 (1980): 93-101.



Abril de 1987

A la luz de Blanco:

Cosmología y numerología en *Giros de faros* y *Tras el rayo*

JACOBO SEFAMÍ

Hoy descubrí el secreto de la fidelidad de los fareros a su profesión dura y responsable. Ellos, solitarios, son los videntes de lo que fue o lo que será. Cada noche y cada minuto, el haz luminoso les muestra la eterna permanencia.

J.V. FOIX

En su reciente *Antología de la poesía hispanoamericana* (1985), Juan Gustavo Cobo Borda recoge 67 escritores nacidos entre 1910 y 1939. Por ella pasan dos de los poetas conocidos como "fundadores", José Lezama Lima (1910-1976) y Octavio Paz (1914); además, la mayoría de los autores de esta antología tienen ya un prestigio reconocido. El riesgo que corre cualquier compilador se reduce a medida que toma alguna distancia frente al tiempo: el más joven de los poetas de este libro —José Emilio Pacheco— tenía 46 años al momento de la publicación y su obra poética consistía de siete libros que revelaban ya una madurez. La cantidad, sin embargo, no deja de asombrar. ¿Proliferan los poetas en Hispanoamérica?, ¿cuántos de ellos quedarán al paso de la historia? Esta situación no parece ser nueva. Octavio Paz asegura —en su libro sobre Sor Juana— que en la Nueva España se ejercía el oficio con fruición:¹ abundaban los torneos, las ceremonias y el uso del verso era recurrente en eventos sociales de cualquier índole.

El fenómeno de proliferación de poetas se agudiza a partir de la década de los setenta. En algunos países se comienzan a desarrollar los llamados talleres literarios, donde se promueve la creación entre todas las personas, sin importar su ocupación, sexo o clase social. Todos pueden escribir: estudiantes, secretarías, obreros, burócratas, técnicos, gerentes, etc. Actualmente, en México hay un taller en cada Delegación, en cada escuela de enseñanza media superior y en casi cada dependencia gubernamental. La explosión demográfica de la poesía se ha hecho patente, sobre todo, entre las generaciones jóvenes. La antología *Palabra nueva* (1981), de Sandro Cohen, recopila textos de 54 poetas mexicanos nacidos entre 1940 y 1958. Alguien, con sarcástica ironía ha apuntado: "Esa cifra es similar a la de todos los poetas que ha dado Alemania, desde los Nibelungos hasta nuestros días".

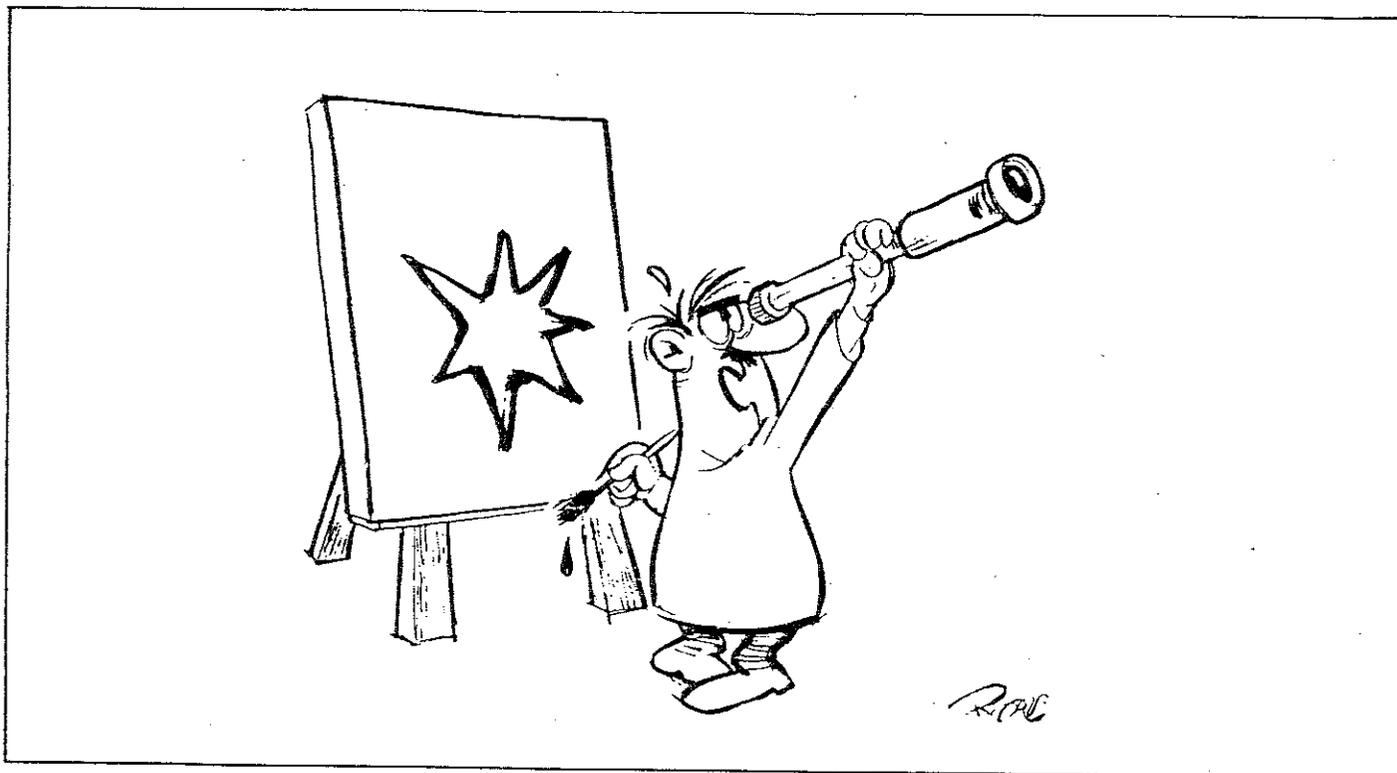
El panorama se complica, aún más, si consideramos la multitud de escuelas, corrientes y posiciones literarias

implicadas. Es prácticamente imposible tratar de describir los rasgos unificadores de la poesía joven. No es imaginable un proyecto de compilación que integre bajo una misma sombra a los escritores de nuestros días. La labor del crítico que se enfrenta a esta literatura es sumamente complicada, pues no sólo son muchas las escuelas, sino además los escritores están todavía en proceso de formación, es decir, en búsqueda de una voz que haga coherente y original su propuesta poética.

Como en las carreras de caballos, uno apuesta a uno u a otro escritor. A veces, ciertos rasgos como el brío, la complejidad, el entrenamiento y la sangre, nos aseguran los resultados. En el caso de la poesía joven mexicana hay un grupo de escritores nacidos en la década de los cincuenta que, a sus treinta y tantos años, ya han dado muestras de una gran capacidad para el oficio poético. José Luis Rivas (1950), Coral Bracho (1952), Ricardo Castillo (1954), Fabio Morábito (1955) y Verónica Volkow (1955) son algunos nombres de una lista más extensa. Entre ellos, Alberto Blanco (1951) ha llamado la atención desde hace algunos años, sobre todo a partir de la publicación de *Giros de faros*, en 1979, en la serie Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. Sus libros —como veremos más adelante— se conciben bajo la idea de orbes cerrados y autosuficientes. La depuración de sus fórmulas expresivas en el hallazgo del tiempo inmemorial y el viaje del hablante a través de su propia historia inundan los textos —a la manera de Jorge Guillén— de asombro y estupefacción. Tres constantes recurren en la obra de Blanco: a) el cosmos como modelo de representación del orden perfecto; b) la luz que cada astro produce en su movimiento; y c) la búsqueda —con o frente al tiempo histórico— del origen. Estos tres rasgos se consolidan a partir de escenas y anécdotas de la experiencia cotidiana.

Una ecología del cosmos

Alberto Blanco ha publicado cinco libros: *Pequeñas historias de misterio ilustradas* (1978), *Giros de faros* (1979), *El largo camino hacia Ti* (1980), *Antes de nacer* (1983) y *Tras el rayo* (1985). De ellos, el segundo se muestra más obsesionado por precisar una armonía orgánica en su interior. *Giros de faros* es uno de los libros mejor diseñados y estructurados de la última década en México. Su organicidad parte de la idea del poemario como imitación del modelo universal. Las siete secciones que lo conforman son siete formas distintas de representación cíclica del orden total. En ellos se pueden observar muchas de las cifras que ejercen su poder sobre nosotros. Uno de los motivos básicos es el calendario —solar y lunar—: las 24 horas del día, los siete días de la semana, las cuatro semanas del mes y los doce meses del año; además, aparecen los cuatro puntos cardinales, las cinco vocales (que se corresponden con cinco de los colores básicos) y los cuatro elementos naturales. Obviamente no se



presentan todas las unidades cíclicas posibles (eso sería trabajo infinito), pero las dimensiones de espacio y de tiempo están bien identificadas. Curiosamente, la suma total de los poemas es 77: el siete dos veces como para sugerir que el poemario repite, a su modo, el ciclo total. El número siete es quizá el número predilecto para indicar la idea del ciclo. Siete días tiene la semana en que Dios creó al mundo, hay siete notas en la escala musical, siete colores conforman el espectro del arcoíris. Pitagóricamente el siete es el número perfecto; el universo consistía de siete esferas o cielos, cada esfera se identificaba con una nota musical y cuando éstas sonaban en secuencia melodiosa, se conseguía la llamada "armonía de las esferas". Cada fase del mes lunar dura aproximadamente siete días. El número siete no puede ser igualmente dividido, escapa a las series 2-4-6-8, 3-6-9-12 y 5-10-15-20, por lo que es independiente y único.

Esta ansiedad de circularidad y perfección en el nivel de la estructura tiene su equivalente en el nivel de la expresión. Blanco trabaja generalmente con poemas breves y sus textos concentran la imagen de una escena. Como en la poesía oriental (o como en Ezra Pound y los imaginistas), hay una certidumbre de un momento epifánico: la descripción revela la intuición iluminadora de la poesía. Un instante puede contener todos los instantes; con ello, el tiempo se torna inmemorial y se alcanza la circularidad anhelada.

El título *Giros de faros* alude al movimiento o dirección de los astros en el cosmos: los *giros* son las revoluciones en los diferentes planos de espacio y tiempo; los *faros*, por otro lado, aluden a la luz que

emiten (por lo general, en la oscuridad) los astros y los objetos en su estatismo o en movimiento. El sol, la luna, las estrellas y, más próximos, la ventana, la puerta y aun las palabras mismas son *faros* que imitan la metáfora que ilustra la portada del libro. En ésta, aparece el dibujo de los cigarrillos conocidos como Faros, hechos por La Tabacalera Mexicana. Al encenderse, los Faros indican rutas de circulación en la noche. El nombre de marca, por lo demás, permite que el libro se sitúe en una circunstancia específica, es decir, en el aquí y el ahora del México contemporáneo. Y es precisamente bajo esta idea que *Giros de faros* adquiere plena originalidad: las recreaciones de escenas del vivir cotidiano confluyen con el aura epifánica de la intuición poética.

La primera sección del libro, "Emblemas", comienza con un poema dedicado a la luz:

La
luz no
viene de fuera

Un
cerillo
necesita cabeza

Si
se quiere
llegar a prender²

El texto es totalmente transparente; sin embargo, deja intrigado al lector. La ambigüedad poética permite la posibilidad de leer estos versos como si indicaran una de las claves básicas del libro: los astros brillan por su propio

destello y la luz que emiten parte de una intensidad intrínseca del objeto. Otro de los rasgos de esa luminosidad y de su relación con la poesía misma aparece en el tercer texto de la sección:

Antenas
puntas de sol
celebración del cielo

Humo
en la ciudad
no vuelan las palabras

Brillan
sus alas son
una promesa del fuego (p. 13)

Los tres versos —paradigmáticos— de la primera estrofa anuncian los destellos del silencio y las posibles irradiaciones de energía de rayo de las palabras. En este sentido, la poesía es vista como uno de los faros que giran en el cosmos y que de algún modo ordenan las propias experiencias.

La segunda sección se compone de cinco trípticos. Es, de alguna forma, un homenaje a Arthur Rimbaud y a su poema de las vocales ("Voyelles"), donde se asigna un color a cada una de ellas: A negro, E blanco, I rojo, O azul y U verde. Si antes la relación con la pintura era obvia, pues las breves descripciones vaciaban una imagen plástica, ahora estos textos policromáticos resaltan una de las virtudes de ese arte y su combinatoria: el color. Cada una de las tres partes de cada tríptico está hecha bajo la misma forma estrófica (lo que sucede en todo apartado del libro, que usa una división estrófica similar y cambia entre sección y sección). La segunda parte del "Tríptico blanco" es un buen ejemplo de la intención plástica de estos poemas:

Un arco de sombras
alrededor del pozo.

Sobre la pendiente
la tenacidad en piedra:
todo es en balde.

Una casa y una muchacha,
sin nubes ni sombras,
con su blanco delantal
frente al portón:

Refrescan al caminante
sin tocar el agua. (p. 25)

Para destacar el resplandor del blanco, el poeta comienza por la oscuridad de lo profundo, es decir, del pozo. Junto a él, se erige en el paisaje una casa y una muchacha con la máxima claridad que se logra gracias al contraste. No obstante, esta oposición no tendría su efecto mágico sin el par de versos que la culminan. La escena agrega, al final, otra figura, el caminante, que por su calidad de observador y por su identidad incógnita se puede asociar con el propio ejecutante del poema y con

el lector mismo. Como en *Las meninas* de Velázquez, aquí hay una presencia invisible del que recibe la imagen. El texto impone un doble valor a la palabra *agua*: es el *agua* del pozo real, pero a la vez el *agua* es metafóricamente el poema que no se inmuta en su aspecto cristalino y transparente. El resultado, el refrescarse con ella, proviene del grado de complacencia que hay en el acto mismo de la visión de la luz (si analogamos al caminante como creador), de la impresión estética del contraste (en el caso de un caminante cualquiera, si tomamos el referente tal cual) y, finalmente, de la iluminación epifánica que se recibe al leer el texto (si se trata del caminante como lector). Esas múltiples dimensiones de la escritura son una muestra del proceso de complejidad y concentración de las circunstancias simples con las que Blanco trabaja.

Bajo igual realidad de experiencias cotidianas es que se construye la tercera sección de *Giros de faros*, "Canciones para cantar en la ciudad". Son doce canciones —una para cada mes— que a modo de postales retratan imágenes ciudadinas. A través de ellas se dibuja el recorrido de un día, desde las tempranas horas de la mañana en que los niños asisten a la escuela, hasta las altas horas de la noche en que los borrachos buscan protección bajo el calor de los escapes de los coches, o en que un viejo mira de frente la cara de la muerte. De allí que también pase por aquí la idea del ciclo vital —de la niñez a la senectud— a través del mes que comienza y el que lo termina. La "Canción de octubre" muestra una de las relaciones peculiares entre la ordenación perfecta del cosmos y su representación en la agitación cotidiana de la ciudad:

Luces rojas de los que van,
amarillas de los que vienen:
se van apagando lentamente
las colillas que dejó el sol
prendidas en los cristales.
Balanza del cielo, la calle
es un mercado... estrellas
frescas, monedas en el aire. (p. 48)

Esta canción marca la transición entre el día y la noche (octubre representa el ocaso del año; con él adquiere vigor el otoño). La combinación de los colores de los faros de los automóviles —luces amarillas al frente y rojas atrás (éstas conocidas en México como "cuartos")— se corresponde muy bien con los tonos cromáticos que dibuja el sol al atardecer. La relación mejora, aún más, con la idea del sol que prende cigarrillos —los Faros de La Tabacalera Mexicana— que se consumen en el movimiento. La segunda analogía relaciona la multiplicidad de luces de los carros de la calle con las estrellas del cielo: el espejo es armónico y tiene como punto de referencia al mercado, es decir, al intercambio de luces que se desarrolla por igual en el firmamento y en la calle ciudadina. Las monedas del mercado son las luces que emiten cada uno de los astros: el sol —en su resplandor policromático del crepúsculo—, las estrellas —de aparición reciente en la imberbe noche— y los faros

de los coches que van y vienen en el continuo trajinar cotidiano. Al final, las luces —i.e. monedas— reinan la suerte de los astros en la oscuridad aérea del reflejo.

La cuarta sección, "Cuartos cardinales", que se localiza a la mitad de *Giros de faros*, está conformada por 16 poemas, a su vez estructurados —en el índice— a través de los cuatro puntos de orientación espacial: Oeste, Norte, Este y Sur. Por su disposición secuencial, proponen un orden que va como con las manecillas del reloj, es decir, con el tiempo. Los cuartos, por otro lado, aluden a las cuatro fases en las que se observa la luz de la luna durante su mes de aproximadamente 28 días: luna nueva, cuarto creciente, luna llena y cuarto menguante. No se puede establecer una relación de correspondencia entre estas fases lunares y los puntos de orientación espacial. Es difícil distinguir motivos que den unidad a cada uno de los cuartos de la sección. Los últimos cuatro poemas —los que pertenecen al Sur—, empero, se sitúan en las ruinas mayas de Palenque, Chichén-Itzá, Tulum y Akumal, y están concebidos bajo el signo del amor. Quizá por la relación que guarda el mes lunar con el ciclo fisiológico de la mujer (y por su consecuente asociación con la fertilidad), en esta parte aparece no sólo la celebración del pasado, sino también la configuración de la figura femenina como la luz que contrasta con la sombra de las piedras. En "Amor de Tulum" leemos:

Hermosa es la mujer
que de mis ojos se va caminando al mar.

En la arena su falda
dibuja la pausada línea de las aves...

Turquesa en el turquesa,
cadena de finas palmas y leves huellas,

La siguen, ardientes:
sobre el agua se yergue un templo de sal. (p. 67)

El espectáculo que ofrecen las ruinas de Tulum —es decir, la construcción de templos ante la maravilla del mar turquesa del Caribe— adquiere plenitud ante una anécdota muy simple: una mujer se dirige al mar. El aura de luz de esa pequeña trayectoria está dibujada por la estela de las huellas en la arena y por su equivalente en el blanco que forjan las aves en su vuelo. Los dos versos finales culminan el proceso: el acto de fidelidad y obediencia ante el amor —tan caros a nuestra tradición y concepción amorosa desde la Edad Media— edifica un templo en el agua idéntico al de la tierra. Así, la luz, el aura y el color del cielo y del mar ayudan a conformar la escena ardiente en que se festeja a la mujer.

De doce poemas consiste la quinta sección de *Giros de faros*, "Otro mar más blanco..." La mayoría de ellos tiene relación con el mar y el cielo (es probable que la palabra *otro* sea resultado de una lectura del célebre libro de Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, 1916, cuyo título fue cambiado de nombre al de *Diario de poeta y mar*³) y, con la máxima obsesión de

Blanco, la luz. Algunos de los textos presentan el lado escéptico de esta poesía. "El fin de las etiquetas", por ejemplo, explora —a través del vuelo de una mosca— la verdad dolorosa del presente. El último cuarteto señala:

El fondo es sucio, lo que mira claro:
esta vida que flota vacilante
con aire de papel, blanco de luz,
nada recuerda ya de las palabras. (p. 76)

La contraparte de la palabra es el silencio. Este representa a la muerte y al olvido, transfigurados en el proceso mismo de la escritura. La vida originada a través de la creación de los textos mismos desaparece ante el olvido en que se hallan las palabras. La luminosidad vital anterior cede un poco aquí frente al escepticismo del lenguaje.

Con idéntico tono se expresa Blanco en la sexta sección de *Giros de faros*, que consta de un solo poema: "Un escéptico Noé". En él, la anécdota bíblica adquiere rasgos muy peculiares. Noé está solo y triste: de él depende el futuro de la humanidad. Durante el diluvio, escucha con remordimiento las canciones tristes, lánguidas (como las del cisne antes de morir), de los que se quedaron en espera de la muerte. Las dos últimas estrofas apuntan una igual condena para el futuro:

Flota sobre los restos el Arca de Noé
que, recostado entre las ovejas, duerme
sin preocuparse por la semilla del mundo.

Sabe que más allá del cielo abierto
comienzan el desierto y el olvido. (p. 87)

La última y más larga de las secciones, "Giros de faros", que da título al libro, es la que tiene más variaciones formales. Consiste de 24 poemas agrupados en cuatro apartados de seis textos cada uno. Esas subdivisiones tienen por título: "Los Soles", "La Tierra", "La Noche" y "El Agua". ¿Son éstos los cuatro elementos naturales? La alusión a los soles y a la noche nos hace dudar de sus posibles equivalentes: el fuego y el aire. Más bien, se podría pensar en un diseño doble en esta sección: el día y la noche, por un lado, y la tierra y el agua, por el otro. La dispersión temática, no obstante, obstaculiza nuestros intentos de unificación crítica. El último poema del libro, "Coda", nos ayuda a mostrar otra de las interrelaciones artísticas de Blanco; ahora se trata de la música. La coda es el pasaje musical que sirve para cerrar formalmente un movimiento o una composición. En este caso, la sentencia de la primera estrofa del poema dictamina el proceso por el cual ha pasado el creador de los versos:

Ha sido tanto nuestro amor al silencio
que por él hablamos. (p. 119)

Con esto se cierra el ciclo de *Giros de faros* y el de su cosmología. Un examen más minucioso revelaría otras claves en esa interdependencia ecológica del organismo autosuficiente y lumínico que se revela en su interior.

Baste comprobar aquí la perfecta adecuación de un cosmos inmenso e inaprehensible en un espacio simple y cotidiano de la experiencia vital.

Un rayo en el espejo

Seis años después de la publicación de *Giros de faros*, Alberto Blanco perfiló una búsqueda casi idéntica en *Tras el rayo*. También en él hay una estructura muy pensada: son 60 textos que marcan el ciclo del minuto o de la hora. Como en el libro anterior, aquí vuelven a aparecer los puntos cardinales, sólo que en esta ocasión se disponen —en las secciones I y III— bajo secuencias contrarias; la primera sigue la idea de las manecillas del reloj: N-E-S-O, y la segunda va contra ellas, es decir, contra el tiempo: O-S-E-N. El número que prevalece en este libro es el cuatro: hay cuatro secciones y un total de 44 poemas. Como el siete en *Giros de faros*, aquí se repite el cuatro como imitación del modelo de las coordenadas que dividen los espacios del cosmos. Quizá debido a que los puntos cardinales otorgan una concepción de completud en el horizonte, los antiguos dividían en cuatro sus configuraciones del mundo. El cuatro también representa varios fenómenos totales: las edades del hombre —niñez, juventud, madurez y

vejez—, los elementos naturales, los fluidos o temperamentos orgánicos —bilioso, melancólico, sanguíneo y linfático—, las fases de la luna, las estaciones del año, los cuatro tipos de sabores —dulce, agrio, salado y amargo— y los cuatro movimientos de la composición más conocida de la música clásica y romántica, conocida como *sonata* —por lo general, los movimientos son: allegro, adagio o andante, scherzo y allegro vivo—. ⁴

El título *Tras el rayo* permite ver la diferencia básica entre este libro y el anteriormente analizado. Aunque ya expresado en sus otros poemarios (sobre todo en *Antes de nacer*), aquí hay una búsqueda del origen. El rayo tiene una representación doble: como luz del relámpago que destella en la oscuridad y como luz de la mañana asociado con la aurora y la iluminación. Por esto último, el rayo funge como símbolo de todo inicio cíclico. Al decir "tras el rayo", podemos entender "en pos de la luz primigenia" o "en búsqueda del principio". Por otro lado, se puede leer "tras el rayo" como "detrás del rayo", es decir, "gracias al rayo —que ampara y protege— que se escribe el poemario". Finalmente, una de las formas más simples de analizar esta frase es la de ver en ella la exploración de la luz del rayo. Todas estas lecturas nos llevan a revisar el libro a partir de su obsesión por el origen lumínico.



En la primera sección, "Llaves" (que se identifica con la primera de *Giros de faros*, "Emblemas"), se encuentran algunas de las claves del libro. La segunda parte del primer poema, titulado "Clavículas", retrata una escena agreste que se dirige hacia el principio:

Guerreros del instante
brillando en la ladera
camino a la vituperada
piedra de la fundación.⁵

Ya en la parte anterior, el texto se refería al camino como "El Arco de la Alianza" y "El Séptimo Rayo", que son símbolos para indicar el tiempo inmemorial. Las clavículas son los huesos que unen el pecho con los dos hombros, por lo cual, se puede entender que el texto sostiene los dos brazos del poemario: por un lado, la búsqueda del origen paradisíaco; por el otro, la conciencia escéptica frente a ese principio. Precisamente, la segunda sección de *Tras el rayo* lleva el título de "Las jaulas de la creación" y alude a la prisión en la que se ve envuelta la placidez del sueño. El poema XIII de ese apartado expresa:

Despiertan los gemelos del océano
compuestos por todo lo que falta
para lograr ese tono que alcanza
la cabal armonía de unos rasgos.

Tan sólo son lo que parecen,
no dicen ni piensan otra cosa;
sus cuerpos son de luz y son marinos
que jamás han pisado ningún puerto. (p. 33)

La identidad que se ofrece con la imagen de los gemelos nos sitúa en el tiempo inmemorial de la analogía: todo corresponde con todo en una ejemplar armonía del mundo. En el segundo cuarteto, no obstante, el hablante pone en duda esa certidumbre al situar en la distancia a los gemelos. Ellos se quedan allá, en su estatismo eterno, como fijados por la conciencia que los ensueña. Son los sujetos del viaje continuo e incesante, perdidos para siempre en el tiempo. La visión de ese origen resulta, así, escindida por la navaja de la perspectiva contemporánea.

Tras el rayo, sin embargo, no cesa en su obsesión iluminadora. La tercera sección, "Velas", está orientada —por la secuencia de los puntos cardinales que la esquematizan— hacia el pasado. Son las luces que alumbran en la oscuridad. El primer texto, por ejemplo, insiste en la circunstancia edénica del origen. Como lo dice el título del poema —"Eva déjà vu"—, aquí cabe la noción de la literatura como ejercicio de la repetición (i.e. el palíndromo reiterado —adán y eva, "ave y nada"— al que Blanco recurre en el primer fragmento del poema). La tercera parte del texto remite a una celebración del amor:

La imagen vela
mientras el sol reposa.

¿En qué tierra, madre silenciosa,
corren las nubes a su fugaz propósito?

Estamos aquí desde siempre
en el agua del corazón,
al centro del lago.

Junto a la fuente que amor
gobierna, sostiene, luce. (p. 43)

La placidez nocturna que se produce en el inminente sueño ofrece una imagen circular que se dirige hacia el centro, a medida que avanzamos en la lectura del poema. Ese viaje onírico y aéreo —que comienza bajo la doble acción de la vela: luminosidad y protección— llega, en la tercera estrofa, a su punto culminante: el corazón, el centro del lago. Allí se engalana el amor en su cetro: manantial majestuoso en el que se borran todos los límites, fascinados los hombres ante el espectáculo de las radiaciones lumínicas. El amor puede estar "ya visto", pero la necesidad de explorarlo y volverlo a descubrir es una operación que se repetirá hasta el infinito.

Al igual que *Giros de faros*, en *Tras el rayo* también hay cierta reflexión autoconsciente. "Coda" cerraba el ciclo del primer libro, aludiendo al silencio por el que se configuraba su palabra. En el último poema —es decir, el XVIII de la sección IV—, *Tras el rayo* se remite a su propia cuadratura:

Tuvimos que entrar a la batalla
en la contrariedad de los caminos:

Los cuadros blancos
y los cuadros negros.

Tomando la doble hacha
por el mango de encino,
a contracorriente navegamos
en las ondulaciones del azar.

Nuestras pruebas nunca fueron
los controles del mundo.

Aquí se acaba la danza,
la locura recobrada, merecida,
pues igual quita la luz
una sombrilla blanca que una negra.

Mientras el disco de la luna
sigue girando bajo el diamante...

Los presentes defienden
la roca del siglo. (p. 76)

Los primeros versos son autorreferenciales. Aluden al primer poema del libro, donde se marcaba un "único camino posible" bajo dos nombres: "El Arco de la

Alianza" y "El Séptimo Rayo". Aquí, esos títulos se transfieren a la oposición entre el blanco y el negro. La estructura simétrica del texto, 2-2-4- 2 -4-2-2, formula dos pares que se espejean y una estrofa única al centro: en ella se emite una sentencia que aclara las intenciones de la poesía de Blanco: "Nuestras pruebas nunca fueron/los controles del mundo". La imitación de los modelos cíclicos no implica la dominación de los mismos. El afán cósmico y cerrado de *Tras el rayo* se debe conformar con el azar en el que navega; mientras tanto, los discos del sol, la luna y las estrellas seguirán girando en su perfección.

La obra de Alberto Blanco se despliega a partir de estas coordenadas centrales. Dentro de la perspectiva de la poesía actual, de lengua española, su literatura representa un regreso a la noción de totalidad cíclica —hereditaria de las poéticas de la primera mitad del siglo: Ezra Pound, Paul Valéry, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, entre otros—. Es raro porque, dentro de la diversidad de la poesía contemporánea, hay una mayor inclinación hacia la crítica del acontecer histórico o hacia el juego de voces que culmina en una revisión de los pasados textuales. Blanco abre sus ojos, en cambio, ante el gran cosmos —bello y perfecto— y se ilumina con su luz multifacética. Otros dos poetas de nuestra lengua coinciden en buena parte con la propuesta del escritor mexicano. Andrés Sánchez Robayna (1952) de España y Eduardo Milán (1952) de Uruguay —más parecidos entre sí— conforman una sola voz con dos polos: el positivo (Sánchez Robayna) y el negativo (Milán). Herederos de la vanguardia mallarmeana y, por ende, del espacio visual de la palabra, confluyen en la lectura de la poesía concreta del Brasil. Más que en el plano de la expresión, se comunican con Blanco en el nivel del diseño y estructuración global de sus proyectos totalizadores. Un análisis cuidadoso revelaría muchas hipótesis de lectura; por ejemplo, el estudio fónico de la palabra en ambos, la celebración de la insularidad en el poeta de Canarias, o la revisión del silencio como técnica que busca el centro en el escritor uruguayo.

De este modo, la poesía de Alberto Blanco adquiere matices cosmopolitas. Su poética de la intuición epifánica del instante, y su ejecución que conjuga el lenguaje denotativo y el figurado, se resuelven en un lirismo casi absoluto. Así, por su percepción iluminadora, completud, herencia y originalidad, en la carrera contra el tiempo de la poesía hispanoamericana contemporánea, yo apuesto al siete policromático de la escala musical y al cuatro de los puntos cardinales, los números de la suerte; es decir, yo apuesto a la luz de Blanco.



Notas

¹Paz remite a la antología de Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos, 1621-1721*, 2 vol. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1943 y 1947).

²Alberto Blanco, *Giros de faros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 11. En adelante, todas las citas se indicarán con el número de página entre paréntesis.

³El primer poema de la quinta sección, titulada "Mar de retorno", del libro de Juan Ramón Jiménez, está conformado por tres cuartetos, disposición estrófica que Blanco retoma en la quinta sección de su libro. Las posibles lecturas de Jiménez en la obra de Blanco son materia para un trabajo más detallado.

⁴Bajo términos de la teoría del marxismo, han existido —en el transcurso de la historia— cuatro modos de producción económica: la esclavitud, el feudalismo, el capitalismo y el comunismo (o socialismo).

⁵Alberto Blanco, *Tras el rayo* (Guadalajara: Cuarto Menguante Editores, 1985), p. 12. En adelante, todas las citas se indicarán con el número de página entre paréntesis.

TED PARKS

Poesía contemporánea
hispanoamericana

Our certainty, our science,
Our self-inflating conclusions,
Infinitesimal forgotten spores
Wafted from spring dandelions
On the warm winds
Of Eternity.

Monterrey

Sunlight filtering
Through smoke
From engines ahead.
Maleteros talking,
Semana santa.

Pullman cars,
Vintage American, nineteen forties.
Time warp into my North
American past
Never known.
At six o'clock sharp we depart.
(At six fifteen we leave.)

Polluted concrete columns.
A woman toting her child.
Pink, orange, green—
Painted concrete block walls.
And prickly cacti, white
With the chalk of the quarries.

A burro.
The suffocating dust of the factories.
The primeval contour of the mountains.
And two boys throwing stones.

San Antonio

DAVE OLIPHANT

"Every Traveler Needs a Mission"
the clever *Texas Monthly* tour guide reads
then lists & pictures each in turn
Concepción first in line as it should be
followed by the other saintly three

San José San Juan Capistrano
San Francisco de la Espada this last the one
we've never seen each a church from 1720 or '31
all built by tribes could only receive
their land & water from a Spanish King

each still holding mass for those live near
though friars & soldiers long since gone
prayed beneath the beams of Rosa's Window
or quartered close to the fortress gate
to protect against marauding Comanche raids.

first driven here in summer dark
from Forth Worth in '44 to find & see dad off
fed up with bombers on the graveyard shift
had up & quit & though with wife & kids
was subject still to the wartime draft

stretched out in the backseat half asleep
frightened by shadows cast in Forest Park
its limbs of trees at midnight black & tall
as mother & another soldier's wife drove & spoke
heard vaguely their talk of daddy's call

awoke to the animal stink of Breckinridge Zoo
to husbands stationed at Fort Sam Houston
had come together through basic training
have found it never done must ever start again
each week for twenty years this marriage rebegun

from the day her Chilean mother held back tears
we one another for reasons neither half-understood
clearer here on this second ill-afforded honeymoon
in a room taken at this cheapest of motel chains
its brown-&-orange bedspread coast to coast the same

hold each other closer than fate could have known
our own left with their Texas granny lives alone
traveled all night to arrive before they'd leave next day
were being transferred out to Fort Belvore perhaps gone
forever what to say how to live without María

barely recall that time at all his return much more
envied for being taken out of school to meet his train
how it moved so slow then let off steam
the platform lined with trunks & duffel bags
red caps loading footlockers into yellow cabs

the spittoon waiting room where benches filled & emptied
with families let out screams then hugged & kissed
though on stepping down from his chalk-numbered car
mother swore to dad she never would
not until he shaved that ugly moustache off

& while she carried on & turned her face away
I felt the stiff pant leg of his uniform
rubbed his winter overcoat of heavy wool
spotted the insignia of his engineering corps
eager to know him & hear how he'd won the war

too young then to take it in
& later would fail to seek him out
to learn what it meant to drill with men
were soon to die or thought they might
in army issues & haircuts all alike

in wonder watched him lather his upper lip
as he first told the story he'd tell for years
of his whole outfit shipped out sent overseas
except for dad who had wisely looked around
for another type of work than policing grounds

something more in his printer's line
not to pull latrine or mess hall duty
found an office with a shop behind
volunteered to sweep up & carry trash
then stopped his broom & sneaked out back

cranked up a four-color none could run
outranked but suddenly in big demand
attached to their unit assigned to teach
the printing of strategic maps for Uncle Sam
while here our fingers search a sweet terrain

mouths explore & reach from head to foot
old landscapes renewed at the press of touch
embrace's ink blushes to hear such talk of love
a coyness according with her simple dress
becoming to an ample mind can't read enough

never shows it in the light will cover up
so hurt by her pushing my hand away
from the one at times has caused deep pain
taken wrongly as a sign her love had waned
who has proven it true again & again

its hills & valleys they came upon Stephen Crane:
out of the sea the white & gold banner of Spain
Indians mere dots of black on the vast Texas plain
saw a moving glitter of silver warriors the long
battle of soldier & priest against barbaric hordes

polished their armor for them with neatness & skill
yellow stone towers called with their bells at dusk
ruins of missions now besieged by indomitable mesquite
summoned to her through an interview conducted here
on a front porch by Superintendent Peay of Hebronville

from there set off on the Mission Trail
would lead to Santiago & down the aisle
the endless theme of a Chilean muse
would plan this visit to Concepción
where the Reverend Francisco Aponte y Lis

died at ninety-three his cure for chiggers
olive oil applied at room temperature
whose well has never dried nor has her inspiration
never earned unworthy of it from the very first
when only the Service had taken any interest in

a body & mind turned twenty-one
awkward & immature yet preinducted just the same
brought for testing here & made to pass the night
on a upper bunkbed mattress sagging & stained
then examined next day & declared 1-A

though in the end escaped induction
underweight though among so many had gone unnoticed
how not by her a fact brought later
to the attention of the sergeant in charge
let me go without a dime for getting home

as dad too had eluded the clutches
of active duty & the line of fire
wonder did he feel as guilty as I
when others fell in vineyards of Italy & France
in our own time in rice paddies of South Vietnam

or did he side in his unread mind
with the likes of the Alamo's Moses Rose
a minority of a man chose not to fight
in spite of Colonel Travis's heroic plan
to have them hold out to the very last man

to make like a huge & terrible porcupine
to be swallowed up by the Mexican god of war
Rose a dogged philosopher
of strange inverted courage
whose sudden refusal

to run rather his butcher shop till '42
then across the border & among the Cajun
in '50 to know in Louisiana a natural death
while dad regretted he'd not stayed in
could have retired after twenty years

luckier for these in platooning with her
strategic target of every topography
with each survey a chance to zero in
on our own outpost of mutual defense
sacrifice freely offered at love's command

our differences remaining unsettled still
opposites on equal grounds in whatever barracks
daily retrained as the rawest recruits
my rough & bearded surrendered to
accepted unconditionally by her soft & smooth

came in the face
of a bravery supreme
as he climbed the wall
looked down at the rest
leaped & headed for the wilderness

his mission to live but how with himself
easy enough being blackhaired & swarthy skinned
his Spanish more fluent than his broken English
could make it through enemy lines speaking their lingo
better back to Nacooches than into that grinder

Horace and Fray Luis de León: A comparative study of Ode 1.24

BETTY SASAKI

The influence of Horace's works on the literary production of sixteenth century Spain was based upon the Renaissance desire for harmonious and balanced poetic forms. Thus, the purity and sobriety characteristic of Classical literature became the objective to which entire literary schools would aspire through translations and imitations of the great Ancient writers. Fray Luis de León (1527-1591), an Augustine monk and principal

figure of the Salamanca literary school noted for its interest in the Horatian odes, considered Horace a primary model for lyric poetry. The corpus of Fray Luis' complete works includes 32 translations and imitations of Horace's odes and epodes as well as several, excellent translations of Virgil, Pindar and Euripides. However, being both a humanist and a devout Catholic, Fray Luis was inspired by a different view of the world which he often transmitted in his translations. By imbuing Horatian lyric with his own poetic individuality, Fray Luis achieves the union of Classical form and Christian spirit so inherent on all his work. By comparing Fray Luis' translation of ode 1.24 to Horace's original, I hope to clarify the process by which the Spanish poet subtly transforms Horace's lyric into a personal expression which fuses, rather than separates, the Classical and the Christian.

HORACE, Ode 1.24

Quis desiderio sit pudor aut modus
Tam cari capitis? Praecepte lugubris
Cantus, Melpomene, cui liquidam pater
Vocem cum cithara dedit.

Ergo Quintilium perpetuus sopor
Urget! Cui Pudor et Iustitiae soror,
Incorrupta Fides, nudaque Veritas
Quando ullum inveniet parem?

Multis ille bonis flebilis occidit,
Nulli flebilior quam tibi, Vergili;
Tu frustra pius heu non ita creditum
Pocis Quintilium deos.

Quid si Threicio blandius Orfeo
Auditam moderare arboribus fidem?
Num vanae redeat sanguis imagini,
Quam virga semel horrida,

Non lenis precibus fata recludere,
Nigro compulerit Mercurius gregis?
Durum: sed levius fit patientia
Quicquid corrigere est nefas.

[What modesty or measure should there be/in longing for a life so dear?/Teach me/a song of mourning, Melpomene, you whom the father/granted liquid voice and lyre.//So then, perpetual slumber lies heavy/upon Quintilius! When shall Honor and Justice's sister,/untainted Faith and naked Truth/ever find his equal?//Many good men weep for his death;/none weep more than you, dear Virgil,/alas! in vain, your piety beseeches the gods/to return your Quintilius, entrusted not to death.//What if more movingly than Thracian Orpheus/you played the lyre once heard by the trees?/Would life really return to the empty shadow/which, once and for all, with his dreadful wand//Mercury, unrelenting to lay open the doors of fate/for our prayers, has gathered to the dark, dismal fold?/It is hard: but whatever we may not change/is made lighter by patience.]

Horace's Ode 1.24, translated by FRAY LUIS DE LEÓN

¿Quién es el que no siente
la falta de tal hombre en demasía?
Entona tristemente,
Melpómene, a su muerte una elegía,
pues que voz delicada
te dio tu padre y cítara templada.
En fin, ¿qué eterno sueño
de tu don Juan los ojos ha ocupado?
¿A quién tendrá por dueño
de hoy más la honestidad, y el no violado
celo de la fe humana,
de la justicia y la verdad no vana?

Murió con triste llanto
de muchos, mas de nadie fue sentido,
ni fue llorado tanto
como de ti, Francisco, que, movido
de mi piadoso celo,
en vano pides tu don Juan al suelo.

¡Ay!, que nos le dio el cielo
para vivir allá, en habiendo dado
muestras acá en el suelo
de valor y de un ánimo extremado;
y cuando más lucía,
la prenda se llevó que más quería.

Y aunque con más dulzura
qu'el tracio Orfeo la cítara tocases,
y en la yerma espesura
los árboles tras ti a tu son llevases,
no harías que volviere
un alma al mundo, y que de allí saliese.

Ni Mercurio con ruego
quebrantará las leyes ni los hados
a los del caos ciego.
Mas lo que hacen los dioses consagrados,
pues no sufre emendarse,
con paciencia será mejor llevarse.

Ode 1.24, written to Virgil upon the death of their mutual friend Quintilius, is an apparent attempt to console his fellow poet by prescribing Virgil's own philosophy on self restraint. Yet, by adopting the tone of epic language, Horace carefully weaves in images from Virgil's masterpiece, the Aeneid, thereby expanding the dimensions of his poem to encompass a statement about the limitations of epic as a mean of transcending death. Thus, ode 1.24 becomes not only a subtle and moving endeavor to reconcile human mortality and death, but a critical response, through lyric, to epic pretenses. The result is a work which intensely, yet beautifully, embraces a range of themes and tones, moving between growing frustration and final resignation; personal solace and literary criticism.

Both the opening question and the formal invocation to the muse in the first stanza at once suggest the sense of helplessness and pain before death and the need to alleviate that pain:

Quis desiderio sit pudor aut modus
 Tam cari capitis? Praecepit lugubris
 Cantus, Melpomene, cui liquidam pater
 Vocem cum cithara dedit. (vv. 1-4)

The insistence on *pudor*, later repeated in the second stanza, and the ambiguity of *modus* (manner or poetic measure), suggest that the poet seeks to establish a relationship between poetry and modesty which would enable him to respond to his grief (*desiderio*). Moreover, the concept of *pudor*, expressed earlier in ode 1.6 as a definitive boundary of the poet's artistic power, modifies the potential of poetry to successfully address the inexplicable nature of human sorrow. Consequently, the implicit urgency of the imperative in line 2, imploring Melpomene to teach him a song of lament, indicates the poet's hope and desire to find a reconciliatory expression through lyric poetry.

In contrast to the searching question and the pressing plea of the first stanza, Horace initiates the second by abruptly shifting his focus to the reality of the occasion:

Ergo Quintilium perpetuus sopor
 Urget! Cui Pudor et Iustitiae soror,
 Incorrupta Fides, nudaque Veritas
 Quando ullum inveniet parem? (vv. 5-8)

The emphatic use of *ergo* in verse 5 suggests a reluctance to acknowledge Quintilius' death, whose perpetual and irreparable absence is emphasized by the enjambment of lines 5 and 6. Rather than objectify Quintilius' qualities by enumerating his past deeds, Horace transforms his virtues into grieving victims, thereby stressing the impact of the present loss of death over the past memory of life. Further, the delayed appearance of the interrogative, *quando*, and the future form, *inveniet*, immediately displace any hope of Quintilius' recovery beyond the temporal limits of mortality. Finally, the elisions of verse 8, (*quando illum*

inveniet parem?) like death itself, consume this closing line, structurally reinforcing the sense of irrevocable loss and the inability of language to repair that loss with which Horace will confront Virgil in the following stanza:

Multis ille bonis flebilis occidit,
 Nulli flebilior quam tibi, Vergili;
 Tu frustra pius heu non ita creditum
 Poscis Quintilium deos. (vv. 9-12)

The juxtaposition of the quantitative adjectives *multis* and *nulli* in lines 9 and 10 distinguish Virgil from the mass of Quintilius' loyal, mourning friends; while the comparative adjective *flebilior*, intensely echoing *flebilis*, compassionately emphasizes the depth of Virgil's personal pain. However, Horace addresses the futility of his grief by alluding to the impotence of Virgil's poetic powers to alleviate that sorrow. Although Horace acknowledges that Virgil possesses the very *pietas* which enabled his epic hero, Eneas, to descend into the underworld to meet his father,¹ that piety is useless in the face of human death. The interspersed use of *frustra* and *heu* not only heighten the frustration of Virgil's mortal limitations, but also lengthen the entire phrase, thereby increasing the formal distance between him and the gods.

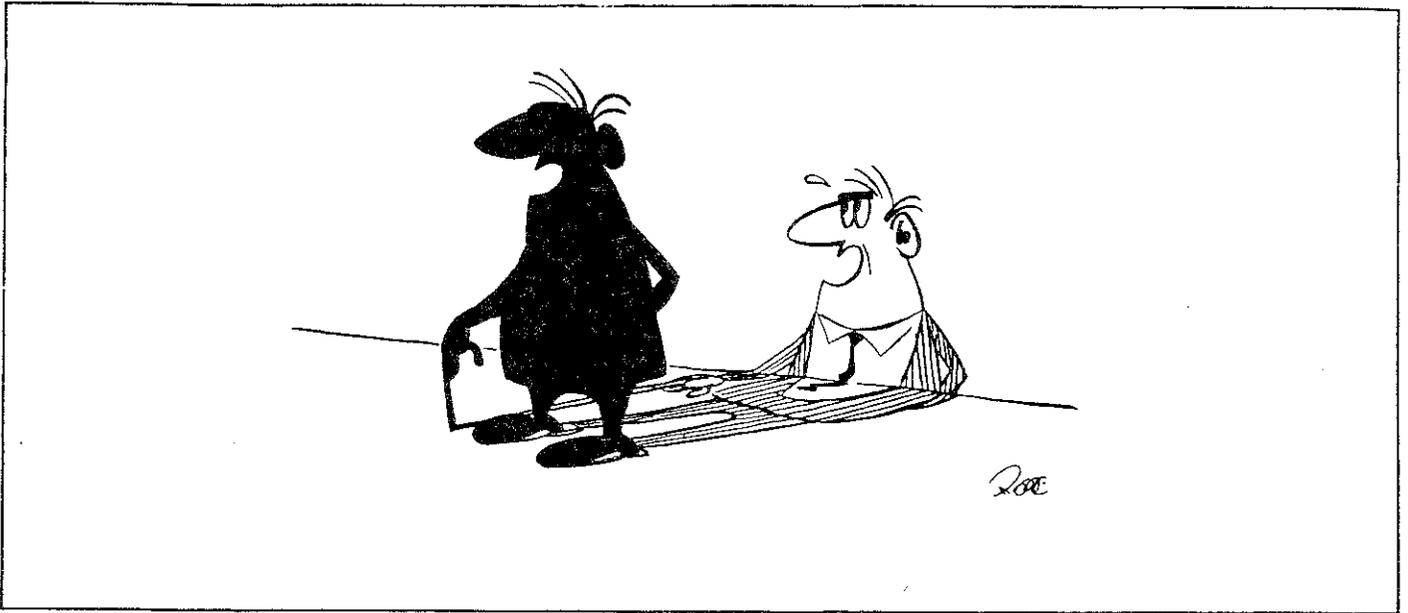
Through the continued use of Virgilian imagery in the final stanzas, Horace reveals both his recognition and his critical consideration of the artistic value of Virgil's poetic endeavors. However, at the same time, he reinforces the incapacity of the poet to successfully reconcile his created epic world with the painful reality of death:

Quid si Threicio blandius Orfeo
 Auditam moderere arboribus fidem?
 Num vanae redeat sanguis imagini,
 Quam virga semel horrida,

Non lenis precibus fata recludere,
 Nigro compulerit Mercurius gregis?
 Durum: sed levius fit patientia
 Quicquid corrigere est nefas. (vv. 13-20)

By virtue of its conditional nature, the question introduced in line 13 negates the possibility of realizing what it proposes, thus insinuating an inherent contradiction in the language of epic. Similarly, the initial *num* in the second question anticipates and implies a negative response. Yet, by constructing his questions with Virgilian imagery, Horace recreates Virgil's epic world within the sphere of mortal limitations, structurally bound by the incomprehensible finality of death implied in the framing interrogatives. Further, the overpowering image of Mercury, so completely unmoved by the entreaties of men, banishes all hope.

The sudden appearance of *durum*, emphatically initiating the penultimate line, signals an abrupt break from the preceding verses and ceases all movement as Horace seems to regain his distance in anticipation of his



concluding resolution. The contradiction of *durum* and *levius* is reconciled by the mediating conjunction *sed*, thus allowing the poet to respond simply and quietly to the lofty and questioning cries of the preceding strophes. The passive quality of the verb form *fit* reinforces the idea of self restraint and resignation with which Horace advises his friend to confront the irreparable loss produced by death. Finally, Horace encounters and resolves the poetic balances between *pudor* and *modus* which he requested from Melpomene at the beginning of the poem, and which the epic language of Virgil did not offer, by integrating them, through his lyric, into the enduring and detached concept of *patientia*.

Except for the obvious formal changes of meter and rhyme², Fray Luis' translation of 1.24 is, at first glance quite faithful to Horace's original. However, as he develops his work, Fray Luis makes several, more subtle changes which alter the direction and tone of his translation to better accommodate his own poetic and religious objectives. Unlike the original with its wide range of themes and its variety tone and language, the Spanish version uniformly treats the theme of death as an inevitable phase of a larger plan.

Although the formal invocation to the muse is a beautiful and faithful rendering of the original, capturing both the gravity and sincerity of Horace's plea, Fray Luis completely modifies the initial question *quis* to *quién*:

¿Quién es el que no siente
la falta de tal hombre en demasía?
Entona tristemente,
Melpómene, a su muerte una elegía,
pues que voz delicada
te dio tu padre y cítara templada. (vv. 1-6)

Whereas the original stressed the need to find a response to the absolute loss provoked by death, Fray Luis initiates his translation by directly addressing that loss. By shifting the question to *who*, the Spanish poet does not ask how to respond to his grief, but rather how intensely that grief is felt. Since the Christian concept of death encompasses the consolation of eternal life, Fray Luis does not develop his work along the same line of tension, created in the original, by the urgency to resolve human mortality and death's finality.

Unlike the second stanza of the original which begins with the reluctant acknowledgement of Quintilius' death, Fray Luis weakens the impact of that realization by presenting it in the form of a purely rhetorical question:

En fin, ¿qué eterno sueño
de tu don Juan los ojos ha ocupado?
¿A quién tendré por dueño
de hoy más la honestidad y el no violado
celo de la fe humana,
de la justicia y la verdad no vana? (vv. 7-12)

The weight and power of death suggested by Horace's *perpetuus sopor urget* are debilitated by the innocuous image of 'sleep occupying the eyes.' Moreover, the change of interrogative from *quando* to *quién* displaces the temporal emphasis on the eternal loss incurred by Quintilius' death and stresses the present moment which has been deprived of don Juan, 'today's master' (*dueño de hoy*). Further, by replacing the names of Quintilius and Virgil in the second and third stanzas with the Christian names, don Juan and Francisco³, Fray Luis not only increases the religious overtone of his translation, but also suppresses the personal and literary dialectic between Horace and Virgil, so important to the development and significance of the original.

In the third stanza, the impotence of Virgil's piety in the face of death as a critical reflection of the incapacity of epic to reconcile human suffering and divine indifferences, disappears from the translation. Here, Fray Luis himself, with his own pious zeal (*mi piadoso celo*) inspires the mourning Francisco to seek his lost friend from the gods:

Murió con triste llanto
de muchos, mas de nadie fue sentido
ni fue llorado tanto
como de ti, Francisco, que, movido
de mi piadoso celo,
en vano pides tu don Juan al suelo. (vv. 13-18)

By appropriating Virgil's piety for himself, within the Christian context of his translation, Fray Luis consolidates his poetry and his faith to form a single poetic voice which establishes a harmonious relationship between the human and the divine. Thus, the sense of futility which permeated the original is pacified in the translation, becoming a mere pretext from which the Spanish poet develops his Christian thesis.

In the added fourth stanza which has no basis in the original, Fray Luis expounds the Christian doctrine behind the relationship of God and man:

¡Ay! que nos le dio el cielo
para vivir allá, en habiendo dado
muestras acá en el suelo
de valor y de un ánimo extremado;
y cuanto más lucía
la prenda se llevó que más quería. (vv. 19-24)

By suggesting that man's meritorious deeds on earth (*muestras acá en el suelo de valor...*) naturally lead to another life in heaven (*para vivir allá*), mortal virtues are re-evaluated and explained within a larger context, transcending the finality of death which so strongly pervades Horace's original. Further, the last two verses establish that death, rather than a terrifying, destructive force, is an extension of God's benevolent power to take back the beloved gift (*la prenda que más quería*) that he once gave (*que nos le dio el cielo*).

In view of the Christian philosophy expressed in the inserted fourth stanza, the meaning and tone of the final strophes become increasingly didactic:

Y aunque con más dulzura
qu'el tracio Orfeo la cítara tocases,
y en la yerma espesura
los árboles tras ti a tu son llevases,
no harías que volviese
un alma al mundo, y que de allí saliese.

Ni Mercurio con ruego
quebrantará las leyes ni los hados
a los caos ciego.
Mas lo que hacen los dioses consagrados,
pues no sufre emendarse,
con paciencia será mejor llevarse. (vv. 25-36)

Unlike the questioning verses in the original which indirectly undermined the power of epic language to respond to death, Fray Luis directly supports the Christian dialectic between God and man, life and death. Moreover, by understanding Mercury's powers (Fray Luis suppresses the image of the dreadful wand and the force to compel souls into the black fold of death), the Spanish poet seems to domesticate the ferocity of death's attack on man, while reducing the presence of pagan figures to mere artifice.

Finally, in contrast to the abrupt break of Horace's final verses, wherein the tone changes as he first acknowledges the difficulty of accepting the finality of death, Fray Luis, with the same balance and unwavering control which he has maintained throughout his work, easily concludes that man, despite his inability to altar God's plan, will be rewarded for his patience. Further, Fray Luis underplays the sense of resignation inherent in the passive verb form *fit* by replacing it with the active future form *será*. The result is a sense of hope, looking forward to a life after death rather than the quiet acceptance of the eternal and immutable loss which is death.

Notes

¹Anchises exclaims to his son, Eneus, upon their reunion in the underworld: "venisti tandem, tuaque expectata parenti/vicit iter durum pietas?" (*Aeneid* Book 6; vv. 687-688).

²In his translation of Horace's odes and epodes, Fray Luis, almost without exception, substitutes the classical meters with the Spanish *lira*: 6 line stanzas composed of alternating 7 and 11 syllable.

³Marcelino Menéndez y Pelayo, *Horacio en España* (Madrid: Editorial A. Pérez Dubrull 1885), p. 19. It is not known for certain whether Fray Luis was referring to specific historical figures or merely exchanging the pagan names for Christian. Menéndez y Pelayo speculates that perhaps Fray Luis was referring to Juan de Almeida, a minor poet of his time and Francisco de las Brozas (el Brocense), poet and literary critic of Renaissance Spain.



Colaboradores

As Três Marias, languidecen en los espacios texanos.

Castillo, Jorge Luis. La Habana, Cuba, 1960. Obtuvo el bachillerato en estudios hispánicos en la Universidad de Puerto Rico. Tiene un libro inédito de relatos titulado *El coturno y la vid*. Recibió su maestría en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin. Actualmente estudia el doctorado en la misma especialidad en la Universidad de Harvard.

Dórame, Patricia. México, D.F. Obtuvo la licenciatura en letras españolas en la Universidad Veracruzana. Ha publicado poesía en revistas mexicanas. Recibió primer lugar en un concurso de cuento en la Universidad de Texas en El Paso, en 1980. Trabajó en el Departamento Editorial de la revista *La palabra y el hombre* de la U.V. (1971-1973) y fue asesora de la revista *Ecós* de la UNAM, en San Antonio, Texas. Actualmente trabaja en su disertación para el doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

Elmore, Peter. Lima, Perú, 1960. Obtuvo la licenciatura en la Universidad Católica de Lima. Ha trabajado como crítico literario en *El observador*, *El caballo rojo* (suplemento dominical de *El Diario*), *Hueso húmero* y otras publicaciones del Perú. Actualmente estudia el doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin y es colaborador del diario *La República*.

Harney, Michael. Vancouver, Canadá, 1948. Obtuvo su doctorado en literatura comparada en la Universidad de California en Berkeley. Se especializa en literatura medieval europea, ciencia ficción, análisis antropológico y sociológico de textos literarios, cultura popular y cine. Actualmente es profesor del Departamento de Español y Portugués y del programa de literatura comparada de la Universidad de Texas en Austin.

Jackson, Kenneth David. Henderson, Texas, 1944. Ha publicado numerosos ensayos y estudios críticos. Recientemente editor de

Transformations of literary language in Latin America (1987) y coeditor de *Latin American Literary Review* 27 (1986, número especial sobre literatura brasileña). Actualmente es profesor de portugués en la Universidad de Texas en Austin.

O'Hara, Edgar. Lima, Perú, 1954. Obtuvo la licenciatura en la Universidad Católica de Lima. Ha publicado varios libros de poesía y de ensayo. *La palabra y la eficacia*, ensayos sobre la poesía del 70 en Perú, Chile y Argentina (1984); y *Trayectos para el hereje*, poemas (1984), son sus últimas publicaciones. Actualmente estudia el doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

Olea, Héctor. México, D.F., 1945. Poeta y arquitecto (UNAM, 1969). Obtuvo la maestría en teoría literaria en UNICAMP en São Paulo. Traductor de *Macunaíma* (Seix-Barral, 1977) y de parte de la *Obra* de Oswald de Andrade. Ha colaborado en revistas de México, Brasil y España. Su último libro, *Materia, mater-materia*, apareció en São Paulo en 1986. Actualmente estudia el doctorado en literatura en lengua española en la Universidad de Texas en Austin.

Oliphant, Dave. Fort Worth, Texas. Poeta, crítico y traductor. Entre sus libros: *On a High Horse*, ensayos sobre poesía hispanoamericana y texana (1983); y *Austin*, poemas (1985). Actualmente es Senior Editor de *The Library Chronicle* del Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas en Austin. El poema que publicamos aquí forma parte del libro *Maria's Poems*, próximo a publicarse y con el que el poeta ganó el "Austin Book Award" de 1987.

Parks, Ted. Chattanooga, Tennessee. Estudió en la Universidad de Tennessee en Chattanooga y obtuvo el B.A. en David Lipscomb College en Nashville. Ha sido traductor de varios ensayos críticos para la serie *Latin American Writers*, que será publicada por Charles Scribners. Actualmente estudia la maestría en literatura hispánica en la Universidad de Texas en Austin.

Portugal, Alberto. Lima, Perú, 1955. Actualmente estudia el doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

Reissig-Vasile, Celia. Buenos Aires, Argentina, 1960. Obtuvo el bachillerato en literatura francesa e hispánica en la Universidad de Nueva York. Actualmente estudia la maestría en estudios latinoamericanos en la Universidad de Texas en Austin. Ha publicado un libro de poesía titulado *Talking to Myself*.

Robertson, Kim. Lubbock, Texas, 1952. Tiene un B.A. en alemán de la Universidad de Texas en Austin. Obtuvo la licence, la maestría y el D.E.A. en letras modernas de la Universidad de Grenoble, Francia. Actualmente estudia el doctorado en literatura comparada en la Universidad de Texas en Austin.

Rota, Gabriela. Quito, Ecuador, 1959. Obtuvo el B.A. en Plan II de la Universidad de Texas en Austin. Actualmente prepara su tesis para la maestría en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

Saco, Alicia. Lima, Perú. Bachiller en humanidades de la Universidad Católica de Lima. Licenciada en dirección escénica en Bucarest. Ha sido profesora auxiliar de español en la Universidad de San Marcos (Lima); ha publicado artículos sobre teatro en Lima y Bucarest; y ha dirigido numerosos espectáculos teatrales. Actualmente es profesora en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Lima y se encuentra con licencia. Estudia la maestría en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin. El trabajo que presentamos es un resumen de su "report" de la maestría.

Sasaki, Betty. Reedley, California, 1957. Obtuvo el B.A. en la Universidad de California en Santa Barbara y el M.A. en la Universidad de California en Berkeley. Actualmente prepara su tesis para el doctorado en literatura española de los Siglos de Oro, en la misma universidad.

Sefami, Jacobo. México, D.F., 1957. Obtuvo la licenciatura en lengua y

atura hispánicas en la ENEP Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México. En 1982-1983 se otorgó la beca INBA-FONAPAS (As Artes, México), para escritores y ensayo. Ha publicado poesía y crítica en revistas mexicanas. Fue jefe del departamento de Producción Editorial en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, UNAM (1982-1984). Actualmente prepara su tesis para el doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

estry-Feliciano, Rubén. San Juan, Puerto Rico. Cursó estudios en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Vagabundó varios años por las costas venezolanas. Obtuvo la maestría en estudios latinoamericanos en San Jose State University. Actualmente prepara el doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

Ulchur Collazos, Yván. Cauca, Colombia. Obtuvo la licenciatura en humanidades en Colombia y el M.A. en Syracuse. Ha publicado poesía en *Gato encerrado* de Colombia y cuento en *Rosa blindada*. Actualmente prepara su tesis para el doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

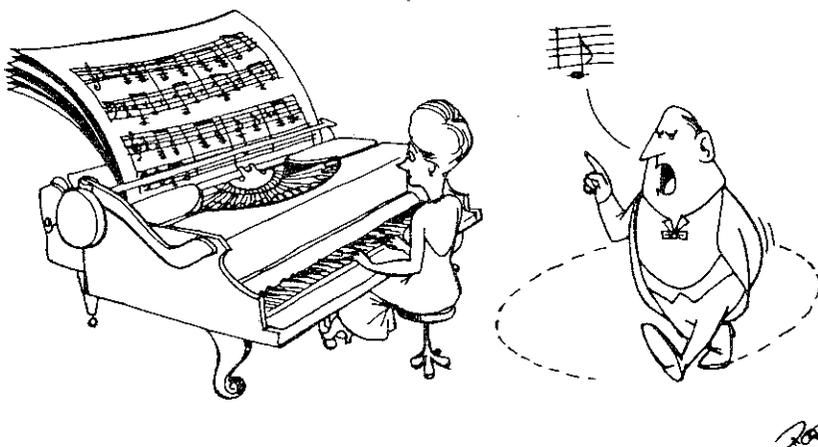
Ureña, Arturo. República Dominicana. Tiene la licenciatura y algunos cursos del doctorado en economía. Ha publicado un poemario y cuentos para niños, además de varios poemas en diversas revistas literarias. Actualmente prepara su tesis para obtener el doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

Zamora, César. Nicaragua, 1962. Estudió el bachillerato en el Colegio Centroamericano en Managua,

Nicaragua; obtuvo su B.A. en economía y estudios latinoamericanos en la Universidad de Texas en Austin. Ha publicado poemas en *Revista Generación* y la *Prensa literaria*, de Managua, Nicaragua.

* * *

Nota. Las cinco ponencias que se presentaron en *The Seventh Annual Student Conference in Latin America* y que reproducimos aquí son: Edgar O'Hara, "Dilemas para tres peruanos"; Alberto Portugal, "Sobre *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa"; Alicia Saco, "Blanca Varela por la pendiente de la desesperación"; Jacobo Sefamí, "A la luz de Blanco. Cosmología y numerología en *Giros de faros* y *Tras el rayo*"; e Yván Ulchur Collazos, "La función del espejo en *La canción de Rachel* de Miguel Barnet".



Dactylus

Revista Literaria
Departamento de Español y Portugués
Universidad de Texas en Austin
Número 4, Otoño de 1985

Julio Cortázar • Extrapoluciones a la inversa
Mario Vargas Llosa • Mayta y los perros
Juan García Ponce • Invitación a la playa
Gabriel García Márquez • Los otros cien años de soledad
Juan Marsé • Últimas tardes que caí
Angel Rama • El peregrinaje del "otro"
José Luis González • El "extraño", el crítico
Octavio Paz • La crítica literaria: instinto y gusto
Enrique Lihn • Ictus: representar la represión
César Vallejo • Diario de la guerra civil
Jorge Luis Borges • Un poema inédito



Dactylus

Revista Literaria
Departamento de Español y Portugués
Universidad de Texas en Austin
Número 6, Otoño de 1986

ENRIQUE LIHN

—
*If Poetry is to be
Written Right*

—
Translated by
DAVE OLIPHANT

MARIO VARGAS LLOSA

—
LA TANTE JULIA
ET LE SCRIBOUILLARD

—
TRADUIT PAR
ALBERT BENSOUSSAN



Dactylus

Revista Literaria
Departamento de Español y Portugués
Universidad de Texas en Austin
Número 5, Primavera de 1986

casada tiempo • ECO • Casa DE LAS AMERICAS

HISPANIA • LATIN AMERICAN LITERARY REVIEW

DIALOGOS • Vuelta • HISPAMERICA • revista de crítica literaria latinoamericana • PUNTO DE VISTA

Universidad de México • Revista Canadiense de Estudios

Hispanicos • Review • Revista Iberoamericana



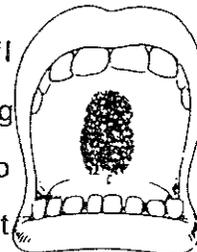
Dactylus

Revista Literaria
Departamento de Español y Portugués
Universidad de Texas en Austin
Número 7, Primavera de 1987

dada

dadactylus

dactylusdactil
ctilicodactilóg
grafodactilolo
opía pterodact



odactilarda
rafiadactiló
giadactilosc
ilodactylus



Dactylus

Revista Literaria
Departamento de Español y Portugués
Universidad de Texas en Austin
Número 7, Primavera de 1987

dsbs

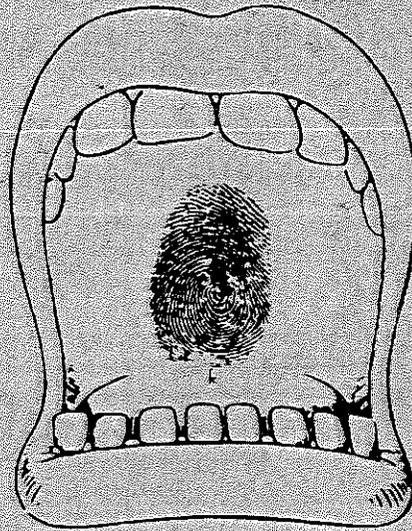
dsbsctylus

dsbsctylus

dsbsctylus

dsbsctylus

dsbsctylus



dsbsctylus

dsbsctylus

dsbsctylus

dsbsctylus

