

ISSN: 2145-8987

perífrasis

Revista de Literatura, Teoría y Crítica

#4

Volumen 2
Julio-Diciembre 2011

PERÍFRASIS

Revista de Literatura,
Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

VOLUMEN 2

No. 4

Fecha: Julio-Diciembre 2011

Periodicidad Semestral

PP. 123

RECTOR

Pablo Navas Sanz de Santamaría

DECANA

Claudia Montilla Vargas

DIRECTORA

Carolina Alzate Cadavid

EDITOR

Mario Barrero Fajardo

ASISTENTE EDITORIAL

Margarita María Pérez Barón

CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

.Puntoaparte Editores

IMPRESIÓN

Cargraphics

REVISTA PERÍFRASIS

Carrera 1 N° 18a-12 Oficina Z 254

Bogotá-Colombia

Tel: (571) 3394949 Ext: 4783

<http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co>

COMITÉ EDITORIAL

Maria del Rosario Aguilar, *Universidad Nacional de Colombia*; Adolfo Caicedo, *Universidad de los Andes*; Francia Elena Goenaga, *Universidad de los Andes*; Héctor Hoyos, *Stanford University*; Pablo Montoya, *Universidad de Antioquia*; Ana Cecilia Ojeda, *Universidad Industrial de Santander*; Liliana Ramírez, *Pontificia Universidad Javeriana*; Luis Fernando Restrepo, *University of Arkansas*; David Solodkow, *Universidad de los Andes*; Patricia Trujillo, *Universidad Nacional de Colombia*; Juan Marcelo Vitulli, *University of Notre Dame*.

COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Elisa Acosta, *Universidad Nacional de Colombia*; Rolena Adorno, *Yale University*; Beatriz Aguirre, *Universidad de Antioquia*; Raúl Antelo, *Universidade F. Santa Catarina*; Jaime Borja, *Universidad de los Andes*; Alfonso Múnera Cavadía, *Universidad de Cartagena*; Román de la Campa, *University of Pennsylvania*; Stéphane Douailler, *Université Paris VIII*; Cristo Figueroa, *Pontificia Universidad Javeriana*; Beatriz González-Stephan, *Rice University*; Roberto Hozven, *Pontificia Universidad Católica de Chile*; Carlos Jáuregui, *University of Notre Dame*; José Antonio Mazzotti, *University of Tufts*; Claudia Montilla, *Universidad de los Andes*; Song I. No, *Purdue University*; Betty Osorio, *Universidad de los Andes*; Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*; Susana Zanetti, *Universidad de Buenos Aires*.

*Las ideas aquí expuestas son responsabilidad exclusiva de los autores.

*El material de esta revista puede ser reproducido sin autorización para su uso personal o en el aula de clases, siempre y cuando se mencione como fuente el artículo y su autor, y la Revista Perífrasis del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes. Para reproducciones con cualquier otro fin, es necesario solicitar primero autorización del Comité editorial de la revista.

TABLA DE CONTENIDO

Presentación	4
Editorial	5
Artículos	
JULIANA MARTÍNEZ. <i>UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, BERKELEY</i> La sonrisa revisionista de Manfredo	7
AZAHARA PALOMEQUE. <i>PRINCETON UNIVERSITY</i> Nacimiento de Anarda: el retrato femenino a través del gongorismo en la lírica del Botelho de Oliveira	23
MARCO THOMAS BOSSHARD. <i>RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM</i> Esteticismo y compromiso social en <i>Euterpológio politonal</i> de Vicente Rosales y Rosales. Reactualización y superación del modernismo en El Salvador	36
CARLOS E. ROJAS C. <i>NEW YORK UNIVERSITY</i> Borges: una textualidad del encuentro	55
MÓNICA MARÍA DEL VALLE IDÁRRAGA. <i>PONTIFICA UNIVERSIDAD JAVERIANA</i> <i>Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia</i> : cinco lentes para mirar el Chocó	71
CARMEN VICTORIA VIVAS LACOUR. <i>UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR (USB)</i> Narrar desde el malestar en la historia venezolana: <i>Falke</i> de Federico Vegas	86
MARÍA DEL CARMEN GARCÍA. <i>TEXAS SOUTHERN UNIVERSITY</i> La transformación del Valle en la literatura del narcotráfico de Ronaldo Hinojosa	97
Reseña	
KARINA MARÍN. <i>UNIVERSIDAD DE LOS ANDES</i> Guzmán, Edgar. <i>Obra poética completa</i> . Arequipa: Cascahuesos Editores y Editorial UNSA, 2010. 320 pp.	115
Normas para los autores	118
Convocatoria	120

PRESENTACIÓN

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica responde a la necesidad del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes de fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos.

El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

La calidad y la pertinencia del contenido de la revista están respaldadas por la labor de sus comités científico y editorial, así como por un conjunto de evaluadores conformado por investigadores activos nacionales y extranjeros, quienes, además del rigor académico, se rigen por los principios de pluralismo, diversidad, diálogo, debate, crítica, tolerancia y respeto por las ideas, las creencias y los valores de todos aquellos que se vinculen al proyecto, de manera acorde con los postulados de la Universidad de los Andes.

Perífrasis pretende ser una permanente fuente de consulta para estudiantes de pregrado y posgrado de literatura y programas afines y para profesores e investigadores en el área de manera que puedan profundizar en sus respectivos estudios y proyectos de investigación.

La publicación del cuarto número de *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* nos permite volver la vista atrás y vislumbrar el heterogéneo tejido discursivo que hemos ido construyendo en torno a diferentes espacios susceptibles de ser agrupados en el siempre amplio y cambiante campo de los estudios literarios. Este proyecto nos ha permitido volver a visitar lugares emblemáticos del canon literario, ahora desde nuevas perspectivas teóricas y críticas. Y hacer más visibles obras que desde sus particularidades literarias abogan por la ampliación de dicho canon y por la posibilidad de contemplar los puntos de encuentro de la creación literaria con otras manifestaciones estéticas; así como su estudio desde la perspectiva transdisciplinar que ha guiado desde un comienzo nuestra labor editorial. Pero la publicación de este nuevo número de *Perífrasis* también nos invita a mirar hacia el futuro, a proseguir en la consolidación de su calidad para satisfacer las exigencias de la comunidad académica, a la que asumimos como nuestro público lector. En ese marco, con la publicación de este número iniciaremos los respectivos procesos de indexación de la revista, tanto nacional como internacionalmente.

Los siguientes son los artículos incluidos en el cuarto número de la revista: “La sonrisa revisionista de Manfredo”, de Juliana Martínez, propone una minuciosa releitura de la aparición de Manfredo en el canto III de “Purgatorio” con la intención de identificar el complejo pensamiento político y estético que Dante plasmó en *La divina comedia*; “Nacimiento de Anarda: el retrato femenino a través del gongorismo en la lírica de Bothelo de Oliveira”, de Azahara Palomeque, estudia la apropiación que realizó el poeta brasileño de los procedimientos de la *translatio studii* y la *imitatio*, a la luz del modelo gongorino, para crear a su amada poética; “Esteticismo y compromiso social en *Euterpologio politonal* de Vicente Rosales y Rosales. Reactualización y superación del modernismo en El Salvador”, de Marco Thomas Bosshard, analiza la manera como el escritor salvadoreño construyó una poética con un sentido compromiso social a partir del contrapunto entre referentes simbolistas, modernistas, vanguardistas y los discursos antropológicos en torno a la raza y al indigenismo imperantes en las primeras décadas del siglo xx en El Salvador; “Borges: una textualidad del encuentro”, de Carlos E. Rojas C., explora las implicaciones de la propuesta borgiana de definir el texto como un encuentro con el lector, ahora desde los planteamientos realizados al respecto por el filósofo Louis Althusser; “Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia: cinco lentes para mirar el Chocó”, de Mónica María del Valle Idágarra, aborda desde los postulados de la eco-crítica la novela publicada en 1982 por el escritor colombiano Carlos Arturo Caicedo

Licon; “Narrar desde el malestar en la historia venezolana: *Falke* de Federico Vegas”, de Carmen Victoria Vivas Lacour, centra su atención en el impacto generado en el campo literario venezolano por la publicación en 2005 de la mencionada novela histórica, que al tiempo que recrea situaciones vividas durante la dictadura de Juan Vicente Gómez, también establece un diálogo con la actualidad política y social del país; y “La transformación del Valle en la literatura del narcotráfico de Rolando Hinojosa”, de María del Carmen García, explora el uso por parte del escritor chicano de las convenciones de la novela policiaca para dar cuenta de la transformación socioeconómica en el espacio textual y extra textual de la frontera entre México y Texas, en el denominado Valle del Río Grande.

La publicación del cuarto número de *Perífrasis* es posible por el apoyo brindado por la Dra. Claudia Montilla, decana de la Facultad de Artes y Humanidades, la Dra. Carolina Alzate, directora del Departamento de Humanidades y Literatura y directora de la revista, el Dr. Felipe Castañeda, director de Ediciones Uniandes, los miembros de los Comités científico y editorial de nuestra publicación y los evaluadores. A todos ellos un especial agradecimiento.

MARIO BARRERO FAJARDO
Editor

LA SONRISA REVISIONISTA DE MANFREDO

MANFRED'S REVISIONIST SMILE

JULIANA MARTÍNEZ*

Universidad de California, Berkeley

Fecha de recepción: 25 de abril de 2011

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 3 de noviembre de 2011

RESUMEN

El presente artículo propone que una cuidadosa lectura de la aparición de Manfredo en el canto III de "Purgatorio" permite una aproximación al complejo pensamiento político y estético de Dante Alighieri. El trabajo sugiere que la presencia de Manfredo en "Antepurgatorio" es uno de los momentos claves de *La Commedia* para entender la posición de Dante frente a cuestiones tan importantes para su texto y su tiempo como la relación entre la letra y el espíritu, y las posibilidades y limitaciones de la representación estética. Es decir, la validez misma de proyectos artísticos como el suyo dentro de un marco escatológico de la historia.

PALABRAS CLAVE: Dante, Manfredo, letra, espíritu, historia.

ABSTRACT

This paper suggests that a careful reading of Manfred's appearance in *canto* III of "Purgatory" allows a way into Dante's complex aesthetic and political thought. The work advances the idea that Manfred's presence in "Ante-purgatory" is key when trying to understand Dante's position on issues as important for his time and his oeuvre as the relationship between the letter and the spirit and the rapport between these aspects and aesthetic representation. That is, the validity of artistic projects such as his in the context of an eschatological reading of history.

KEY WORDS: Dante, Manfred, letter, spirit, history.

* Candidata a Ph.D en Literaturas y lenguas romances. Universidad de California, Berkeley.

*Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via*

“PURGATORIO” III, 33-34

La aparición de Manfredo en el canto III de “Purgatorio” con frecuencia ha causado sorpresa debido, por una parte, a la figura histórica del emperador, y, por otra, al contraste que presentan sus terribles heridas con su tranquila sonrisa y la calma de su discurso. El presente artículo propone que si se tiene en cuenta la estructura del canto y se hace una comparación con otros momentos de *La Commedia*, la misteriosa aparición de Manfredo propicia una aproximación al complejo pensamiento político y estético de Dante.

El trabajo sugiere que, más allá de las lecturas que ven en las heridas de Manfredo un anhelo de exactitud histórica de Dante, o un ejemplo más de su *contrapasso*, la presencia de Manfredo en “Antepurgatorio” es clave para entender la posición del poeta frente a cuestiones tan importantes para su texto y su tiempo como la relación entre la letra y el espíritu, la historia de los hombres y la historia de la salvación, y las posibilidades y limitaciones de la representación estética. Es decir, la validez misma de proyectos artísticos como el suyo dentro de un marco escatológico de la historia.

Conviene entonces empezar por el principio del canto mismo y recordar que en su primera estrofa Dante introduce uno de los temas más importantes de este apartado al relacionar explícitamente los límites de la razón con la función del Monte Purgatorio. En la primera mención del Monte Purgatorio, Dante elide toda alusión a sus características físicas y lo describe como “il monte ove ragion ne fruga”¹ (“Purg.” III, 3). Sólo tras enfatizar esta relación entre el monte y la razón, el poeta proseguirá a describir la descorazonadora apariencia de Purgatorio. Además, la atmósfera inicial del canto refuerza esta idea al crear un clima general de desconcierto y confusión. Tanto Dante como Virgilio se encuentran turbados por distintos motivos, y se hace evidente que algunas de las certezas que hasta ahora habían guiado su camino y su modo de pensar comienzan a ser cuestionadas.

Recordemos que el canto II de “Purgatorio” finaliza con el embelesamiento de Dante y Virgilio ante las canciones de amor de Casella, lo que lleva a que ambos sean reprendidos por haberse dejado seducir por las frívolas cuestiones del amor romántico

1. La traducción de Luis Martínez de Merlo, de donde provienen todas las citas de *La Commedia* en español, dice “el monte en que aguija la justicia”. Sin embargo, una traducción más cercana al original sería “el monte donde la razón nos sondea” otras posibilidades para “frugare” son “hurgar” o “investigar” que la traducción al inglés de la edición bilingüe utilizada conserva “the mountain where reason probes us”.

humano, y en consecuencia alejarse de su único verdadero deber: continuar el camino hacia la Gracia². Al inicio del canto III Virgilio aún no se ha recuperado de su flaqueza y se encuentra ensimismado, confundido y continúa “da sé stesso rimorso” (“Purg.” III, 7), sorprendido por su debilidad ante las mundanas letras humanas. Además, tras observar el escarpado monte que lo aguarda, el autor de la Eneida descubre que ha llegado al límite de su conocimiento y se halla desconcertado y temeroso.

Virgilio está luchando contra los límites de su propia falibilidad. Casella no sólo le ha recordado su ineludible condición humana y su pasado poético, sino que, como a Virgilio se le ha negado la Gracia y ha sido destinado al Limbo por no haber sido bautizado, el Guía conoce el Infierno pero no el Purgatorio. En consecuencia por primera vez en *La Commedia*, Virgilio experimenta la frustración de no saber cómo continuar el camino y de no entender los designios divinos. Así, al verse confrontado por la geografía del Antepurgatorio, desesperanzado, exclama: “Or chi sa da qual man la costa cala / disse ‘l maestro mio fermando ‘l passo / sì che possa salir chi va sanz’ ala?”³ (“Purg.” III, 52-54).

2. Cuando Dante reconoce a Casella, le dice:

E io: ‘Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l’amoroso canto
che mi solea quetar tute mie voglie,

di ciò ti piaccia consolare alquanto
l’anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto!’

Amor che ne la mente mi ragiona
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

Lo mio maestro e io e quella gente
che’eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.

Noi eravam tutti fissi e attenti
a le sue note; ed ecco il veglio onesto
gridando: ‘Ché è ciò, spiriti lenti?’

Qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch’esser non lascia a voi Dio manifesto’
(“Purg.” II, 106-124).

Y yo: ‘Si no te quitan nuevas leyes
la memoria o el uso de los cantos
de amor, que mis deseos aquietaban,

con ellos te suplico que consueles
mi alma que, viniendo con mi cuerpo
a este lugar, se encuentra muy angustiada’.

El amor que en la mente me razona
entonces comenzó tan dulcemente,
que en mis adentros oigo aún la dulzura.

Mi maestro y yo y aquellas gentes
que estaban junto a él, tan complacidas parecían,
que en nada más pensaban.

Todos pendientes y fijos estábamos
de sus notas; y el viejo venerable
nos gritó: ‘¿Qué sucede, lentas almas?’

¿qué negligencia, qué esperar es éste?
corred al monte a echar las impurezas
que no os permiten contemplar a Dios’.

3. ¿Ahora quién sabe en donde la pendiente
—deteniéndose, dijo mi maestro—
pueda subir aquel que va sin alas?

Con todo, Virgilio no es el único desorientado. Dante, aunque asume un papel más activo, animando y consolando a su guía, se asusta al sentirse abandonado por éste: no ve la sombra de Virgilio junto a la suya y piensa que se ha marchado⁴. Sin embargo, pronto se da cuenta de lo que sucede: Virgilio no tiene sombra. Esto confunde a Dante, razón por la cual Virgilio, quien parece haberse recuperado un poco de sus dudas, lo reprende al recordarle que no debe maravillarse por aquello que no logra comprender y, por el contrario, debe aceptarlo como algo natural: “Ora, se innanzi a me nulla s’ombra/non ti maravigliar più che d’i cieli/che l’uno a l’altro raggion non ingombra”⁵ (“Purg.” III, 28-30).

Dicha amonestación se reitera unas líneas más adelante, esta vez en la situación contraria, cuando las *pecorelle* se sorprenden de que el cuerpo del Peregrino, a diferencia de las almas del Antepurgatorio, sí tiene sombra. Una vez más Virgilio les recuerda que no deben intentar comprender lo que ven, sólo aceptarlo como voluntad divina:

Come color dinanzi vider rotta
la luce in terra da mio destro canto,
sì che l’ombra era di me a la grotta,
restaro e trasser sé in dietro alquanto,
e tutti li altri che venieno apresso,
non sapiendo’l perché, feno altrettanto.
Sanza vostra domanda io vi confesso
che questo è corpo uman che voi vedete,
per che’lume del sole in terra è fesso.
Non vi maravigliate, ma credete
che non sanza virtù che da ciel vegna

4. Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,
rotto m’era dinanzi a la figura
ch’avèa in me de’ suoi raggi l’appoggio.

lo mi volsi dallato, con paura
d’essere abbandonato, quand’io vidi
solo dinanzi a me la terra oscura;

e’l mio conforto: ‘Perché pur diffidi?
a dir mi cominciò tutto rivolto.
Non credi tu me teco e ch’io ti guidi?’
(“Purg.” III, 16-24).

El sol, que atrás en rojo flameaba,
se rompía delante de mi cuerpo,
pues sus rayos en mí se detenían.

Me volví hacia los lados temeroso
de estar abandonado, cuando vi
sólo ante mí la tierra oscurecida;

y: ‘¿Por qué desconfías? —mi consuelo
volviéndose hacia mí empezó a decirme—
¿no crees que te acompaño y te guío?’.

5. Por lo cual si ante mí nada se ensombra,
no debes extrañarte, igual que el cielo
no detiene el camino de los rayos.

cerchi di soverchiar questa parete⁶.

("Purg." III, 88-99)

Ahora bien, no es coincidencia que en los tres casos de confusión la diferencia entre cuerpo y alma resulte fundamental. Los tres ejemplos subrayan la distinción entre la materia y el espíritu, para resaltar el carácter efímero y contingente de la primera en contraposición a la inmortalidad y trascendencia del segundo⁷. Con lo anterior, el canto enfatiza que el cuerpo y el alma tienen naturalezas disímiles y que las herramientas que usamos para percibir y juzgar el destino del primero resultan inapropiadas para conocer la verdad de la segunda. A través de esta diferencia entre cuerpo y alma, y de la imposibilidad humana de conocer el destino de ambos, Virgilio introduce uno de los principales temas del canto: la falibilidad humana y el misterio de la voluntad de Dios. Virgilio lo hace explícito al afirmar:

Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sustanza in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia*;
ché se potuto aveste veder tutto,

6. Al ver los de delante interrumpida
la luz en tierra amí derecho flanco
desde mí hasta la roca haciendo sombra,

se detuvieron, y hacia atrás se echaron,
y todos esos que detrás venían,
no sabiendo por qué, lo mismo hicieron.

Sin que lo preguntéis yo os comunico
que este cuerpo que veis es cuerpo humano;
por lo que el sol ha interceptado en tierra.

No os debéis asombrar, pero creedme
Que no sin que lo quieran en el cielo
Estar paredes escalar pretende.

7. Vespero è già colà dov'è sepolto
lo corpo dentro al quale io facea ombra;
Napoli l'ha, e da Brandizio è tolto.

Ora, se innanzi a me nulla s'aombra,
non ti maravigliar più che d'i cieli,
che l'uno a l'altro raggio non ingombra.

A sofferrir tormenti, calid e geli
simili corpi la Virtù dispone
che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli
("Purg." III, 25-34).

Es ya la tarde donde sepultado
está aquel cuerpo en el que sombra hacía;
no en Brindis, sino en Nápoles se encuentra.

Por lo cual si ante mí nada se ensombra,
no debes extrañarte, igual que el cielo
no detiene el camino de los rayos.

Por sufrir penas, frías y calientes,
Dios ha dispuesto cuerpos semejantes,
de modo que quiere revelarnos.

mestier non era parturir Maria⁸.

(“Purg.” III, 34-39)

Lo anterior es importante porque, desde el comienzo, el canto está introduciendo al lector a modos de verdad más allá de la lógica y la razón humanas, y a la necesidad de desvincularse de la presencia corporal para acceder a la verdad divina.

En este contexto surge el mutilado cuerpo de Manfredo. De hecho, su aparición es de particular interés porque llega en otro momento en el que Virgilio se encuentra frustrado y ensimismado, sin saber qué camino tomar: “tenendo ‘l viso basso/essaminava del cammin la mente”⁹ (“Purg.” III, 55-56). Dante, que es quien entonces está atento a lo que los rodea, recrimina al guía por su distracción y redirige su mirada al espacio físico y simbólico de Dios: “‘Leva,’ diss’io, ‘maestro, li occhi tuoi: / ecco di qua chi ne darà consiglio, / se tu da te medesimo aver nol puoi”¹⁰ (“Purg.” III, 61-63).

Al decirle a Virgilio que levante su mirada para obtener consejo respecto a cómo superar el *impasse* que se le presenta, Dante (autor) posiciona físicamente a Manfredo en el espacio de la divinidad: la altura. Para ver a Manfredo, Virgilio debe elevar su mirada lo cual hace que cuando la sombra empieza a hablar ésta se encuentre, literalmente, en una posición de superioridad. Mientras que Virgilio, desconociendo los designios de la providencia, debe escuchar desde abajo. Además, la ambigüedad gramatical de la estrofa retrasa deliberadamente el objeto de dicha mirada, y lo identifica provisionalmente con Dios, pues Dios es —se nos ha dicho a lo largo de toda *La Commedia* y recordado en la introducción del canto— la única fuente de sabiduría y consejo. Por consiguiente, la aparición de Manfredo se diferencia de la de las demás sombras malheridas que hemos visto porque no surge en el contexto de sorpresa, pavor o curiosidad en el que lo hacen las otras almas hasta ahora encontradas. Por el contrario, el encuentro con Manfredo se presenta como lo que le va a permitir a Dante y a su guía continuar el camino hacia el Paraíso.

En consecuencia, la llegada de Manfredo está explícitamente asociada con los límites del conocimiento y con la insuficiencia humana para descifrar plenamente los

8. Loco es quien piense que nuestra razón
pueda seguir por la infinita senda
que sigue una sustancia en tres personas.

Os baste con el quía, humana prole;
pues, si hubierais podido saberlo todo,
ocioso fuese el parto de María.

9. meditaba con la vista
baja, sobre la suerte del camino.

10. Alza dije—maestro, la mirada:
hay aquí quien podrá darnos consejo
si no puedes tenerlo por ti mismo.

designios divinos sin la gracia de la providencia; es decir, la diferencia entre la letra-cuerpo y espíritu-significado, entre la historia humana y la historia de la salvación.

Esta diferencia se enfatiza aún más ante la incapacidad del Peregrino de reconocer a Manfredo. Tras su aparición, Manfredo pide ser reconocido por su apariencia física: enseña sus heridas y sus facciones y si bien Dante (peregrino) puede percibir y describir perfectamente sus rasgos y heridas, ni éste ni su guía logran efectuar una identificación basados en ellos:

E un di loro incominciò: 'Chiunque
tu se', così andando, volgi 'l viso:
pon mente se di là mi vedesti unque.'
Io mi volsi ver'lui e guardail fiso:
biondo era e bello e di gentile aspetto,
ma l'un de' cigli un colpo avea diviso.
Quand' io mi fu umilmente disdetto
d'averlo visto mai, el disse: 'Or vedi,'
e mostrommi una piaga a sommo 'l petto
Poi sorridendo disse: 'Io son Manfredi'¹¹
("Purg." III, 103-112).

A pesar de que los rasgos físicos de Manfredo se presentan con claridad y de la insistencia de éste en sus heridas como filiación entre su ser y su identidad, sus interlocutores no lo reconocen hasta que se identifica con su nombre propio. A diferencia de la cicatriz de Ulises, las secuelas de Manfredo no lo nombran. Las marcas físicas que ostenta no son aquí un vínculo entre su historia (la historia humana) y su verdad (la historia de la salvación). A diferencia de la cicatriz de Ulises, las secuelas de Manfredo no dan cuenta de su linaje real¹², no permiten reconstruir su historia como emperador ni general y, por lo tanto, a diferencia de Euriclea, Dante y Virgilio no pueden establecer una unidad identitaria entre materia y esencia, historia y destino.

Por el contrario, las señas del cuerpo fantasmal de Manfredo son signos opacos que resaltan la disonancia entre el cuerpo que las lleva y el alma que pide ser reconocida. Más que denotar un pasado humano, exigen ser interpretadas como signos del

11. Y uno de aquéllos empezó: 'Quien quiera que seas, vuelve el rostro mientras andas: recuerda si me viste en la otra vida'.

Volví la vista a él muy fijamente
rubio era y bello y de gentil aspecto,
mas un tajo una ceja le partía.

Cuando con humildad hube negado
haberle visto nunca, él dijo: 'Mira'
y mostróme una llaga sobre el pecho.
Luego sonriendo dijo: 'Soy Manfredo'.

12. Recordemos que Manfredo es hijo (bastardo) de Federico II de Hohenstaufen.

pensamiento divino. Es más, como John Freccero señala, si Dante (autor) estuviera intentando ser exacto históricamente, las fatales heridas de Manfredo ni siquiera deberían estar ahí, pues si bien sí marcan, no se corresponden con el estado final de su cuerpo histórico. Tal y como el canto nos recuerda un poco después, tras la muerte del emperador, el obispo de Cosenza ordenó que el cuerpo de Manfredo fuera desenterrado y entregado a los elementos. Así, si el cuerpo de Manfredo ha sido destrozado, sus heridas no son históricas sino simbólicas: “If Manfred’s real body is dispersed, then it is clear that his fictive body is a representation, bearing symbolic wounds” (Freccero 199).

Esto pone a Manfredo en claro contraste con otros de los más famosos mutilados de *La Commedia*, particularmente, con Bertrand de Born. Ubicado en el noveno círculo del Infierno, aquel de los sembradores de discordia, la aparición de Bertrand de Born es memorable no sólo porque es una de las más impactantes de *La Commedia*, sino porque es él quien explica el concepto de *contrapasso*, esencial para el texto¹³.

Bien distinto es el caso de Manfredo. En contraposición a los casos anteriores en los que cicatrices, heridas, mutilaciones y deformaciones están destinadas a conmocionar y horrorizar al Peregrino y determinan la capacidad de hablar, ver o moverse de la atormentada alma que las llevaba, las heridas de Manfredo no causan repulsión ni terror y ni siquiera parecen molestar demasiado al propio Manfredo. De hecho, en directo contraste con Bertrand de Born¹⁴, Manfredo cuenta su historia *sorridendo* y su presencia es agradable y tranquilizadora.

13. Por *contrapasso* se entiende la particular forma de castigar las almas del Infierno que Dante crea. En *La Commedia* existe una correspondencia visual entre el pecado cometido y la apariencia del alma. En palabras de Bertrand de Born: “Perch’ io parti’ cosi giunte persone,/ partito porto il mio cerebro, lasso!/ dal suo principio ch’è in questo troncone./ Così s’osserva in me lo contrapasso.” (“Inf.” xxviii, 139-142) [“Y como gente unida así he partido,/partido llevo mi cerebro, ¡ay triste!/,de su principio que está en este tronco./Y en mí se cumple la contrapartida”]

14. La escena es una de las más memorables de *La Commedia* y vale la pena transcribirla completamente para ver mejor el contraste entre la atmósfera de terror en el círculo infernal y la reacción de Dante ante el pecador, con lo que sucederá posteriormente con Manfredo:

Ma io rimasi a riguardar lo stuolo,
e vidi cosa ch’io avrei paura,
sanza più prova, di contarla solo;

se non che coscienza m’assicura,
la buona compagnia che l’uom francheggia
sotto l’asbergo del sentirsi pura.

lo vidi certo, e ancor par ch’io l’vegga,
un busto sanza capo andar sì come
andavan li altri de la trista greggia;

Mas yo quedé para mirar el grupo,
y vi una cosa que me diera mucho miedo,
sin más pruebas, contarla solamente,

si no me asegurase la conciencia,
esa amiga que al hombre fortifica
en la confianza de sentirse pura.

Yo vi de cierto, y parece que aún lo vea,
un busto sin cabeza andar lo mismo
que iban los otros del rebaño triste;

No se trata entonces ni de realismo ni de *contrapasso*. Así pues, quizás resulte más pertinente pensar las heridas de Manfredo en relación a las siete “P” grabadas por el Ángel Guardián en la frente del Peregrino a la entrada del Antepurgatorio¹⁵. Esta lectura permite pensar las heridas de Manfredo, no en relación con su pasado e identidad histórica, sino como signos de la gracia de Dios. Las heridas de Manfredo, si bien señalan los remanentes de impureza dejados por la vida humana del emperador, marcan también el proceso de salvación que se está llevando a cabo en el Antepurgatorio y, en consecuencia, afianzan la omnipotencia divina y denotan esperanza.

En *Injured by the Light: Violence and Paideia in Dante's Purgatorio*, Jeffrey Schnapp plantea que el purgatorio, a diferencia del infierno, “is a dynamic transitional realm, a realm of process and change ... a re-education camp” (Schnapp 108). Esta “re-educación”, además, se relaciona directamente con la diferencia entre el cuerpo y el alma. Tanto así, que Schnapp la describe como “a sort of disappearing act” (114), pues las

e 'l capo tronco tenea per le chiome,
pesol con mano a guisa di lanterna;
e quel mirava noi e dicea: 'Oh me!'.

la testa trunca agarraba del pelo,
cual un farol llevándola en la mano;
y nos miraba, y '¡Ay, de mí!' decía.

Di sé facea a sé stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due;
com' esser può, quei sa che si governa.

De sí se hacía a sí mí mismo lucerna;
y había dos en uno y uno en dos:
cómo es posible sabe Quien tal manda.

Quando diritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa
per appressarne le parole sue,

Cuando llegado hubo al pie del puente,
alzó el brazo con toda la cabeza,
para decir estas palabras,

che fuoro: 'Or vedi la pena molesta,
tu che, spirando, vai veggendo i morti:
vedi s'alcuna è grande come questa'
("Inf." xxviii, 112-133).

que fueron: 'Mira mi pena tan cruda
tú que, inspirando vas viendo a los muertos;
mira si alguna hay grande como ésta'.

15. l'angel di Dio, sedendo in sua la soglia
che me sembiava pietra di diamante.

Encima de éste colocaba el ángel de Dios, sus plantas,
al umbral sentado, que piedra de diamante parecía.

Per li tre gradi sù di buona voglia
mi trasse il duca mio, dicendo: 'Chiedi
umilmente che' l serrame scioglia'

Por los tres escalones, de buen grado,
el guía me llevó, diciendo: 'Pide
humildemente que abran el cerrojo'.

Divoto mi gittai a' santi piedi;
misericordia chiesi e ch'el m'aprisse,
ma pria nel petto tre volte mi diedi.

A los pies santos me arrojé devoto;
y pedí que me abrieran compasivos,
mas antes de tres golpes en mi pecho.

Sette P ne la fronte mi descrisse
col punton de la spada, e: 'Fa che lavi,
quando se' dentro, queste piaghe,' disse'
("Purg." ix, 103-114).

Siete P, con la punta de la espada,
en mi frente escribió: 'Lavar procura
estas manchas —me dijo— cuando entres'.

almas del purgatorio están en un proceso de alejamiento de las marcas corporales de su pasado humano y de acercamiento paulatino al estado completamente espiritual del paraíso. A diferencia de Bertrand de Born, Manfredo eventualmente se deshará de las heridas que lo afligen y de todo remanente de su forma humana.

En este contexto, tiene sentido que el reconocimiento de Manfredo no pueda ser llevado a cabo desde la indexicalidad. En “Antepurgatorio”, la referencialidad no es ya el lugar del sentido; más que de reconocimiento, se trata de revelación. El sentido sólo llega a través de La Palabra. Manfredo, desligado de su cuerpo histórico, es ahora pura habla, sólo puede ser reconocido a través de un nombre que es siempre, en última instancia, el nombre de Dios. Y es que Manfredo no sólo tiene que pronunciar su nombre para poder ser, sino que, acto seguido, el emperador reinscribirá su pasado personal dentro de un relato, no de poder o hechos grandiosos, sino en una historia que habla sólo de su salvación y justifica su presencia en el Antepurgatorio. “Io son Manfredi” dice la sombra, e inmediatamente pasa a hacer un recuento de su linaje y de su vida que legitima su destino y explica su presencia en el Antepurgatorio¹⁶.

Así, contrario al caso de Odiseo —en el que sí se lleva a cabo un reconocimiento y en consecuencia es Euriclea quien reconstruye la genealogía del héroe para insertarlo en el linaje patrilineal que garantiza su legitimidad al trono, y, al confirmarse como su esclava, transforma a Odiseo de mendigo a Señor—, Manfredo no sólo tiene que presentarse a sí mismo, sino que su relato rechaza la filiación paterna¹⁷. Dante (autor) hace su propia “purgación” de la tormentosa historia de Manfredo. *La Commedia* elide por completo el vínculo paterno, distancia a Manfredo de su padre —cuya alma hemos ya visto en el círculo de los herejes del Infierno— y “limpia” su historia al presentarlo sólo como el hijo

16. Poi sorridendo disse: ‘Io son Manfredi,
nepote di Costanza imperadrice;
ond’ io ti priego che, quando tu riedi,

vadi a mia bella figlia, genitrice
de l’onor di Cicilia e d’Aragona,
e dichi ‘l vero a lei, s’altro si dice.

Poscia ch’io ebbi rotta la persona
di due punte mortali, io mi rendei,
piangendo, a quei che volontier perdona’
 (“Purg.” III, 112-120).

Luego sonriendo dijo: ‘Soy Manfredo:
la emperatriz Constanza fue mi abuela;
y te suplico que, cuando regreses,

le digas a mi hija, madre
del honor de Aragón y de Sicilia,
la verdad, si es que cuentan de otro modo.

Después de ser mi cuerpo atravesado
Por dos golpes mortales, me volví
Llorando a quien perdona de buen grado’.

17. “Odysseus’ scar is related to the tradition of rites of violence that have traditionally been used by males to mark their identity and manhood ... Manfred’s wounds have a similar story, for they signify his relationship to this father, yet, by an ironic reversal of earthly values that is one of the functions of Dante’s otherworldly perspective, they mark the passage away from patrilineal succession towards the mother” (Freccero 197-199).

de una emperatriz y el padre de la esposa del católico rey de Sicilia y Aragón. Manfredo hila su historia entre la de dos mujeres, abuela e hija, que, si bien no lo nombran como rey de hombres, sí lo insertan en un linaje de pureza (silenciando, entre otros, su bastardía) y lo relacionan, en posición de subordinación y obediencia, a Dios. Además, el nombre de las dos mujeres entre las que Manfredo se posiciona remite precisamente a aquello que el emperador no tuvo y que pudo haber causado su perdición, de no haberse arrepentido en el último momento: constancia. Las dos “Constanzas” de Manfredo lo vinculan a un linaje noble y devoto y garantizan su salvación: a la abuela la veremos más adelante en el cielo, y la hija tiene el poder de acortar su estancia en el Antepurgatorio y el Purgatorio a través de sus oraciones¹⁸.

Esto nos lleva de regreso a la misteriosa sonrisa de Manfredo, pues no podemos olvidar que, a pesar de las heridas que muestra, cuenta todo esto sonriendo. Su sonrisa “descorporaliza” sus heridas, las distancia de los tormentos que vimos en el Infierno en donde las marcas corporales martirizan a quienes las portan. Con su sonrisa, Manfredo da valor simbólico a las llagas de su pecho que, quizás a la manera de las heridas de Cristo, no representan ni castigo ni exactitud histórica. Representan, por el contrario, la inexactitud de lo histórico, pues su significado último sólo puede ser descifrado en el reino de lo trascendente: “Manfred’s scars are the scars of history but his smile is a revisionist smile, belying the official version of his fate” (Freccero 198). Este revisionismo es, tal vez, la clave de por qué Manfredo no está en “Infierno”. Y es que la presencia de Manfredo en “Antepurgatorio” puede parecer sorprendente si tenemos en cuenta su pasado histórico y político. Si bien ser gibelino¹⁹ no es suficiente para estar en el Infierno (el Infierno está lleno

18. Vero è che quale in contumacia more
di Santa Chiesa, ancor ch’al fin si penta,
star li convien da questa ripa in fore,

Per ognung tempo ch’elli è stato, trenta,
in sua presunziõ, se tal decreto
più corto per buon prieghi non diventa.

Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto,
revelando a la mia buona Costanza
come m’hai visto, e anco esto divieto;

ché qui per quei di lá molto s’avanza
 (“Purg.” III, 136-145).

Verdad es que quien muere contumaz,
con la Iglesia, aunque al fin arrepentido,
fuera debe de estar de la montaña,

treinta veces el tiempo que viviera
en esa presunción, si tal decreto
no se acorta con buenas oraciones.

Piensa pues lo dichoso que me harías,
a mi buena Constanza revelando
cómo me has visto, y esta prohibición:

que aquí, por los de allá, mucho se avanza

19. Es bien sabido que los gibelinos eran los enemigos de los güelfos, el partido político al que pertenecía Dante. A lo largo del siglo XIII, los conflictos entre los güelfos y los gibelinos causaron caos político, económico y social en Florencia, y llevaron a numerosas y muy violentas batallas. El propio Dante fue perseguido por los gibelinos y tuvo que huir y exiliarse de su amada Florencia.

de güelfos y gibelinos corruptos), el Antepurgatorio parece un lugar extraño para uno de los más inicuos generales de su tiempo, un conocido seductor y excomulgado que murió defendiendo la causa gibelina en contra de los ejércitos del Papa.

Al poner a Manfredo en “Antepurgatorio” Dante (autor) hace una relectura radical de su pasado inmediato. La inesperada salvación de Manfredo señala un cambio fundamental en el pensamiento político del autor que, para entonces, empezaba a alejarse de sus alianzas con los güelfos a favor de una visión más escatológica de lo que él veía como el destino imperial, romano, de Italia. Scott señala que “by the time he came to write the Comedy, Dante had discovered the providential mission of Rome, a discovery that led him to renounce the blinded views of both Guelfs and Ghibellines” (Scott 87).

Asimismo, la Enciclopedia Dantesca señala que “in the thirteenth century the most coherent attempt to impose imperial rule on Tuscany was made by Manfred” (836). En consecuencia, la versión dantesca de Manfredo encuentra una manera de negociar excomunión con salvación al exaltar sus supuestos esfuerzos por unificar la Península bajo la égida imperial.

En este sentido también es interesante que si bien Federico II se encuentra en el Infierno, no está en el círculo de los sembradores de discordia, sino en el de los herejes. Ni Federico ni Manfredo son considerados cismáticos y, a diferencia de Bertrand de Born y muchos otros, ellos no son juzgados por su pasado político. Por el contrario, pese a la percepción histórica del momento de escritura de *La Commedia*, Dante los ubica en el lugar de herederos legítimos que lucharon por la causa trascendental de Roma.

Ahora bien, si para el momento de la escritura de “Purgatorio” (varios años después de “Infierno”), Dante priorizaba la causa del Imperio por sobre los intereses de cualquier partido, el papado se presenta más como un enemigo que como mensajero de la voluntad de Dios. Por una parte, el Papa es el responsable directo de la muerte y excomunión de Manfredo, y, por otra, es bien sabido que el papado buscaba mantener la independencia de Roma del resto de la península y con frecuencia solicitaba apoyo de los reyes de España y Francia para enfrentar los esfuerzos “italianizantes” de Florencia y otras regiones.

Así, la presencia de Manfredo en “Antepurgatorio”, su sonrisa y su tranquilo discurso no sólo representan la postura de Dante ante la historia y la política, sino que, además, dan cuenta de su posición ante la Iglesia de su tiempo, y, como en otras ocasiones de *La Commedia*²⁰, en este episodio el autor mantiene un delicado balance entre la denuncia y el acatamiento. Si bien Dante se cuida de mencionar el pecaminoso pasado

20. Scott recuerda el caso de Guido da Montefeltro y afirma que Dante “who had illustrated the catastrophic effects if spurious papal absolution imparted to Guido da Montefeltro, now highlights the limitations of excommunication and papal anathema, especially when exploited as a political weapon” (Scott 87).

de Manfredo antes de su arrepentimiento final²¹, a diferencia de lo que sucede con las demás almas aquí lo hace de manera vaga, sin especificar cuáles son exactamente los graves pecados de Manfredo. También es cierto que Dante respeta el bando de excomunión y, por consiguiente, pone a Manfredo en el Antepurgatorio, con los demás excomulgados, y no en el Purgatorio como tal. Sin embargo, a través del discurso de Manfredo, el autor ofrece un marcado contraste entre la gracia divina y la actitud vengativa, ambiciosa y sesgada de la Iglesia:

Contrasted with God's infinite mercy and generosity is the vindictive persecution of Manfred's corpse, carried out by Cardinal Bartolomeo Pignatelli, bishop of Cosenza, who ordered the removal of the mound of stones that had been thrown on Manfred's body by his French enemies in chivalrous recognition of Manfred's body and who then had the king's body cast out of his kingdom to be left to the mercy of the elements. (Scott 88)

No obstante, Dante es cuidadoso en no interpretar este acto como uno de maldad, sino —y esto nos trae de regreso al tema principal del canto— como un problema de interpretación causado por la falibilidad humana. Al explicar su situación, Manfredo no emite juicio alguno sobre el obispo de Consenza, simplemente se limita a señalar que el error de éste es, ante todo, un problema de lectura:

Se 'l pastor di Cosenza, che a la caccia
di me fu messo per Clemente allora,
avesse in Dio ben letta questa faccia,
l'ossa del Corpo mio sarieno ancora
in co del ponte presso a Benevento,
sotto la guardia de la grave mora²²
("Purg." III. 124-129).

En este punto es importante recordar que, como bien lo han señalado los críticos, la palabra italiana "faccia" puede ser entendida como "rostro" y como "página".

21. Orribil furon li peccati miei;
ma la Bontà infinita ha sì gran braccia
che prende ciò che si rivolge a lei
("Purg." III, 121-124).

Abominables mis pecados fueron
mas tan gran brazo tiene la bondad
infinita, que acoge a quien implora.

22. Si el pastor de Consenza, que a mi caza
entonces fue enviado por Clemente,
la página divina comprendiera
los huesos de mi cuerpo aún estarían
al pie del puente junto a Benevento,
y por pesadas piedras custodiadas.

El Obispo, entonces, ha fallado al no interpretar correctamente los esfuerzos de Manfredo. El Obispo ha confundido la letra con el espíritu y, en consecuencia, no ha podido revelar el verdadero significado de las señales de Dios. Cegado por preocupaciones y ambiciones humanas, el Obispo y el Papa han olvidado su misión más importante: ser los enviados de Dios en la tierra, hacer cumplir su voluntad y guiar la mayor cantidad de almas al cielo, en vez de expulsarlas mediante una excomunión basada en las razones equivocadas.

Así, las heridas de Manfredo lejos de dar cuenta de un anhelo de exactitud histórica por parte de Dante, desarrollan más bien lo que Mazzota llama la “antehistoria” en el centro del pensamiento político de Dante:

Dante constantly vindicates earthly life, but he also warns us not to mistake the shadowy and insubstantial domain of temporal existence for the trace things to come. There is, in brief, an antihistory at the heart of his historical imagination, a radical perspective from which the ultimately illusory values and idols of this World are relentlessly questioned. (Mazzota 7)

En consecuencia, el episodio de Manfredo estaría relacionado con el de la advertencia a la entrada del infierno, el de Medusa o el de la canción de Casella que lo precede, pues todos éstos señalan la diferencia entre la letra y el espíritu, los peligros de las seducciones de la primera, y la consecuente inoperancia e impertinencia de toda representación basada exclusivamente en lo humano.

En resumen, la aparición de Manfredo es un momento clave en *La Commedia*, pues nos permite ver la mezcla de elementos políticos y religiosos que configuran el pensamiento de Dante, para quien lo político-histórico no puede ser entendido a expensas de una concepción escatológica del mundo. Las heridas de Manfredo no lo vinculan a su cuerpo, sino, precisamente, a lo que nadie supo ver cuando lo habitaba. Como dice Barolini, Dante está “interested in creating ideal categories that will illuminate the structure of reality as he sees it”, y lo que lleva a cabo es “a deliberate revision of history” (403).

La contradicción entre la mutilada apariencia de Manfredo, su misteriosa sonrisa y su calmado pero importante discurso ilumina la compleja posición de Dante ante lo histórico. Para el poeta hay una tensión permanente entre la Ciudad de los Hombres y la Ciudad de Dios que hace que lo histórico no pueda ser aproximado sino a través de un esfuerzo exegético constante. No obstante, Dante es claro al afirmar que el único modo en el que esta exégesis será exitosa es si es llevada a cabo desde la perspectiva divina, desde el más allá de la Gracia. Así, Dante astutamente relega al fracaso los demás esfuerzos interpretativos de sus contemporáneos, mientras que ensalza la veracidad y validez de su *Commedia* pues

éste es el único texto de su tiempo que hace precisamente eso: juntar la letra con el espíritu, ver a los hombres después de los hombres, ver la Historia como Dios la ve.

En conclusión, la sombra de Manfredo le permite a Dante ofrecer un caso paradigmático que “dramatizes in a fundamental way the activity of interpretation and recounts the effort of the poet-exegete to restore the threat that binds signs and their meanings” (Mazzotta 9). Esos significados, como ya hemos visto, no son evidentes y constituyen una visión de la historia bien distinta a la que imperaba en la época de escritura de *La Commedia*.

Gracias a la sonrisa de Manfredo y a su sereno hablar, sus heridas —las heridas que en tantas otras ocasiones nos llevan a concentrarnos en el cuerpo, en el terreno de lo humano— aquí se desmaterializan, vinculan a Manfredo con la historia divina y nos llevan al reino de Dios. Contrario a lo que sucede con las célebres almas del infierno, las heridas no son lo que identifica a Manfredo; es su sonrisa, la sonrisa de la Gracia, del triunfo del espíritu sobre la letra, de la alegoría sobre el realismo secular, o, mejor, de la alegoría como realismo, de la alegoría como realidad.

Esto, que si bien desdice los esfuerzos artísticos anteriores del propio Dante, hace de *La Commedia*, su opera magna, el único proyecto artístico válido, justo (en el doble sentido de justicia y de justeza, exactitud) y verdadero; y lo pone a él, Dante, en el lugar de enunciación no ya de un creador cualquiera, sino de El Creador, omnisciente y todopoderoso, el único capaz de hacer Sentido, Historia, Verdad, con su palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighiere, Dante. "Purgatorio". *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Volume 2. Bilingual Edition. Ed. and Trad. Robert M. Durling. Oxford and New York: Oxford University Press, 2003. Impreso.
- . *Divina Comedia*. Ed. Giorgio Petrocchi. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.
- . "Inferno". *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Volume 1. Bilingual Edition. Ed. and Trad. Robert M. Durling. Oxford and New York: Oxford University Press, 1996. Impreso.
- Auerbach, Erich. "Figura". *Scenes of the Drama of European Literature*. Trad. Ralph Manheim. New York: Meridian Books, 1959. Impreso.
- . *Mimesis*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1968. Impreso.
- Barolini, Teodolina. "Bertran de Born and Sordello: The Poetry of Politics in Dante's Comedy". *PMLA* 94. 3 (1979): 395-405. *JSTOR*. Web. 10 feb. 2011.
- Freccero, John. *The Poetics of Conversion*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Impreso.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1979. Impreso.
- Schnapp Jeffrey. "Injured by the Light: Violence and Paideia in Dante's Purgatorio". *Dante Studies* 111 (1993): 107-118. *JSTOR*. Web. 19 oct. 2011.
- Scott, John A. *Dante's Political Purgatory*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996. Impreso.

NACIMIENTO DE ANARDA: EL RETRATO FEMENINO A TRAVÉS DEL GONGORISMO EN LA LÍRICA DE BOTELHO DE OLIVEIRA

THE BIRTH OF ANARDA: FEMININE PORTRAIT THROUGH THE GONGORIC STYLE IN BOTELHO DE OLIVEIRA'S POETRY

AZAHARA PALOMEQUE*
Princeton University

Fecha de recepción: 25 de abril de 2011

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 1 de noviembre de 2011

RESUMEN

Durante el llamado Barroco literario, la temática del retrato femenino alcanza su mayor apogeo en la lírica europea. Siguiendo los patrones literarios inaugurados por lírica petrarquesca en la fase crepuscular de la edad, Luis de Góngora contribuye a la creación de una nueva discursividad respecto a este tema. En este contexto, en consonancia con los procedimientos de la *translatio studii* y según las normas de la *imitatio* que regían los procesos líricos en el momento, el brasileño Botelho de Oliveira se apropia del estilo gongorino para crear a su amada poética, Anarda, dotando a su obra de total originalidad.

PALABRAS CLAVE: Barroco, Góngora, Botelho, *imitatio*, retrato.

ABSTRACT

During the so-called literary Baroque, the subject matter referring to feminine portrait reaches its height in European lyric. Following the literary patterns inaugurated by Petrarca's work during Middle Age's twilight, Luis de Góngora contributes to the creation of a new discourse concerning this theme. In this context, the Brazilian Botelho de Oliveira appropriates Gongoric style in keeping with the *translatio studii* procedures and according to the *imitatio* rules that governed lyric processes at that time. By doing this, he creates his own poetic beloved Anarda, endowing his work with full originality.

KEY WORDS: Baroque, Góngora, Botelho, *imitatio*, portrait.

*Candidata a Ph.D en Literatura hispano lusófona. Universidad de Princeton.

El tópico de la *descriptio puellae* o el retrato femenino lírico se remonta a los orígenes greco-latinos del arte occidental y es divulgado de forma sistemática por primera vez en lengua vulgar -toscano- por Petrarca, en el crepúsculo de la Edad Media. Sin embargo, no será hasta el período artístico denominado convencionalmente como Barroco cuando éste alcance un gran grado de autonomía hasta el punto de constituir un género lírico (Santilli 182). Emancipado de su condición de *topos* recurrente en las letras clásicas, la *descriptio puellae* logra, a partir del siglo XVII, una condición privilegiada en la poesía lírica, y se vuelve relevante para la consecución de este estatus el ejercicio que de ella hizo el poeta español Luis de Góngora.

Góngora, empero, pese a sus aclamadas contribuciones a la *descriptio*, no deja de ser un excelente participante de una comunidad literaria ancestral que continuará en expansión por el territorio colonial español y portugués. En este sentido, el que ha sido considerado primer poeta de la literatura brasileña, Manuel Botelho de Oliveira, se revela gran conocedor de los entresijos *imitativos* en los que radica la existencia de dicha comunidad literaria y alía su pluma a la lírica de su tiempo. De tal alianza nacen una serie de poemas dedicados a Anarda, la etérea amada que, como ya lo fuera Laura en el *Canzoniere*, será retratada por el poeta brasileño mediante el uso, esta vez, de los pinceles retóricos derivados de la lírica gongorina. Analizar la apropiación estilística que efectúa Botelho de Oliveira de la lírica del autor peninsular en lo referido a la articulación de la *descriptio puellae* conformará la finalidad de este ensayo que, para ello, tendrá en estos dos poemas su objeto de estudio: “Mientras por competir por tu cabello”, de Góngora; y “Ponderação do rosto e olhos de Anarda”, del autor brasileño.

La asimilación de la poética gongorina que habita la lírica del poeta bahiano ha sido reconocida por la crítica especializada, un ejemplo de ésta es Afrânio Coutinho (263), Alfredo Bosi (44) o Iván Teixeira, que identifica, además, otras fuentes de discursividad colectiva, desde Camões o Marino a Shakespeare, de cuyo “código poético” Botelho se apropia “deliberadamente” (11). Este fenómeno de contribuciones diacrónicas a un discurso poético común no es otro que el de la *imitatio*, percibido por primera vez por Petrarca, fundador de una discursividad en la que se enmarcan la obra de Góngora y la de Botelho. El petrarquismo, definido por Anne J. Cruz como el fenómeno basado en la “interpretación e imitación... de la lírica petrarquesca”, resulta en la creación de “un movimiento literario en un concepto que aúna originalidad y dependencia” (10). En la interpretación de ambos conceptos —lo nuevo, lo heredado— se encuentra la clave de las distintas teorías de la imitación y el ejercicio de sus autores.

Se torna ineludible, pues, la tensión temporal entre lo clásico y el *renacer* en los poetas que, a partir de Petrarca, se adhieren a su discurso, justipreciando e imitando la obra

de los maestros clásicos, mas, a la vez, conscientes de su propia temporalidad, en otras palabras: de la división tripartita de la historia que Petrarca establece entre el universo greco-latino, una oscuridad histórica posterior, y el florecimiento contemporáneo. Como asevera Ignacio Navarrete, Petrarca, consciente de la discontinuidad que lo separa de Virgilio al imitarlo, “coloca en ese abismo su propia libertad” (19). Así, la legitimación literaria del *Canzoniere* va unida a la relegación de los antepasados literarios a un nivel subtextual, al ejercicio poético basado en el palimpsesto lírico, del que Góngora y Botelho tendrán consciencia plena. Se puede afirmar que “a través del petrarquismo se concretizan las diferentes teorías de la *imitatio* y, por lo tanto, dicha definición implicará también la necesidad de comprender las diferentes estrategias imitativas que escogen los poetas” (Cruz 6). Expuesto el primero, se procederá a continuación al desciframiento de tales estrategias.

George W. Pigman parte de la distinción establecida por el teórico renacentista Bartolomeo Ricci entre *sequi*, *imitari* y *aemulari* para configurar su propia clasificación de las teorías de la imitación desechando la primera, *seguir*, y adecuando las otras dos a tres técnicas imitativas: disimulativa, transformativa y erística. Mientras que la primera consiste en la ocultación o “disfraz” del texto canónico en el documento que lo utiliza como subtexto (Pigman), la segunda entraña una mayor complejidad. El autor se apropia de la metáfora apícola establecida por Séneca, según la cual el poeta se asemeja a la abeja que recolecta polen de un variado número de flores para crear su propia miel, con la intención de delimitar la significación de tal metáfora al procedimiento de elaboración de un material nuevo. Pigman descarta así el proceso de *recolección* —concretizado en el término *sequi*— y emplaza la validez de la imitación en la *transformación* de la sustancia primigenia, de lo que deviene la definición de la técnica transformativa.

Contrapuesto a Pigman, Thomas M. Greene justiprecia el acto de *seguir*, manifestado en dos metáforas de distinta índole: por una parte, la *reproductiva* o *sacramental*, en la que el subtexto conformaría “a sacred original whose greatness can never be adequately reproduced despite the number of respectful reproductions” (38); por otra, la metáfora *ecléctica* o *explotativa*, a la que apelaban los teóricos renacentistas y denominaban *contaminatio*, que representa la función apícola que Pigman rechaza en su primera fase, a saber, el procedimiento de recolección de materiales dispares, puesto que el arte de la poesía “finds its material everywhere” (39). Será la tarea de recaudación de diversas sustancias poéticas lo que caracterice la labor ecléctica de imitar, en la que la asimilación y posterior construcción de una obra novedosa no tiene, sin embargo, cabida para Greene. El autor reserva el proceso de *transformación* a una tercera categoría, la metáfora *heurística*. En ésta el énfasis recae en el distanciamiento apreciable que el nuevo texto establece entre él y el modelo del que nace, para permitir al lector la identificación del consabido trayecto.

Procedente del modo heurístico de imitar frutece la metáfora *dialéctica*, por medio de la que Greene destaca la preeminencia de cierta presión al imitar al texto modelo, lo que entraña una actitud bélica, a saber: “the text is the locus of a struggle between two rhetorical or semiotic systems that are vulnerable to one another and whose conflict cannot easily be resolved” (46). A este clima marcial latente entre dos ejercicios textuales se refiere Pigman en su metáfora *erística*, la única que, según el autor, sobrepasa la simple cuestión de estilo o de procura de la génesis —disimulada— del texto nuevo en otro y establece realmente una respuesta a la función que la imitación desempeña. La metáfora erística, que supera a la transformativa y a la disimulativa, guarda notables correspondencias con la dialéctica de Greene, por cuanto aquella representa “an open struggle with the model for pre-eminence, a struggle in which the model must be recognized to assure the text’s victory” (4). La competición textual se torna condición *sine qua non* para la creatividad, ya que un texto no lograría su canonización hasta no saberse aventajado respecto a su modelo. Este componente belicista constituye el rasgo distintivo que separa la *imitatio* o simple transformación de la *aemulatio*, identificada con el proceso erístico-dialéctico, en el que la consciencia de la historicidad de cada texto —modelo y nueva creación— es patente (32).

Finalmente, Teixeira, al reseñar los conceptos de producción textual de la tradición renacentista y barroca portuguesa, sintetiza algunos elementos de la doctrina de la emulación, para lo cual se sirve de Francisco Leitão Ferreira (*Nova Arte de Conceitos*), de donde extrae dos formas de emulación: una libre y otra servil. El autor rechaza la primera de ellas por considerar que todo texto de la *comunidad* literaria (petrarquista) parte de un modelo determinado. La segunda “explica-se unicamente porque o autor que a realiza se deixa orientar por um discurso específico e deliberadamente escolhido, podendo o resultado ficar aquém, à altura ou acima do modelo” (55). Teixeira establece, por tanto, una división tripartita semánticamente hermanada con los términos de la *imitatio* empleados por Ricci (*sequi, imitari, aemulari*), y parece concordar con Pigman al situar la emulación por encima de los simples procesos imitativos (55). En este punto se hace imprescindible subrayar que las categorías de *imitatio* descritas hasta ahora a menudo se solapan o se complementan en la complejidad de niveles semánticos y estilísticos presente en los textos. Se sustentan, en cualquier caso, en el pilar común de la competencia con el modelo, cuyo éxito recaerá, como se mostrará en los poemas, en los modos de producir tanto lo que se imita como lo que se rechaza del antecesor.

Es en este esquema de superación del otro en que se encuadra la cuestión de la *translatio*, esencial para comprender el salto que dieron los modos petrarquistas de Italia a la península Ibérica y de ésta a Brasil. Tal concepto, que Navarrete rescata de Curtius,

propone que el saber se mueve hacia occidente (*translatio studii*) y que habitualmente aparece vinculado a una supremacía militar (*translatio imperii*). Se produce así un “desplazamiento” del conocimiento, que corresponde a “un sentimiento geográfico de inferioridad nacional paralelo al sentido histórico del retraso” (Navarrete 31). Tal proceso, que alcanza su cenit en España y Portugal durante el siglo XVI, tendrá lugar en Brasil una centuria más tarde, territorio que contará con Botelho de Oliveira y Gregório de Matos como principales representantes de la lírica, ya barroca.

El Barroco, caracterizado comúnmente como propagador de un sentimiento pesimista que enfatiza la fugacidad del tiempo, ha sido estudiado como la exteriorización de calibre estético de una amplia crisis de conciencia cuyo comienzo Vitor Aguiar e Silva data en 1520 y localiza en Europa (468). Para el Barroco, la belleza artística ya no es originaria de la imitación de la naturaleza, como correspondía al Renacimiento y según los preceptos aristotélicos, sino que precisará de la acción del creador para engalanar y enaltecer sus cualidades primigenias. Así, “a beleza natural... necessita de ser corregida, complementada e exaltada pelos primores e artifícios da arte”, asevera Aguiar e Silva (486). El empeño por ornamentar lo natural no hace sino subrayar la artificiosidad de la obra artística que, cuando no opta por la exageración de lo bello, se inclina hacia el énfasis de lo grotesco, descollando en ambas opciones estéticas el carácter falaz de la vida (José García López 245).

Compone este rasgo bifronte —caricaturesco, acicalador— la raíz de la tendencia artística a partir de la cual se discierne la multiplicidad de ramificaciones que de éste se derivan, cada una dando lugar a una serie de figuras de lenguaje. Así, el vaivén entre lo sublime y lo esperpéntico demuestra un claro gusto por los contrastes, que hallarán en la antítesis, el oxímoron y la paradoja su cristalización; la exageración de lo natural se plasma en el hipérbaton o la sínquesis, en la desmesura de la hipérbole; el dinamismo se percibe en la correlación de versos, la diseminación y recolección o la anadiplosis—concretización en las letras de la figura *serpentinata* escultórica, de la columna salomónica en arquitectura—. Este despliegue estético, resumido en uno de los tratados retóricos más influyentes sobre el tema, *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, se pondrá al servicio de las dos corrientes literarias que conviven en el Barroco, tanto en Europa como en territorio transatlántico: el culteranismo (o cultismo) y el conceptismo.

Pericles E. Da Silva Ramos sintetiza ambas tendencias de la siguiente forma: “os cultistas dirigiam-se aos sentidos, os conceptistas à inteligência” (16). Considerado padre fundacional del primer grupo, Góngora compone una lírica caracterizada por los matices sensoriales, la musicalidad, las metáforas insospechadas, el uso prolífico de la mitología y

un vocabulario erudito, todo lo cual a menudo dificulta los procesos de intelección del poema. No obstante, según matiza García López, ese “aristocrático lenguaje culto... no representaba una novedad absoluta, puesto que no era en el fondo sino la máxima intensificación de los recursos propios de la lírica renacentista” (279). Así, contrariamente a la tendencia que considera el Barroco como la antítesis del clasicismo renacentista, se podría afirmar que existe una continuación entre ambos períodos, si bien el Barroco —y en este caso, culterano— supondría una vigorización de los recursos y técnicas de la época precedente, conforme a la lógica *imitativa* o de pertenencia a una tradición discursiva derivada del mundo greco-romano que previamente se discutió.

Esta puntualización, obviamente, no impide que el culteranismo se distinga sustancialmente de los quehaceres poéticos clásicos y que adopte un lenguaje propio, cuyos procedimientos Alfredo Bosi ha condensado en lo que el crítico denomina dos “matrices” del gongorismo, que Botelho de Oliveira también acompaña: la fuerza de los contrastes, que genera nuevas e ingeniosas acepciones; y una enérgica prevalencia del principio de analogía, gracias al que “qualquer aspecto da realidade será refrangido em imagens tomadas a contextos semânticos diversos” (45). La profusión de las cualidades imagéticas y pictóricas de la palabra provocará que la metáfora sea el tropo más frecuentado por los bardos culteranos, mediante cuya pluma las relaciones visuales de semejanza llegarán, en algunos casos, al punto de lo ininteligible. Será, consecuentemente, generalizada la práctica de la metáfora pura en detrimento de la impura, siguiendo las definiciones ofrecidas por Segismundo Spina (80-81).

Considerado por da Silva “o mais metafórico de nossos barrocos” (18), Manuel Botelho de Oliveira es también el más culterano, o gongorino, de los vates brasileños de su tiempo, como atestigua Joao Roberto Inácio Ribeiro, que identifica esta tendencia “em quase todas as composições” (200) del poeta. Por otra parte, se le puede juzgar uno de los representantes de esta escuela más reconocidos en la América ibérica. Nacido en Bahía, formado en Coimbra, publicó su volumen *Música do Parnaso* en 1705, cuando el estilo ingenioso calificado como barroco se encontraba, en Europa, próximo a su nadir, aunque consta que la obra fue escrita mucho antes, durante el apogeo de la consabida tendencia artística (Teixeira 11).

Obra redactada en cuatro lenguas -portugués, castellano, latín e italiano-, este hecho ha sido considerado por la crítica como la concretización de un espíritu elitista¹. Como sostiene Coutinho: “O sentimento brasileiro não lhe era tão acentuado nessa empresa quanto a preocupação do letrado em exhibir-se pela ‘multiplicidade das línguas’”

1. Sobre el debate de las lenguas y la brasilidad de Botelho, véase Bernucci (74-75).

(271), lenguas supuestamente depositarias de la vanidad del poeta. Sin embargo, la elaboración de *Música* en cuatro idiomas corresponde a las coordenadas que delimitaban las prácticas literarias de la época y conforman la presencia del procedimiento de *translatio studii*, no sólo en Brasil, sino en la práctica totalidad del mundo letrado latinoamericano. Sobre este tema, merece la pena destacar la explicación que propone Mercedes Serna al referirse a la poesía colonial hispanoamericana:

La poesía épica y lírica del Renacimiento y del Barroco están sometidas a los modelos clásicos e italianos, son un artificio verbal cuyo principio poético es el de la imitación.... El concepto de lo nacional así como el de la originalidad son posteriores. Por tanto, *no hay que buscar tales conceptos en los escritores de la época* sino, en todo caso, en las lecturas interpretativas que los críticos y estudiosos contemporáneos hacen de la poesía de ese período. (15) (bastardillas fuera de texto)

Resuelta esta cuestión, será más fácil aprehender la discursividad en torno al retrato femenino literario, de la que Botelho participa a través de la serie de poemas compuestos a Anarda, escritos en portugués y presentes en el volumen nombrado. Según Teixeira, Anarda “representa o eterno feminino, em sua multiplicidade de aspectos e cores: atormenta os sentidos, mas se protege com a intangibilidade das formas essenciais” (21). Como ya lo fuera Beatriz para Petrarca o, posteriormente, la “ilustre y hermosísima María” para Góngora, la *descriptio puellae* en Botelho reproduce más un ideal de mujer que la concretización epidérmica e individual de ésta. En este sentido, las composiciones pertenecientes a este género poético deben encuadrarse en una concepción neoplatónica de la amada, que rechaza —al menos aparentemente— la faceta concupiscente tanto de ella como del poeta que la contempla, y eleva a la fémina a la categoría de esencia inalcanzable.

La concepción idealizada de la amada encuentra su origen en la lírica clásica, de la que el Barroco también toma prestada la modalidad de retrato, generalmente de busto, aunque a veces se añaden manos y pies: particularidad que simboliza la condición terrenal y perecible de la joven. La descripción se efectúa en un orden rigurosamente descendente, comenzando por el cabello y hasta alcanzar el pecho, ritmo que, para Santilli, tiene su origen en la poesía románica medieval y se concibe como si fuera producto de la creación divina (184). Dada la importancia de lo sensorial en las convenciones literarias culteranas de la época, se enfatiza habitualmente el color en los elementos faciales descritos, especialmente el rubio del cabello, la blancura de la piel y los tonos bermellones en mejillas y labios. Para la creación de relaciones de analogía con las partes del rostro amado, se recurre a la naturaleza, que proporciona los motivos apropiados para encuadrar a la mujer en un universo de belleza absoluta.

Todo este proceso sistematizado de descripción de la amada ideal, musa del poeta, encuentra, por tanto, su génesis en diversas fuentes, tanto clásicas como medievales, dentro de las cuales destaca la presencia del petrarquismo. A pesar de ello, esta serie de poemas se identifican como puramente barrocos, principalmente, en lo referido a los recursos poéticos empleados en el desarrollo de la *descriptio puellae*, que corresponden al estilo artificioso del lenguaje ya detallado, lo que provoca la relajación poética en la exposición de las cualidades psicológicas de la amada y convierte a ésta en un objeto más para el propósito embellecedor de la lírica. En definitiva: “o retrato obedece, na sua generalidade, a um formulismo no que diz respeito a côr, ritmo e elementos constitutivos predeterminados. Daí decorre que as variações se fazem quase tão só na expressão verbal.”, afirma Santilli (185). La autora, no obstante, deja un espacio para el espíritu del hombre barroco en su “quase”, por donde se cuela en el siguiente poema la temática del desengaño, el paso rápido de la vida a la muerte, que afecta también a la amada:

Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñado al sol relumbra en vano;
Mientras con menosprecio en medio el llano
Mira tu blanca frente el lilio bello;

Mientras a cada labio, por cogello,
Siguen más ojos que al clavel temprano;
Y mientras triunfa con desdén lozano
Del luciente cristal tu gentil cuello,

Goza cuello, cabello, labio y frente,
Antes que lo que fue en tu edad dorada
Oro, lilio, clavel, cristal luciente,

No sólo en plata o viola troncada
Se vuelva, mas tú y ello juntamente
En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. (42)

Se puede afirmar que éste es el soneto más conocido de Luis de Góngora, que podría encuadrarse en el grupo de poemas “en los que el objetivo es el logro de la belleza absoluta”, según García López (277) y conforme a las características barrocas expuestas precedentemente. Se reconoce en el autor cordobés, conocedor de la lírica de Petrarca, un primer grado de imitación ecléctica, de recolecta apícola, en que utiliza diversas fuentes pertenecientes a variadas épocas. Así, se perciben ecos del “collige, virgo, rosas” de

Ausonio (“Goza cuello”); del soneto “Gli amori” de Bernardo Tasso (principalmente en la repetición anafórica “mientras”); y de la propia lírica renacentista española, cuyo representante más destacado, Garcilaso de la Vega, ya comenzara su soneto XIII con una variación de la partícula temporal de Tasso: “En tanto que de rosa y d’azucena”. La amalgama de subtextos clásicos en la obra de Góngora ha sido interpretada por Navarrete como un claro propósito de “autocanonización” por parte del poeta mediante la entrada en el discurso poético precedente (261). Dicha intención podrá aplicársele también, como se verá, a Botelho de Oliveira.

La ejecución de una imitación diversificada, en un primer nivel, de textos clásicos no impide, sin embargo, que Góngora logre en este texto una metamorfosis sustancial de los modelos anteriores, alcanzando pues esa particularidad *erística* que transforma la imitación en emulación. En concreto, el vitalismo típico renacentista se pierde en la acentuación del tópico de *carpe diem* hasta llegar a un pesimismo exacerbado al final del poema. La juventud, que ha de terminar irremediabilmente en la muerte, es representada metonímicamente por una serie de elementos que el poeta ofrece en el siguiente orden en los cuartetos: cabello, frente, labio, cuello, como corresponde al modelo de ritmo descendiente y al retrato clásico, de busto. A partir de aquí, el poeta emplea una técnica de diseminación y recolección tanto de las partes del cuerpo de la amada (“goza cuello, cabello, labio y frente”) como de las metáforas con las que éstas se identifican (“oro, lilio, clavel, cristal luciente”) que, aun siendo puras, desprenden inteligibilidad gracias al contexto proporcionado por las dos primeras estrofas del poema.

Véase la sonoridad que empapa la composición, cuya prueba mayor quizá sea la aliteración conseguida mediante la repetición de la labial “l” en el verso undécimo; así como han de notarse también las diferentes muestras cromáticas, agrupadas en torno a los tonos dorados (oro, sol), blancos o transparentes (blanca frente, lilio, plata) y rojos (clavel). Por último, el dinamismo de la composición, manifiesto en aliteraciones, paralelismos, repeticiones y anástrofes (“Del luciente cristal tu gentil cuello”), contrasta con el estatismo de la amada, cuyo cabello no se agita —contrariando los principios del soneto xc de Petrarca—, cuyo cuello es rígido como cristal, así, parece que lo único que se desplaza en ella es su propia edad que, siendo dorada, se *volverá*, como indica el único verbo de movimiento del poema, senil y, finalmente, posesión de la muerte, como atestigua el que ha sido definido por José Jiménez Ruíz como “un verso irrepitible que introduce el pesimismo barroco en una enumeración anticlimática que acaba en la nada, recuerdo de lo que somos” (60). Este protagonismo del tiempo, los años, la historia, únicos elementos a los que Góngora concede agencia, frente a la pasividad de la amada

convertida en escultura, destierra el antropocentrismo renacentista y enclava al ser en su momento histórico, aliando la translación intelectual a la visión del *imperio* español. Se trata de una clara intención de situar lo sublime en la época, de aprehender la trayectoria discursiva de la *descriptio puellae* en el momento barroco. La *transformación* lírica opera en Góngora en la actualización de los tópicos, una contemporaneidad a la que habrá que prestar atención en el proceso imitativo efectuado por Botelho.

Quando vejo de Anarda o rosto amado,
Vejo ao Céu e ao jardim ser parecido;
Porque no assombro do primor luzido
Tem o Sol em seus olhos duplicado.

Nas faces considero equivocado
De açucenas e rosas o vestido;
Porque se vê nas faces reduzido
Todo o império de Flora venerado.

Nos olhos e nas faces mais galharda,
Ao Céu prefere quando inflama os raios,
E prefere ao jardim, se as flores guarda:

Enfim, dando ao jardim e ao Céu desmaios,
O Céu ostenta um Sol; dois sóis Anarda,
Um Maio o jardim logra; ela dous Maios. (Bothelo 43)

Partiendo de las premisas generales de la *descriptio puellae* establecidas por la tradición clásica, Botelho de Oliveira compone un poema completamente original que rompe una gran cantidad de los esquemas de dicha tradición, incluidos los propios del gongorismo. Tal singularidad botelhiana, calificada por Leopoldo Bernucci como una suerte de “disfraz” de Góngora, en cuanto esta vestimenta poética se fundamenta en el “disimulo del lenguaje” (79) para borrar los rastros del modelo, no podrá equipararse totalmente a la metáfora disimulativa expuesta según la concibe Pigman, puesto que los artilugios poéticos del poeta brasileño superan el simple revestimiento para alcanzar grados de competición más en consonancia con la dialéctica lírica, o la particularidad erística, previamente discutidas. A lo largo de su artículo, Bernucci parece concordar con esta superación por parte de Botelho de los modelos discursivos líricos anteriores, ya que la “presencia disfrazada” de Góngora acude a la obra del brasileño “sin aquel servilismo al cual se someten sus coetáneos” (77), y descarta, en consecuencia, la clasificación entre imitación libre y servil

acuñada por Teixeira y se sitúa en coherencia con el clima bélico de la lírica en el que, de la lucha con el modelo, deviene la consagración de la obra nueva. Veamos, pues, cómo se efectúa la batalla en Botelho.

Contrario al retrato de busto y a la descripción en orden descendiente de elementos, como efectuarla el poeta español en cuatro pasos (cabello, frente, labio, cuello), Botelho de Oliveira enfoca únicamente dos elementos de la amada (las mejillas —“faces”— y los ojos), a partir de los cuales crea pares de opuestos: “faces” y “olhos” equivalen a “jardim” y “soles” respectivamente y éstos, a su vez, a “tierra” y “cielo”. Mediante esta “dominante metafórica e antitética”, en la expresión de Teixeira (55), el poeta efectúa un despliegue sensorial de elementos cromáticos que parten de las mejillas —“vestidas” de rosa y azucena, aunque en ellas se condesa el “Imperio de Flora” en su totalidad— y son acentuados con la luminosidad que desprenden sus ojos, soleados. En vez de la técnica de diseminación y recolección, Botelho opta por presentar los dos motivos centrales como pertenecientes al rostro de la amada en el primer cuarteto, describir las cualidades de las mejillas en el segundo, de ambos en el primer terceto para terminar —siguiendo a Góngora y a la costumbre clásica de finalizar los sonetos con una conclusión o *conchetto* final— **afirmando la superioridad de la amada respecto a los elementos de la naturaleza** escogidos para representarla. Como indica Teixeira: “No final... o poeta introduz uma diferença importante, que não desfaz a fusão dos opostos; antes a confirma, revelando que, embora resultante da interação do céu com a terra, Anarda supera a ambos no sortilégio da beleza, porque os reproduz duplicadamente” (44). Es en esta duplicación donde Anarda —**el elemento humano**— **predomina sobre la naturaleza** en la *visión* del poeta, visión más individualizada que la del bardo español.

El autor brasileño habla en primera persona en los dos primeros cuartetos, hecho que enfatiza con la repetición de “vejo” y, posteriormente, recalcando: “considero”. Los fenómenos estilísticos de analogía y paralelismo visuales tienen lugar, por tanto, porque el poeta así lo percibe. Destaca Botelho sobre Góngora en la percepción personalizada de la amada, lo que implica que sin este posicionamiento desde la autoría —y desde la autoridad—, dicha belleza no ocurre, la competición entre naturaleza y *puellae* no se realiza. Solamente tras la afirmación de la visión del vate pasa éste a generalizar los fenómenos poéticos en tiempos verbales impersonales “se vê” o en tercera persona. Añade Botelho un paso más en la discursividad petrarquista al incluirse en el desarrollo de los fenómenos líricos. Éstos, que Góngora situaba en el transcurso histórico frente al estatismo de la amada, se localizan en el momento histórico también de Botelho, pero no en la historia fugaz, sino en la contemporaneidad del propio *yo* que los “ve” y “considera”. En Góngora, todo acaba en la nada, en Botelho, en “ela dois maíós”, es decir, en

la consagración de la adjudicación de propiedades a la amada que el poeta viene efectuando. Por tanto, contrario al vencimiento de los años a la corporalidad sublimada de la amada, existe la victoria de ésta sobre el tiempo y la naturaleza, subrayada asimismo en la duplicación solar antes descrita. Situando los fenómenos líricos en la temporalidad del poeta, Botelho los enmarca en su espacialidad: Brasil, que participa de la *translatio* para legitimar la tradición y distanciarse de ella al mismo tiempo, para alcanzar la *autocanonización*, que ya le fuera, también, concedida a Góngora.

Se confirma la originalidad del vate brasileño en la discusión dialéctica que sostiene con la base ancestral lírica precedente, a partir de la cual consigue crear un universo propio y hacer uso de los procedimientos de la *imitatio* a su favor, alcanzando el grado de emulación que lo legitima como poeta. Botelho se adhiere a las particularidades eclécticas de la imitación al valerse de elementos reconocidos en el género retratístico, como son ojos y mejillas, de continuos paralelismos (véanse los versos segundo y cuarto, en que Céu y Sol ocupan la misma posición silábica y demarcan la estructura de éstos), de recursos cromáticos y sonoros constantes, de la partícula temporal “Quando”—reminiscencia de Góngora, Garcilaso, Tasso, aunque no en su articulación anafórica—, para presentar una Anarda concebida en su integración con la naturaleza, ornamentada, estática y sin ninguna peculiaridad o profundidad psicológica, tal como lo era la de Góngora.

No obstante, el poeta brasileño mantiene la ingeniosa relación de analogía en la que se basa el poema hasta el final; huye del retrato tradicional que recorre el cuello de la mujer y llega hasta el pecho, y tampoco lo comienza desde el cabello, cuya comparación más clásica con el dorado de la luz solar, en Botelho sirve para los ojos, resemanizando los tópicos clásicos en una visión única y personal. En contraposición con el autor español, Botelho escapa del “collige, virgo, rosas”, del *carpe diem*, y de la intensificación de éste de la que resulta el sentimiento agónico y funesto de su tiempo. Antes bien, el bahiano, en este poema, demuestra su adhesión al culteranismo en las cuestiones puramente formales, dejando para sus últimos versos el vigor y la potencia del mes de mayo en que estriba su prodigalidad vegetal, en lugar del polvo, la sombra, la nada gongorina.

Como Laura era laurel para Petrarca, Botelho es laureado en la superación que Anarda perpetra de la propia naturaleza en el ayuntamiento de dos soles en su mirada, una competición ganada en la que deslumbra la primera personal del autor, en la historia presente. En otras palabras, si Botelho se “disfraza” es para vestirse de sí mismo, para *ver*, allí donde las vistas venían definidas, que el belicismo inherente a la transformación traía consigo el pódium.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1984. Impreso.
- Bernucci, Leopoldo M. "Disfraces gongorinos en Manuel Botelho de Oliveira". *Cuadernos Hispanoamericanos* 570 (1997): 74-94. Impreso.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Sao Paulo: Cultrix, 1981. Impreso.
- Botelho de Oliveira, Manuel. *Música do Parnaso*. Sao Paulo: Ateliê, 2005. Impreso.
- Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol 1. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. Impreso.
- Cruz, Anne J. *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988. Impreso.
- García López, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1972. Impreso.
- Góngora y Argote, Luís de. *Antología Poética*. Ed. Javier Egea. Barcelona: Biblioteca de la cultura andaluza, 1986. Impreso.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982. Impreso.
- Navarrete, Ignacio. *Huérfanos de Petrarca*. Madrid: Gredos, 1997. Impreso.
- Pigman, George W. III. "Versions of Imitation in the Renaissance". *Renaissance Quarterly* 33.1 (1980): 1-32. Impreso.
- Ribeiro, Joao Roberto Inácio. "O gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira". *Revista de Letras* 32 (1992): 199-206. Impreso.
- Santilli, María Aparecida. "Contribuição para um estudo do retrato feminino na poesia barroca portuguesa". *Revista de Letras* 7 (1965): 181-198. Impreso.
- Serna, Mercedes, ed. *Poesía colonial hispanoamericana (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Silva Ramos, Pericles Eugenio da. *Poesia barroca: antologia*. Brasília: Melhoramentos, 1977. Impreso.
- Spina, Segismundo y Morris W. Croll. *Introdução ao manierismo e a prosa barroca*. Sao Paulo: Ática, 1990. Impreso.
- Teixeira, Ivan. "A poesia aguda do engenhoso hidalgo Manuel Botelho de Oliveira". Prólogo. *Música do Parnaso*. Por Manuel Botelho de Oliveira. Sao Paulo: Ateliê, 2005. Impreso.
- Vega, Garcilaso de la. *Obras Completas*. Ed. Elías L. Rivers. Madrid: Castalia, 2001. Impreso.

ESTETICISMO Y COMPROMISO SOCIAL EN *EUTERPOLOGIO POLITONAL* DE VICENTE ROSALES Y ROSALES.

REACTUALIZACIÓN Y SUPERACIÓN DEL MODERNISMO EN EL SALVADOR

AESTHETICISM AND SOCIAL COMPROMISE IN *EUTERPOLOGIO POLITONAL* BY VICENTE ROSALES Y ROSALES.

REACTUALIZATION AND SUPERATION OF MODERNISM IN EL SALVADOR

MARCO THOMAS BOSSHARD*

Ruhr-Universität Bochum

Fecha de recepción: 24 de mayo de 2011

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 3 de noviembre de 2011

RESUMEN

El presente artículo aclarará las múltiples referencias del autor al simbolismo, al modernismo y al vanguardismo e igualmente ubicará a Rosales y Rosales ante el trasfondo de aquellos discursos antropológicos y estéticos que a partir de 1900 empezaron a resaltar el ritmo como factor decisivo para poder definir la raza. También mediante el análisis de los poemas contenidos en *Euterpológio politonal* destaca la combinación de lo rítmico con lo racial-indígena, hecho notable, dado que el autor reelaboró el poemario después de que los indígenas salvadoreños fueron aniquilados casi por completo como consecuencia de La Matanza de 1932. Así, el aparente esteticismo apolítico de Rosales y Rosales asume aspectos inesperados de compromiso social que requieren una revalorización de su escritura.

PALABRAS CLAVE: Modernismo, literatura salvadoreña, música, icalzos/cultura pipil, etnocidio

ABSTRACT

This article will discuss the multiple references of Vicente Rosales y Rosales, to the poetics of French symbolism, American modernisms and the international avant-garde in order to locate his position within the ethnographic and aesthetic discourses on the relation of rhythm and race that appeared since the end of the 19th century. This seems to be especially important, though rhythmic and racial elements are both present in Rosales y Rosales' poems analyzed here. Considering the fact that Salvadorean natives were almost completely killed during the so-called La Matanza in 1932 and that Rosales y Rosales started to rewrite his *Euterpológio politonal* after this incident, the apparently apolitical frame of Rosales y Rosales' aestheticism unexpectedly turns to social compromise—a fact that requires a revalorization of his writing.

KEY WORDS: Modernism, Salvadorean literature, music, icalzos/Pipil culture, ethnocide

* Doctor en Filología románica. Universidad de Friburgo.

ROSALES Y ROSALES: ENTRE SIMBOLISMO, MODERNISMO Y VANGUARDISMO

En *Euterpológio politonal* (1938), uno de los libros más desconcertantes y —casi diría, por consiguiente— menos estudiados de la literatura salvadoreña del siglo XX¹, su autor, Vicente Rosales y Rosales, no solamente se empeña en crear un ‘arte nuevo’, sino también en redactar un tratado estético que asume rasgos de manifiesto. Esboza una “Nueva Teoría del Arte” (o bien, una “Teoría Comparativa Retórico Musical del Arte”) (Rosales y Rosales, “Poemas” 9) sobre la base de la musicalidad de la literatura, amalgamando el simbolismo francés, el modernismo hispanoamericano y las corrientes de vanguardia², para luego concluir: “La nueva edad de las letras comienza y creemos haber explicado en definitiva su concepto neoclásico” (27).

Esta paradoja de lo nuevo coincidiendo con lo clásico se refleja también en la poética desarrollada por Rosales y Rosales, que deberá brindar al verso castellano “precisiones sinfónicas revolucionarias neo-clásicas” (42) —en otro lugar el autor habla de una “enseñanza clásica revolucionaria” (23)—, o el anhelo de realizar la síntesis ideal entre “lo orgánico y lo inorgánico ... en perfecta correspondencia” (10), un estado que se denomina “cosmogónico” (10). Destaca además que el arte nuevo que nos describe Rosales no es nada irracional o alógico, sino, en las palabras de Ortega y Gasset, “perfectamente claro, coherente y racional” (360), ello a medida que la “morfología revolucionaria [de la poesía contemporánea] se hace imperiosa ... por el dominio de una disciplina científica, necesariamente difundible” (Rosales y Rosales, “Poemas”, 12).

1. El libro abarca textos escritos a partir de 1925, según constan las dos fechas que lleva: 1925 y 1933-38, período de una probable reelaboración del texto. Cabe señalar que la supuesta reedición del libro bajo el mismo título por el Ministerio de Educación no tiene nada que ver con el texto original; se trata de un libro totalmente distinto, con una revisión y reescritura completa que no solamente afecta la parte teórica, sino también la sección de poemas. Por eso, mis observaciones se basan en la edición de 1938 (“Poemas”). Agradezco a Manlio Argueta y a sus colaboradores de la Biblioteca Nacional de El Salvador haberme facilitado el acceso a los textos de Rosales y Rosales durante los muy contados días de mi estancia en San Salvador.

2. Por ejemplo, Rosales y Rosales (“Poemas”, 27): “Los iniciados en el movimiento del 98 que envuelve la aparición de Verlaine, (modernistas, decadentistas, ultraístas, dadaístas, pospresentistas, futuristas, estridentistas, vanguardistas) *propugnan*, como los anteriores de otros movimientos, en esta nueva y legítimamente científica orientación”. Otros pasajes del texto comprueban que Rosales toma el nombre de cualquier *ismo* como sinónimo de un arte nuevo. Se lee por ejemplo que en sus poemas se produce la “adopción futurista,... hiperrítmica, polisonora o multimusical, de los nuevos principios” (12). Además del adjetivo ‘futurista’ nos topamos con su variante mexicana ‘estridentista’, que Rosales también emplea de manera ambigua: “Para considerar los conceptos que privan sobre malas métricas, no LIBRESCAMENTE, si no que como espontaneidad [sic], la música nos indicará lo propio en todas las escuelas y tendencias, hasta el estridentismo” (47). También indica al respecto: “La métrica estridentista ha excluido [sic] el consonante, hecho que, en el fondo, se funda a no dudarlo en la libertad euterpológica” (56).

La racionalidad, la accesibilidad científica de este arte nuevo llamado también ‘euterpología’ tiene que ver con los principios musicales matemáticamente explicables que Rosales y Rosales proyecta a la literatura:

Euterpología es la ciencia por la cual la escala física musical, al reflejarse en todos sus valores melódicos y sus compases en la dialéctica, repercute en la cadencia desde la interlocución, la oratoria y la prosa, hasta el verso, infinitesimalmente, complementándose en sus abstracciones con un valor presupuesto de la armonía. De manera que la música admite por este hecho, una doble posición: música prosa y, música verso, reflejándose consecuentemente en todas las artes, por el ritmo. (9)

Al enfatizar la función del ritmo como el elemento común tanto de la música como de la literatura, la poética de Rosales se dirige en primer lugar contra la “ejercitación del acento meramente silábico en que venía vejetando [sic] el español o castellano” (42). A través de fórmulas matemáticas, Rosales trata de establecer correspondencias entre los diferentes versos en lengua castellana y los ritmos musicales:

Partiendo, pues, de las vibraciones que se calculan en una inflexión, ochocientas setenta como queda dicho, bastará multiplicar su exponente por el número de sílabas de las clasificaciones de versos que se cuenta y tendremos su valor; sobre los compases, para el estilo prosa es uno sobre ocho constante (enteros); para el verso, toda la deducción correlativa hasta diez y seis y adiciones de cesuras: quebrados y decimales, etc. Euterpológicamente, polisilábicos, aduce el cinco y tres por ocho —digamos sobre quince— intuitivo por el acento neutro de una sílaba, o graves modernos y su agudo: se, sé, etc. (69)

Todo ello lleva al autor a establecer las siguientes correspondencias entre versos silábicos y ritmos musicales: bisílabo = compás $\frac{2}{4}$ — trisílabo = compás $\frac{3}{4}$ — tetrasílabo = compás $\frac{6}{8}$ — pentasílabo = compás $\frac{6}{8}$ — sextasílabo = $\frac{6}{8}$ — heptasílabo = compás $\frac{9}{8}$ — octosílabo = compás $\frac{9}{8}$ — nonasílabo = $\frac{12}{8}$ — decasílabo = compás $\frac{4}{4}$ — endecasílabo = $\frac{12}{8}$ — dodecasílabo sin correspondencia — 13 sílabas = compás $\frac{12}{8}$ — alejandrino = compás $\frac{12}{8}$ (Rosales y Rosales, *Poemas* 59-60)³.

3. En la versión de 1972, en cambio, presenta la fórmula siguiente: $435c: 1,2 \text{ o } 3e :: 870c' = x$ (c indica las “vibraciones completas que, el diapason produce por segundo” y c’ las “vibraciones simples de fa en el mismo tiempo” (Rosales y Rosales, “Euterpologio politonal” 75); e se refiere al número característico de acentos [o sea, ya no de sílabas] que lleva cada tipo de verso [1 a 3]; de x se deduce por fin el número de negras o corcheas por compás). Sin embargo, según los cálculos en la base de esta fórmula, salen correspondencias totalmente diferentes, por lo cual queda por cuestionarse fuertemente la supuesta ‘ley’ universal que el autor cree haber descubierto. Equipara ahora lo siguiente: bisílabo = compás $\frac{2}{4}$ — trisílabo = compás $\frac{2}{4}$ — tetrasílabo = compás $\frac{4}{4}$ — pentasílabo = compás $\frac{4}{4}$ — sextasílabo = $\frac{4}{4}$ — heptasílabo = compás $\frac{6}{8}$ — octosílabo = compás $\frac{6}{8}$ — nonasílabo = $\frac{6}{8}$; a

Con todos estos planteamientos queda descubierta la situación doblemente paradójica y anacrónica del autor con respecto a las corrientes literarias a las que remite. Por un lado, es obvio el parentesco de la euterpolología con las ideas sinestéticas del simbolismo —Rosales postula: “Pintad un óleo como músicos; *esculpid* un poema” (50)— y el experimentalismo métrico del modernismo que renovó la versificación castellana y cuya figura clave para el salvadoreño es su compatriota Francisco Gavidia; el autor enfatiza que la innovadora utilización del alejandrino francés por primera vez fue “constatada por Gavidia en castellano” para luego ser “difundida por la lírica de Darío” (60). *Euterpológio politonal* podría caracterizarse entonces, vistas las fechas de su composición y publicación, como una obra postsimbolista o posmodernista. Por otro lado, como demuestran la mención y recepción de las corrientes vanguardistas del pasado reciente, parece formar al mismo tiempo parte de una posvanguardia que bien merece, a fines de los años treinta con su vuelta a formas poéticas regulares (en analogía a Stravinsky en el ámbito de la música), el epíteto de ‘neoclásica’.

Por eso en la historia literaria es común ubicar a Rosales y Rosales entre ambas corrientes, por ejemplo en el *Índice antológico de la poesía salvadoreña* del cual cita Elías: “Rosales y Rosales es de lo [sic] más importantes precursores de la nueva poesía —entre vanguardista [sic], social y existencial— en El Salvador” (11). Elías, por su parte, relativiza este diagnóstico, aludiendo a condición periférica del país:

... se verá que este poeta se mantuvo fiel, con ligeras variantes, a la ortodoxia modernista, conforme los cánones que marcaron los poetas representativos de esta escuela, y que el fenómeno de la vanguardia le es ajeno, casi desconocido. ¿Totalmente? No, por supuesto; pero en los años veinte, en que la versificación de vanguardia emergía, y era un hecho ostensible y manifiesto en otras latitudes, entre nosotros era apenas perceptible. (8)

Esta opinión se ubica en la línea de Lindo (1959) quien interpreta, reparando en la obvia escritura modernista del poeta en sus demás poemarios publicados, los neologismos de *Euterpológio politonal* como una característica de este movimiento, evitando el concepto de ‘vanguardia’ que frente al modernismo, con sus revoluciones meramente estéticas, implica también una revolución social. Semejante actitud escéptica les subyace igualmente a las observaciones de un contemporáneo de Rosales, Napoléon Meléndez Castillo⁴, quien espera que “la juventud... estudie los principios de la euterpolología de Rosales y Rosales

partir del decasílabo (que parece estar aún cerca del compás $\frac{6}{8}$) la fórmula da resultados ambiguos que no pueden relacionarse claramente con un determinado compás.

4. Nótese que emplea el vocablo ‘vanguardista’, de connotación negativa, en referencia a los adversarios de Rosales: “Alguno que otro... hará dialogar a dos indios una cobarde y solapada sátira contra la euterpolología; así son nuestros vanguardistas, muy valientes” (Meléndez 75).

y en vez de lanzarse al desordenado futurismo, forme parte de este formidable neoclasicismo” (Meléndez 77). En cambio, la adhesión de Rosales y Rosales a la vanguardia es mencionada brevemente en el artículo de Videla de Rivero en un extenso estudio editado por Weisgerber: “Au Salvador, Vicente Rosales y Rosales, issu du modernisme, s’assimile l’esprit de l’avant-garde”⁵ (Weisgerber I, 304).

MUSICISMO, *FREE VERSE*, RITMO Y RAZA

Con respecto al vínculo de Rosales y Rosales con el simbolismo, cabe precisar que el poeta más bien trata de emparentarse con el musicismo. El teórico principal de esta corriente era el poeta postsimbolista Jean Royère, autor del poemario *Eurythmies*⁶ (1904) y director de la revista parisiense *La phalange*, en que publicaron sus textos, entre otros, Guillaume Apollinaire y el joven André Breton. Para Rosales, la estética musicista constituye una especie de culminación de un proceso artístico que relaciona a Góngora, Hugo, Baudelaire, Poe y Verlaine, “se desdobra en Royère [sic] y se confirma ... en nosotros” (Rosales y Rosales, “Poemas” 60-61)⁷. De hecho resulta sugestiva cierta afinidad entre la definición de la euterpología citada arriba y el diagnóstico de Royère, ambos centrados en la importancia del ritmo: “... ce qui est ... commun à tous les arts, c’est le rythme. Le rythme est une loi universelle tandis que le langage est restreint à l’homme. L’art s’étend donc, en quelque manière, au delà de l’homme par sa participation au rythme.... Le rythme est symétrie et dissonance.... La musique, c’est ainsi l’Idée-Rythme, la catachrèse dominant dans l’Idée, la répétition dans le Rythme”⁸ (Royère, “Le musicisme” 159-160 y 166).

5. “En El Salvador, Vicente Rosales y Rosales, salido del modernismo, se asimila al espíritu de la vanguardia”.

6. El título alude a la teoría del mismo nombre elaborada por Émile Jacques-Dalcroze a partir de 1898. En cambio, no existe ningún vínculo directo con la antroposofía de Rudolf Steiner, quien establece la noción de ‘euritmia’, partiendo de Dalcroze e integrándola en su teoría, recién en 1912.

7. En la edición de 1972, Rosales y Rosales explica el hallazgo de la teoría de Royère a través del periodista Juan Felipe Toruño: “En aquellos años 1936-37-38, Toruño recibía correspondencia de Europa ... Por este medio, tuvo noticia del apareamiento del movimiento, promovido por el poeta francés Jean Royère [sic], en París, llamado *musicismo*. Toruño le dio a conocer en Diario Latino, y publicó muestras del poeta cubano Armando Godoy, seguidor de la nueva escuela, consistentes en valiosos sonetos. Cambiando impresiones sobre el suceso, Toruño manifestó encontrar cierta analogía, entre el musicismo y nuestra teoría” (“Euterpología politonal” 54-55). Sin embargo, Rosales por fin se distancia del poeta francés, “porque Royère [sic] y nosotros perseguimos distintos fines: de su parte una escuela literaria, de la nuestra encontrar la razón de que proviene, la unidad básica de compás en música” (55).

8. “... lo que es... común a todas las artes, es el ritmo. El ritmo es una ley universal, mientras que el lenguaje se restringe al hombre. El arte se extiende entonces, en cierto modo, más allá del hombre por su

Pero este afán por el ritmo no se limita solamente a la poesía francesa, sino que se manifiesta también en el modernismo norteamericano, que con Salomón de la Selva tiene en Centroamérica un destacado representante local y que parece ser otra referencia implícita de Rosales. Más allá del famoso pasaje en uno de los primeros manifiestos imagistas (“As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome”), hay que ubicar el desarrollo de estas poéticas del ritmo y del *free verse* en el contexto de los estudios positivistas sobre el fenómeno del ritmo racial que surgen desde el fin del siglo XIX. Como señala Golston (1999) en un ensayo corto pero muy informativo, Thaddeus Bolton inició en su estudio *Rhythm* (1894) una línea de investigación que trató de analizar empíricamente la reacción de niños y ‘salvajes’ (término con que se refiere a los indígenas norteamericanos) frente al ritmo. En esa línea se llegó, durante los decenios siguientes, a “establish racial and genetic difference” (Golston 33) sobre la base de las reacciones documentadas, como por ejemplo en un trabajo de Ida M. Hyde con el título “Effects of Music upon Electro-Cardiograms and Blood Pressure” (1927). La idea de este estudio consistía en registrar las reacciones fisiológicas de personas blancas e indígenas frente a Chaykovsky, Bizet, John Philip Sousa y “an Indian war song that was whooped and sung by the composer of the song to the drum accompaniment” (Hyde ctd. en Golston 37).

Al lado de semejante empirismo positivista se halla la misma preocupación por el ritmo de parte de filósofos, historiadores y psicoanalistas. Habría que mencionar en este contexto sobre todo a Oswald Spengler y a Carl Gustav Jung, sin olvidar los antecedentes algo esotéricos de la teoría eurítmica elaborada por Émile Jacques-Dalcroze entre 1898 y 1919. Mientras que Spengler afirma que cuando un “rhythm is juxtaposed with that of an alien life, we find the discordance intolerable” (Spengler ctd. en Golston 40), Jung cree que los americanos son europeos con un comportamiento negro y el alma indígena, enfatizando que las supuestas culturas ‘primitivas’ —he aquí, en los conceptos medicinales que utiliza, las huellas de un racismo mal disimulado— los han ‘infectado’ o ‘contagiado’. Finalmente, también debemos considerar el aporte de la etnografía norteamericana que empieza a investigar los ritos, cantos y bailes autóctonos a partir de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Destaca entre estas obras pioneras, al lado de nombres como Washington Matthews, James Mooney, Francis LaFleche, Alice Cunningham Fletcher, Franz Boas y Frances Densmore, *The Indians’ Book* (1907) de la musicóloga Natalie Curtis Burlin —en cierto sentido la contraparte estadounidense de la autora salvadoreña María de Baratta, a quien me referiré más abajo—.

participación en el ritmo.... El ritmo es simetría y disonancia.... La música resulta así ser la Idea-Ritmo, la catacrexis dominando en la Idea, la repetición en el Ritmo”.

Tal esfuerzo de sintetizar aspectos rítmicos y étnicos —síntesis que caracteriza, como veremos, también la escritura de Rosales y Rosales— por fin culmina en el tratado de la poeta imagista (y líder de la colonia de artistas en Santa Fe y Taos) Mary Austin, titulado *The American Rhythm* (1923). Enumera allí “three factors which are the essentials of Amerind verse: internal rhythms, coordinated by the prevailing motor habit; external rhythm subjectively coordinated, realization by means of creative mimesis” (Austin 135) y enfatiza que el “accent does not appear to have any place in Amerind poetry” (61), ya que “the unaccented beat forces us to conclude that it is not only older, but probably the oldest form of rhythm” (63).

VITALISMO, VERSOS POLIRRÍTMICOS Y LA FUNCIÓN DEL ELEMENTO INDÍGENA

A pesar de la innegable filiación modernista decimonónica del poeta, me parece necesario, dado el campo de referencia expuesto arriba, reubicar la poesía de Rosales y Rosales en el contexto del discurso intelectual del siglo XX. Sobre todo, habría que relativizar, por lo menos en el caso de *Euterpología politonal*, la separación estricta entre modernismo (como revolución estética) y vanguardia (como idea de una revolución social instigada por la estética) propuesta por Osorio, quien concibe el modernismo, siguiendo a Rama, como el fenotipo latinoamericano de una “literatura de la edad moderna en la última etapa de consolidación de la sociedad industrial-capitalista a nivel mundial ... que viene a cerrar un ciclo más amplio y general: el de la época moderna”⁹ (Osorio XVI). El anacronismo de la escritura de Rosales y Rosales constituye un buen ejemplo de cómo un tardío discurso proto-vanguardista pudo brotar, en las zonas periféricas de América Latina, directamente de un discurso modernista exhausto que se vuelve bastante ambiguo en pleno siglo XX¹⁰. Esa ambigüedad, esa desorientación que siente Rosales por el

9. Ver la contraposición que asume Yurkievich al enfatizar la continuidad entre las dos corrientes y caracterizar el modernismo como “procréateur de l'avant-garde” (1074). Cabe señalar que el énfasis de la continuidad —en vez de la ruptura, aunque ésta resulte más sugestiva— entre modernismo y vanguardia también permite ubicar a autores como el colombiano León de Greiff (muy parecido a Rosales y Rosales con respecto a su inclinación hacia la poesía musical o musicista), la paraguaya Josefina Plá o el mexicano José Juan Tablada.

10. Lara Martínez subraya dos rasgos que asume el vanguardismo en un país periférico como El Salvador, donde “el desarrollo de una vanguardia resultó ser un programa largo y penoso” (7): 1. Resalta que “en El Salvador, la vanguardia expresaría ... un asalto a la posición modernista del artepurismo” (28), y arguye que 2. “... habría que concebir en la primera y en las siguientes vanguardias lo que los marxistas, al arrogarse el título de ‘científicos’, llaman ‘socialismo [pensamiento] utópico’. El pensamiento utópico define la *longue durée*, una de las perspectivas políticas más relevantes y duraderas que

posmodernismo¹¹, esa indecisión entre reanudar el proyecto modernista y superarlo, se manifiesta hasta en sus textos poéticos, como en el poema “Monólogo y Coro de los Euterpólogos”, dedicado a Gavidia y presentado por el poeta como un ejemplo “de los nuevos principios” (“Poemas” 12) que acaba de plantear. Ahí el yo lírico se convierte en un “niño travieso” (14) que juega con versos:

Sus áureos juegos
son decir en versos
viejas verdades, viejas y ya dichas,
dichas y viejas, mas entendidos sólo
por unos pocos
que bien por egoísmo les torcieron el cuello como a cisnes
o no las elevaron hasta el fuego. (15)

Retomando casi literalmente los famosos versos posmodernistas con que Enrique González Martínez quiso poner fin al paradigma modernista-rubendariano y sus emblemáticos cisnes (“Tuércele el cuello al cisne”), el yo lírico del poema reconoce que su arte puede ser valorado solamente por poetas posmodernistas, es decir, por aquellos iniciados que, aunque se hayan distanciado del modernismo, siguen entendiendo y practicando el código poético de éste. Sin embargo, al llamarlos egoístas parece como si Rosales prefiriera volver al modernismo original, puro, auténtico —deseo frustrado, pues las verdades del modernismo son “viejas y ya dichas”, por lo cual hace falta un esfuerzo, reorientarse, superar el anacronismo—.

Esa reorientación que emprende Rosales y Rosales para reactualizar el modernismo a la luz de la época contemporánea, *revitalizarlo* y empujarlo más allá de sus límites genera una escritura vitalista —tal vez con reminiscencias a *El minimum vital* (1929), de Alberto Masferrer—, biologicista y telúrica a la vez. Veamos los versos iniciales del poema:

Disueltas en la bruma
de su candor como en la nada el hálito
de las constelaciones lejanas
siluetas de mujeres

alimenta nuestra imaginación artística nacional” (8). Veremos que ambos elementos están presentes en Rosales y Rosales, por más ‘clásica’ que parezca su poesía.

11. Se emplea el concepto ‘posmodernismo’ en el sentido de Federico de Onís, que se refiere al mismo fenómeno que Max Henríquez Ureña llamó la ‘segunda etapa del Modernismo’. Ver al respecto Osorio, que enfatiza que estos modernistas tardíos se rebelan contra el sistema estético del modernismo —aunque no logran superarlo—, sin asumir una postura vanguardista que expande la rebelión hacia lo extraestético.

vagan en mi memoria,
y un ¡ay! exhalo por las que no estreché.

Concéntricas mis células nerviosas
tremulan. En su antenaje
repercuten de cuajo
las imágenes. (13)

Las “imágenes” y disueltas “siluetas de mujeres” que “repercuten” y “vagan” en la memoria del yo lírico son relacionadas con un término prestado del vocabulario futurista: el “antenaje”, la variante tecnológica del sistema cerebral humano presente metonímicamente a través de las “células nerviosas” y, como se menciona un poco más tarde, las “neuronas” (13). Esa materialidad y corporeidad del recuerdo obedecen a un “plano biognósico” (22), es decir, a un vitalismo que complementa y renueva la antigua escritura modernista de índole generalmente más espiritual que corpórea y muchas veces centrada en la categoría del amor místico¹². Puede ser que las imágenes y siluetas de mujeres también remitan a las metáforas y musas modernistas pasadas de moda, que ahora se encuentran en un proceso de disolución (“Disueltas en la bruma”) —en analogía también a la métrica disuelta—: los heptasílabos y endecasílabos de la primera estrofa¹³, cuya combinación libre en forma de silva es tan característica para las odas —aquí se canta y enaltece por última vez el legado de Gavidia y Darío—, son irregulares a partir de la segunda estrofa, hasta convertirse en versos libres en el curso del poema, como el pasaje citado anteriormente¹⁴. A la vez, esta primera estrofa con la métrica aún intacta constituye

12. Sin duda, lo corpóreo está presente en Darío, quien prefiguró, mucho más que Jaimes Freyre o Lugones, semejante vitalismo poético: “Es el poeta-mago [de Darío] el que puede interpretar y traducir al lenguaje humano el mensaje de la naturaleza, que es de unidad y armonía. La fe en esta unidad, de signo dinámico, constituye la base... [de] la doctrina de la transmigración de las almas. Gracias a la creencia en la naturaleza sexual de Dios, Darío halló en el amor humano un paralelo microcósmico para el orden macrocósmico y se formó un concepto místico de amor” (Login 31). La diferencia con Rosales y Rosales consiste en que la sexualidad, divina y humana, en tanto que función corpórea, se vuelve más o menos explícita a través de términos anatómicos: aparecen en su poesía, aunque mantengan un doble sentido, vocablos como ‘sexo’ (“Poemas” 16) o “cópula” (19). Además, el pitagorismo de Darío define la armonía, igual que Rosales y Rosales, a través de principios matemáticos que tienen que ver con la música y las relaciones entre las inflexiones de sus sonidos.

13. Ello con la licencia para realizar una sinafía entre los dos últimos versos, o sea entre el quinto y sexto, que anuncia la pérdida de la métrica regular que documenta el poema.

14. Cabe resaltar que este versolibrismo no significa la pérdida del ritmo. Según interpreto la teoría euterpológica de Rosales, se deberían recitar los heptasílabos al compás de $\frac{9}{8}$ y los endecasílabos al compás de $\frac{12}{8}$. También aquellos versos del poema que carecen de una estructura regular podrían correlacionarse cada uno con un determinado compás, de modo que ‘politonal’ sería más bien un sinónimo de ‘polirrítmico’.

una especie de refrán o —según el título del poema— un coro que vuelve a aparecer, con ligeras variaciones, a lo largo del texto.

Una vez establecido el nexo entre el cuerpo humano y la tecnología no humana, se relata el nacimiento del yo lírico. El cordón umbilical que se menciona en este contexto también se tecnifica, convirtiéndose en un “cable del ombligo”:

Yo vine
del hondo azur, lavado de pecado,
envuelto en el vendaje
del vientre de mi madre,
asido por el cable del ombligo.

Yo vine
del hondo azur, después de haber rugido
en la entelequia de mi padre el cosmos,
rayendo de uno y otro,
a treguas con mi madre,
los dos blasones de la estirpe.
¡Yo fui una vez indígena
para serlo otra vez! (14)

He aquí, en los dos últimos versos citados, por fin el elemento indígena. Todo indica que el nacimiento del yo lírico coincide con un renacimiento de lo indígena¹⁵, aunque se trate de un renacimiento *anunciado*, es decir, aún no vigente: lo indígena está ubicado en el pasado (“Yo fui una vez indígena”) y en el futuro (“para serlo otra vez”), mientras que el presente *no* es indígena. Ello se debe a dos razones: por un lado, como argumentaré más abajo, al hecho de que La Matanza de 1932 haya aniquilado completamente la cultura pipil del país; y por otro a que Centroamérica parece asumir, con ligeras variantes, el paradigma mexicano del mestizaje que genera, según Vasconcelos, el advenimiento de una nueva raza cósmica en la cual la gloriosa herencia indígena del pasado, menospreciada en el presente, resultará conservada y negada a la vez¹⁶:

15. Si el yo lírico de este poema resulta identificado con el autor, se llega a descripciones del poeta como la siguiente: “Vicente Rosales y Rosales ... es una mezcla de pipil-lenca y maya, camina como sonámbulo y es todavía la figura más dilecta, más esotérica y más enigmática de nuestros días en el Cuscatlán canicular. Por ellos [sic] los jóvenes poetas le llaman el ‘Hombre-Kathun’, ‘El Hombre-Amate’, el ‘Hombres-Tempisque’ [sic] de El Salvador” (Flores 101).

16. Nótese las metáforas musicales, tan cercanas al musicismo biognósico de Rosales y Rosales, que emplea Vasconcelos para caracterizar la ‘raza cósmica’. Uno de los términos más frecuentes en este contexto es el de la ‘sinfonía’, que remite tanto a lo biológico-racional (“¡Cuán distintos los sonos de la formación iberoamericana! Semejan el profundo *scherzo* de una sinfonía infinita y honda: voces que

yo soy el cosmos, yo soy las razas,
yo soy su historia, yo soy el mito
de sus ancestros. Soy algo nuevo,
nuevo y tan viejo
como la tierra... (17)

Sin embargo —y esta diferencia es cabal frente a las concepciones de Vasconcelos—, Rosales y Rosales no se refiere aquí a un mestizaje a cuyo *telos* se llegue a través de la fe cristiana, del blanqueamiento racial, de la asimilación cultural como desindigenización o hispanofilia. Al contrario, lo nuevo es lo viejo —igual que lo futuro es lo neoclásico—, de modo que la entelequia de la cultura paterna occidental sólo se realiza mediante un proceso de indigenización, esto es, de revalorización de la cultura materna autóctona:

Yo soy tu raza, mujer omnímoda,
mujer de hierro; virgen aleada
que el cierzo autóctono de todo aliento
como a la tierra, te dan la sangre,
te dan el sexo, te dan la idea ...

Mujer autónoma, dame tu música,
la sola música de tu belleza.
Dame la esencia
de tu sistema,
mitad origen mitad presencia. (17)

No sorprende pues que aparezca en otros poemas de *Euterpológia politonal* Xóchitl la diosa de la fertilidad y la belleza¹⁷ en la mitología de la cultura azteca clásica¹⁸, de la cual descende la cultura pipil en El Salvador. Reflexionando sobre el característico

traen acentos de la Atlántida; abismos contenidos en la pupila del hombre rojo, que supo tanto, hace tantos miles de años, y ahora parece que se ha olvidado de todo" [Vasconcelos, "La raza cósmica" 31]) como a lo artístico-literario, ello en la medida que debe constituir un nuevo y utópico género literario opuesto al tratado racional: "... el porvenir deberá desarrollar un nuevo estilo, una nueva manera sintética de libro: La Sinfonía" (Vasconcelos, "Monismo estético" 10).

17. Literalmente, *xochitl* significa 'flor', pero dado que Rosales y Rosales la alegoriza, la palabra remite a la diosa de fertilidad —y de la belleza, pues según Seler está relacionada también con la música y el baile—.

18. Clásica en el sentido de Martí quien equipara, en *Nuestra América*, la Grecia antigua con las culturas indoamericanas: "La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra" (Martí 29). En esta línea se ubican también Chocano y el propio Darío a partir de *Cantos de vida y esperanza*. Para una revisión crítica del término 'clásico' y sus vínculos con las culturas griega y latina ver Settis.

sufijo *-tl* que marca en el náhuatl el sustantivo¹⁹, Rosales y Rosales lo interpreta (de manera parecida a Mary Austin quien dudó, como hemos visto arriba, de la existencia del acento en la poesía amerindia), integrándolo en su “métrica musical, como apóstrofe, in mente” (39). Ya que esa combinación de consonantes carece de valor cuantitativo en el marco del verso silábico (aunque sí se escucha), en el segundo cuarteto del soneto “Xochitl Anfora” lo pone entre paréntesis:

Xóchi (t'l) también el ánfora divaga.²⁰
 Para Kebe los lirios de la trenza
 le dan la vida, la nostalgia maga...
 ¡Su corazón es una zonda inmensa! (39)

Poco después, en el poema “Xochi y Xochitl”, el personaje alegórico vuelve. El texto describe la creación del mundo desde el caos, aparecen el bíblico *fiat*, (al lado de los términos griegos *psiké* y *logos* [43]), en tanto que creación artística (se halla dos veces la palabra “lira” [43 y 44] y una vez el vocablo “canto” [43], además de su variante “cantando” [45]) que refleja formalmente, a través de versos libres, el caos original. Después de un periplo sintético panamericano (se mencionan el “... plesiosauro de los mares / de las tierras del fuego” y “los cóndores andinos” [44]), el yo lírico invoca a Xóchitl, incitado por un “insondable ritmo” que afecta, cual en “Monólogo y Coro de los Euterpólogos”, hasta las “células” de su cuerpo:

Entre el brumario origen
 o fluido nebuloso
 sentí infiltrárseme lentamente
 en miles de años,
 el pensamiento;
 sentí rugir mis células
 acompasadamente

19. “La partícula *tl* implanta el uso del apóstrofe, legitimándolo en el castellano con el acceso de la necesidad de introducir, con su fundamento, una nueva gracia; y acopla la sinalefa y, la diéresis retórica, por extensión en cuanto al que se halla en América, pudiéndosele valorar por sí en cuanto a España.... La música entra en nuevo conceptualismo, de canon y revolucionario, merced al verso y a las figuras retóricas y libérrimas. Sóchitl [sic] se ha dicho, es Princesa Flor, representación de un sér mitológico [sic]. Nosotros lo tomaremos como sustantivo genérico de mujer (Xóchi) y su partícula pospuesta como adopción del apóstrofe. Al ejercitarlo descubrimos también que los acentos métricos implantan un nuevo *objeto*, de síntesis, concitando para nuestro idioma lo que tanto se ha anhelado: su eufonía. Son acentos neutros” (“Poemas”, 41). Habría que precisar, sin embargo, que en la lengua de los pipiles salvadoreños, a pesar de que forme parte de la misma familia como el náhuatl clásico, el sufijo *-tl* se ha convertido en *-t* (Campbell).

20. Nótese las referencias intertextuales a los poemas de Darío, “Divagaciones” y “Ánfora”, este último escrito en San Salvador.

a otro insondable ritmo;

Y eras tú, Xóchitl,
que cual nimbo aborígen
cristalizábase
a mi lado
como la apoyatura²¹ matemática
del pentagrama de esa lira. (44)

A partir de este momento, tras haber invocado a Xóchitl y enfatizado el poder de la música, el metro se regulariza. El verso “del pentagrama de esa lira”, al igual que todos los versos siguientes, asumen hasta el final del poema la forma de enneasílabos o, según Rosales y Rosales, el compás $12/8$. Tras el caótico versolibrismo vanguardista del comienzo se restituye así una regularidad neoclásica regida por leyes musicales y deidades femeninas indígenas. En este punto “culmina nuestra teoría para una escuela musical y otra literaria futuras y clásicamente salvadoreñas” (37), donde es posible, gracias al proceso de indigenización por una parte y musicalización por otra, crear un arte y un idioma nacional (“Idioma Salvador” [38]), que a la vez sea universal —una lengua poética que refleje “la estructura idiomática de las razas o de las lenguas filosóficas como podría llamarse al esfuerzo erudito que constatan el Idioma Salvador y el Esperanto” (58)—.

POLITIZAR EL ESTETICISMO: ROSALES Y ROSALES Y LA MATANZA DE 1932

Si tratamos de contextualizar este afán por sintetizar los particularismos de la cultura autóctona salvadoreña y los universalismos representados por las leyes de la música, una

21. Acerca del significado que adopta el término ‘apoyatura’ en su teoría, Rosales y Rosales precisa: “El acento en consecuencia, en esta fase de su nueva acepción, implica su correlación musical euterpológica ‘apoyatura’ y entra en el uso de todo su significado. Esa apoyatura que en la música es un arabesco, respecto al verso es un valor comparativo. De modo que en música falta mucho que revolucionar en relación con las figuras retóricas rígidas o de antaño y su valor revolucionario moderno. Al efecto, el acento lingüístico [sic] proviene por su naturaleza inconfundible de inflexiones de los sonidos de la escala física musical, base en que descansa toda manifestación del pensamiento” (“Poemas” 46). En tanto que el silábicamente mudo sufijo *-tl* ha sido relacionado con el acento neutro, me parece que es ésta la “nueva acepción” que asume el acento según Rosales, alejándose de “la rigidez del acento pretérito en castellano... [que] ha constituido, por decirlo así, un obstáculo para la relación de la melodía abstracta” (46). Si interpreto bien las propuestas del autor, este acento neutro permitiría entonces el fluido cambio de un tipo de verso a otro (verso polimétrico), así como la apoyatura posibilita el cambio de un ritmo a otro (música polirrítmica); otro paralelismo consistiría quizás también, según sugiere el título del poemario, en el fenómeno de la modulación musical, es decir, en el cambio de la tonalidad que genera la politonalidad.

mirada a los círculos artísticos en El Salvador de aquella época nos revela que hay otro personaje que destaca tanto por su talento musical como por su interés por la cultura pipil: la pianista, musicóloga y etnóloga María de Baratta, quien bien pudo haber inspirado las teorías de Rosales y Rosales. Interesada sobre todo en la herencia musical, en las danzas y el folklore de los pipiles salvadoreños, de Baratta (1951) elige como subtítulo de su estudio pionero *Cuzcatlán típico*, fruto de sus investigaciones efectuadas desde los años veinte, *Ensayo sobre etnofonía de El Salvador*. Teniendo en cuenta las connotaciones étnico-raciales de la polítona ‘euterpolo’ de Rosales, me parece que la ‘etnofonía’ podría constituir, dada la amistad entre de Baratta y Rosales, un eco lejano de aquella.

Tales alianzas entre artistas y etnógrafos reunidos en tertulias y grupos bohemios constituyen uno de los factores más característicos para la formación de los discursos artísticos de una vanguardia americana autóctona; en este sentido, la bohemia salvadoreña alrededor de Salarrué, Ambroggi, de Baratta y Rosales y Rosales, aunque artísticamente no llegara a una radicalidad extrema, no es nada excepcional²². A pesar de que la poesía de Rosales y Rosales formalmente está endeudadísima con el musicismo y el esteticismo, políticamente cumple con lo que propaga la vanguardia americana desde sus más remotos antecedentes en la escritura modernista martiana: reivindicar al indígena para incluirlo, a través de pautas etnográficas, en la construcción de una nueva identidad nacional diferente de los modelos hegemónicos europeos.

Sin embargo tal proyecto, que estuvo en auge durante un muy corto tiempo en los años veinte²³, se diluyó con la experiencia traumática de La Matanza de 1932, la masacre cometida por las fuerzas estatales contra gran parte de la población indígena del país. Según han demostrado trabajos recientes (Ching), las rebeliones de 1932 fueron auténticos levantamientos indígenas y de ninguna manera el producto de conspiraciones comunistas como querían hacer creer las autoridades bajo el mando del general y entonces presidente de la República Maximiliano Hernández Martínez. Visto el

22. Ver el testimonio de Olmedo Baratta, nieto de la artista, citado en Cáceres: “Ella [María de Baratta] vivía un mundo mágico, era bohemia y en su casa las tertulias terminaban a las cuatro de la mañana con un pleito de versos entre Arturo Ambroggi y Salarrué, mi abuela tocando piano, y Vicente Rosales y Rosales recitando poesías”.

23. “Los trabajos de intelectuales como Miguel Ángel Espino, María de Baratta, Juan Ramón Uriarte, Jorge Lardé, Arturo Ambroggi y otros, muestran los cambios del discurso nacional en la década de 1920. Sus obras tienen como denominador común la revalorización del pasado indígena, de la vida en el campo y de los atributos culturales que podían definir al salvadoreño. A diferencia de los liberales de finales del siglo XIX, que consideraron al indio como un obstáculo al progreso y vieron en el mestizaje la única opción para aceptarlo dentro de la sociedad, esta vez se hacía énfasis en la conservación de lo indígena. Y basándose en esta herencia se buscaron elementos que ayudaran a redefinir los atributos de la nación salvadoreña, que adquiría así los componentes culturales que los liberales habían rechazado” (López 104-105).

aniquilamiento de entre diez mil y treinta mil indígenas icalzos —no hay cifras en que se pueda confiar— como el resultado de las intervenciones militares, parece lícito hablar, en vez de ‘matanza’ o ‘masacre’, de un etnocidio. De todas maneras, llama la atención que la categoría ‘indígena’ nunca más aparece en los censos después de los acontecimientos de 1932²⁴.

Ante este trasfondo, las fechas que lleva *Euterpológio politonal* adquieren un significado particular. La primera, “Santa Ana 1925”, se refiere a aquel tiempo en que los intelectuales salvadoreños propagaron más intensamente la reivindicación cultural de lo indígena y de la cultura pipil. Santa Ana está ubicado al oeste del país, siendo la capital del departamento del mismo nombre en cercanía inmediata de los departamentos de Ahuachapán y Sonsonate, región que entonces contaba con la población indígena más densa de El Salvador²⁵ y que se convirtió en uno de los principales campos de batalla durante el levantamiento de 1932.

La segunda fecha, “San Salvador 1933-38”, indica el momento cuando el autor parece haber reanudado su proyecto euterpológico, y además coincide con el periodo que siguió a La Matanza. Por consiguiente, es más que probable que la reelaboración teórica de la euterpolología deba interpretarse como una reacción personal de Rosales frente a los sucesos de 1932. Bajo la superficie sofisticadamente esteticista de esta obra, que con sus metáforas y convenciones simbolistas, modernistas y musicistas pasadas de moda finge aludir desinteresadamente al paradigma de *l’art pour l’art*, sigue palpitando un núcleo vanguardista de preocupación y compromiso social que quiere reanimar el utópico discurso intelectual de los años veinte en favor de una revalorización de lo que significa el elemento indígena para la nación salvadoreña. A veces, el aspecto esteticista de esta escritura tiende así a convertirse en un mero ‘ropaje’ o ‘disfraz’ para poder mantener el mensaje subversivo de la reivindicación de las víctimas de un etnocidio —un mensaje que había que transmitirse, desde luego, a escondidas, pues con la toma del poder de Martínez se inició en El Salvador un período de varios decenios con gobiernos autoritarios y antidemocráticos que dejaron, como suele suceder en todas las dictaduras, “pocas posibilidades ... para los polémicos desplantes del espíritu vanguardista”²⁶— (Osorio

24. En el censo de 1930, 79.573 personas o un 5,6% de la población nacional todavía fueron clasificados de ‘indígenas’. Esto significaría que, en la base de estas cifras, murió hasta un cuarto de la población indígena salvadoreña con ocasión de La Matanza. Sin embargo, parece que el número de indígenas en 1930 fue más grande; Gould por ejemplo calcula con un 20% de la población total. Ver: <http://ccp.ucr.ac.cr/bvp/censos/El_Salvador/1930/index.htm>

25. 26,1% (Ahuachapán) y 34,7% (Sonsonate) de la población total según el censo de 1930; en cambio, Santa Ana oficialmente sólo contaba con 2,6% de indígenas.

26. Es curioso, sin embargo, que el ejemplar de la primera edición de *Euterpológio politonal* que se guarda en la Biblioteca Nacional de El Salvador lleve una dedicatoria del propio Rosales y Rosales, escrita a mano, para el general Maximiliano Hernández Martínez. No creo que ello sea una expresión de

xxvii). En este sentido, la escritura de Rosales y Rosales persigue un fin bastante parecido a la de Salarrué, aunque a primera vista diste tanto de la obra del autor de *Cuentos de barro*, que igualmente les presta una voz a las víctimas de La Matanza.

CONCLUSIONES

Creemos que las múltiples referencias —aunque muy heterogéneas y poco sistemáticas— de Vicente Rosales y Rosales en su *Euterpológio politonal* vinculadas al simbolismo y al musicismo francés, al modernismo hispano y norteamericano así como al vanguardismo internacional, se deben a una doble desorientación, tanto estética como política. Por un lado, Rosales y Rosales sintió la necesidad de superar los paradigmas exhaustos del modernismo y posmodernismo hispanoamericano —pese a que se había formado en ellos y a que siguen presentes también en *Euterpológio politonal*—. El hincapié en la estética desinteresada de la música, que se puede observar en esta obra, resulta en cierta medida tergiversado por el énfasis puesto en el ritmo y las implicaciones raciales que sugieren, de manera parecida a la idea de la etnofonía propuesta por María de Baratta, que el espíritu de la nación salvadoreña, con todo su legado indígena, se manifieste en él. Por eso conviven en los poemas de *Euterpológio politonal* versos con metros tradicionales al lado de versos libres orientados en el paradigma del *free verse* que algunos imagistas norteamericanos habían desarrollado apoyándose en los estudios etnográficos sobre sus culturas indígenas. Por otro lado, la idea de Rosales y Rosales de conservar la herencia indígena de la nación en el ritmo de su poesía también parece ser la consecuencia de una desorientación política producida por el aniquilamiento de los icalzos salvadoreños en 1932 que había desindigenizado a El Salvador. El aparente esteticismo apolítico de la poesía rítmica y musical de Rosales y Rosales adquiere así aspectos inesperados de un compromiso social, producto del etnocidio contra la población indígena del país, que más allá del presente sondeo pueden y deben comprobarse —o bien, desecharse— mediante el análisis de los cambios textuales en el manuscrito (¿desaparecido?) de *Euterpológio politonal*: las

oportunismo apolítico de parte del autor, sino me parece más bien que la propaganda oficial quitó al Presidente de la República la responsabilidad de la masacre de 1932. Gould menciona cómo Hernández, resaltando sus propias raíces indígenas, logró absolverse de la culpa en los ojos de los sobrevivientes, acusando a los ladinos locales y a los gobiernos anteriores. Junto con las observaciones de Ching y Tilley, quienes constatan que existían alianzas entre indígenas y militares tanto antes como después de La Matanza, ello constituye una explicación viable para entender cómo fue posible, durante tanto tiempo, mantener oficialmente el mito de la lucha contra el comunismo sin tener que confrontarse con el reproche del etnocidio.

fechas de composición indicadas en la primera edición impresa de 1938 sugieren, al menos, que el texto empezado en los años 1920, cuando los intelectuales salvadoreños aún soñaban con incluir al indígena en la construcción de una nueva identidad nacional, sufrió una reescritura fundamental como consecuencia de La Matanza de 1932. Desde entonces, parece que el esteticismo musical de Rosales y Rosales conserva las voces polífonas de la masacrada cultura pipil salvadoreña cuyo réquiem se canta, a escondidas, en *Euterpologio politonal*.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, Mary. *The American Rhythm. Studies and Reexpressions of Amerindian Songs*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Company/The Riverside Press Cambridge, 1930. Impreso.
- Baratta, María de. *Cuzcatlán típico. Ensayo sobre etnofonía de El Salvador*. 2 Vols. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1951. Impreso.
- Cáceres, Mirella. "María de Baratta. Una vida de amor por el folclor". *El Diario de Hoy*. 2 jun. 2002. Web. 19 mayo 2011.
- Campbell, Lyle. *The Pipil language of El Salvador*. Berlin: Mouton, 1985. Impreso.
- Ching, Erik. "In Search of the Party: The Communist Party, the Comintern, and the Peasant Rebellion of 1932 in El Salvador". *The Americas* 55.2 (1998): 204-239. Impreso.
- Ching, Erik y Virginia Tilley. "Indians, the Military and the Rebellion of 1932 in El Salvador". *Journal of Latin American Studies* 30.1 (1998): 121-156. Impreso.
- Elías, Rolando. Presentación. *El bosque de Apolo y otros poemas*. Por Vicente Rosales y Rosales. San Salvador: Concultura, 1997. 7-13. Impreso.
- Flores Macal, Mario. "Lo politonal en la poética salvadoreña". *Revista histórico-crítica de literatura centroamericana* 1 (1974): 99-103. Impreso.
- Golston, Michael. "Hidden Topographies: Ideologies of Rhythm in American Science and Aesthetics: 1890-1940". *American Modernism across the Arts*. Eds. Jay Bochner y Justin D. Edwards. Nueva York: Peter Lang, 1999. Impreso.
- Gould, Jeffrey L. "Revolutionary Nationalism and Local Memories in El Salvador". *Reclaiming the Political in Latin American History*. Ed. Gilbert M. Joseph. Durham: Duke University Press, 2001. Impreso.
- Lara Martínez, Rafael. "En las manos un pequeño país. Política y poética en El Salvador (1884-2004)". *Revista InterSedes* 1v.6 (2006). Web. 19 mayo 2011.
- Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Ed. Jean Weisgerber. 2 Vols. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. Impreso.
- Lindo, Hugo. Prólogo. *Antología*. Por Vicente Rosales y Rosales. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1959. Impreso.
- Login Jrade, Cathy. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- López Bernal, Carlos Gregorio. "La historia cultural en El Salvador: un campo de estudio en ciernes." *Diálogos. Revista electrónica de historia* 6.2 (2006): 98-109. Web. 19 mayo 2011.

- Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ed. Nelson Osorio T. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Impreso.
- Martí, José. *Nuestra América*. Ed. Hugo Achugar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. Impreso.
- Meléndez Castillo, Napoleón. “Vicente Rosales y Rosales — Su Teoría. El Vanguardismo”. *Euterpologio politonal. Poemas*. Por Vicente Rosales y Rosales. San Salvador: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1938. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. 3 Vol. Madrid: Alianza, 1983. Impreso.
- Rosales y Rosales, Vicente. *Euterpologio politonal*. San Salvador: Ministerio de Educación, 1972. Impreso.
- . *Euterpologio politonal. Poemas*. San Salvador: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1938. Impreso.
- Royère, Jean. *Eurythmies*. Paris: Léon Vanier/Albert Messein, 1904. Impreso.
- . *Le musicisme. Boileau — La Fontaine — Baudelaire*. Paris: Albert Messein, 1929. Impreso.
- Seler, Eduard. *Comentarios al Códice Borgia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso.
- Settis, Salvatore. *Futuro del classico*. Torino: Einaudi, 2004. Impreso.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Argentina y Brasil*. México D. F.: Espasa-Calpe Mexicana, 1977. Impreso.
- . “Monismo estético.” *Obras completas*. 4 Vol. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1961. Impreso.
- Yurkievich, Saúl. “L’avant-garde latino-américaine: Rupture de la permanence ou permanence de la rupture.” *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Ed. Jean Weisgerber. 2 Vols. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. Impreso.

BORGES: UNA TEXTUALIDAD DEL ENCUENTRO

BORGES: A TEXTUALITY OF THE ENCOUNTER

CARLOS E. ROJAS C*
New York University

Fecha de recepción: 8 de julio de 2011

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 1 de noviembre de 2011

RESUMEN

En varias ocasiones a lo largo de su obra Borges define el texto como un encuentro con el lector. No hace de él un objeto, una cosa entre las cosas, sino un evento, un diálogo. Este artículo explora las implicaciones de esa definición del texto a partir de los ensayos de Borges, de su práctica de la lectura y la escritura, de los encuentros que tienen lugar en sus cuentos y en las resonancias que parece haber entre Borges y otro filósofo del encuentro, Louis Althusser.

PALABRAS CLAVE: Borges, encuentro, texto, Althusser, ensayo.

ABSTRACT

Borges defines the text as an encounter with the reader, several times throughout his work. He does not describe it as an object, a thing among other things, but as an event, as a dialog. This article explores the implications of such a definition of the text. It connects what Borges says in his essays with his own practice of reading and writing, and with the numerous encounters that take place in his stories. It also explores some contact points between Borges and another philosopher of the encounter, Louis Althusser.

KEYWORDS: Borges, encounter, text, Althousser, essay.

* Candidato a PhD. en Español y portugués. New York University.

Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz.

J. L. BORGES, “*La Biblioteca de Babel*”

En “Nota sobre (hacia) Bernad Shaw”, un ensayo de *Otras inquisiciones*, leemos: “un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito” (*Obras Completas* 3 254) (bastardillas fuera de texto). Esta afirmación es extraña. Primero, porque es una definición del libro que no obedece a las leyes de la definición: acude al libro para definir al libro, lo hace la relación del lector con el libro mismo. Por otro lado, se trata de una definición bastante anómala. No hace del libro una sucesión de palabras, de signos ordenados en el tiempo. Tampoco un espacio delimitado donde se coordinan las palabras. No es un objeto dado, sino un evento, un diálogo con el lector. En escritos posteriores la alusión al texto como encuentro con el lector se volverá recurrente. Borges insiste en que el libro no es más que un volumen, “una cosa entre las cosas”, mientras no sea leído: “La poesía” (*Obras Completas* 3 254), “El cuento policiaco” (*Obras Completas* 4 189), “Intenciones” (*Recobrados* 36), “Shakespeare y las unidades” (*Recobrados* 103) y “El enigma de la poesía” (*Arte* 17) son ejemplos donde la misma idea vuelve. Más aún, Borges afirma del libro que sólo “cuando lo abrimos, *cuando da con su lector*, ocurre el hecho estético” (*Obras Completas* 3 254, énfasis mío). En las páginas que siguen exploraremos, a partir de algunos cuentos y ensayos de Borges, las consecuencias de hacer del texto este *dar con el lector*, de hacerlo consecuencia de este encuentro.

En primer lugar, esta definición del texto parece otorgar al lector un enorme poder, en la medida en que es éste quien confiere textualidad a un volumen. Así, la lectura y la escritura dejan de tener las funciones opuestas que les atribuiría el modelo de comunicación. Según éste, la escritura sería producción de sentido, codificación de un significado; la lectura sería un evento derivado de la escritura, un acto secundario de decodificación, estaría subordinada a la recuperación de un sentido ya determinado en el momento de la escritura. Al hacer que el sentido del texto dependa del lector, esa oposición entre escritura y lectura se desestabiliza. La lectura deja de ser el acto de decodificar un sentido presente de alguna manera en el texto, para convertirse en un acto de producción de sentido, en escritura. Un análisis detallado de este problema se puede leer en el capítulo titulado “El lector como escritor”, del libro de Emir Rodríguez Monegal, *Borges: hacia una interpretación*.

Por otro lado, esta definición del texto se vincula íntimamente con una serie más amplia de problemas alrededor de la escritura en la obra de Borges. Estos problemas han sido abordados especialmente por la crítica que ha tratado de relacionar los textos de Borges con los problemas de la teoría literaria del siglo xx, especialmente con el posestructuralismo y la deconstrucción. Entre estos textos contamos a “Borges y la modernidad” (1993), de Michel Lafon; “Cervantes, Borges, Foucault: La realidad como viaje a través de los signos” (1999) y “Borges/Derrida/Foucault” (1999), de Alfonso de Toro; “Borges/Derrida y la escritura” (1999), de Fernando de Toro; y “Borges and Derrida” (1986), de Roberto González Echavarría. Un tópico recurrente en estos estudios es el de la puesta en entredicho de la categoría del origen. Alfonso de Toro, por ejemplo, dedica un apartado de su texto “Borges/Derrida/Foucault” a la destrucción del origen en los textos de Borges.

Si hay un significado presente en el texto, si ese significado ha quedado inscrito en él en el momento de la escritura, el trabajo del lector sería el de rastrear en el texto el origen de su sentido, bien sea la referencia, la intención significativa del autor o el texto mismo como estructura fija de significación. Pero la obra de Borges llama constantemente a juicio estas instancias de origen. “El idioma analítico de John Wilkins” o las especulaciones de “Funes el memorioso” sobre el lenguaje llevan hasta el absurdo la cuestión de la referencia, lo mismo que el juego con los apócrifos en los ensayos, por ejemplo. Los ensayos dedicados a la traducción, por su parte, ponen en cuestión la noción de texto original y la posibilidad de sustentar el sentido del texto en su identidad consigo mismo: “El concepto de un *texto definitivo*”, leemos en un ensayo sobre las traducciones de Homero, “no corresponde sino a la religión o al cansancio” (*Obras Completas* 239). La figura autorial tampoco sirve como garantía del sentido del texto. Los textos de Borges participan de una crisis de la noción de sujeto y uno de sus aspectos más importantes es justamente su relación con el lenguaje. El lenguaje deja de ser una función del sujeto para convertirse en el lugar donde éste se constituye. En esa medida, la lectura no puede entenderse como la recuperación de una intención significativa, ya que el sentido del texto no se agota en el propósito del autor: “la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por éste” (*Obras Completas* 273). Analizar en detalle la manera como se problematiza cada una de estas instancias desviaría y excedería el propósito de este ensayo, y es un trabajo que la crítica de Borges ha elaborado extensamente. Sólo nos interesa establecer la relación entre la definición del texto como encuentro con el lector y el hecho de que, tanto temáticamente como en sus juegos formales, los escritos de Borges hacen imposible remitir el texto a las instancias de origen que podrían garantizar su sentido.

Más que volver sobre estos problemas o sobre el papel del lector como escritor, quisiera concentrar este ensayo en las implicaciones particulares de la noción de encuentro, de hacer el texto dependiente de su encuentro con el lector. Quiero examinar la manera como se relaciona esta definición del texto con algunos cuentos donde se producen encuentros y con la práctica de la lectura en algunos ensayos donde se registran encuentros de textos y lectores.

EL TEXTO Y EL ENCUENTRO

En primer lugar es importante aclarar que el texto y el encuentro se relacionan de maneras diversas. Nuestro punto de partida ha sido el encuentro del texto y el lector, la idea de que el texto es una cosa entre las cosas mientras no da con el lector, quien finalmente le confiere sentido. Planteado así el problema, parece haber varios vacíos. Por una parte, deja de lado el problema de la producción del texto; parecería que éste surge de la nada o que su producción no es problemática. Al preguntarnos por la producción del texto no pretendemos restablecer la pregunta de su origen, pero sí definir los límites de nuestro análisis: ¿el encuentro sólo es problemático en el momento en que el texto da con el lector o acaso interviene en él de otras maneras?

Por otro lado, el planteamiento inicial también es ambiguo en cuanto al acto de producción de sentido que implica la lectura. Podría pensarse que la lectura es un evento ideal, que sucede en la mente del lector o en un ámbito del lenguaje ajeno al mundo de las cosas. Sin embargo, la lectura en los textos de Borges está lejos de ser un acto ideal. No es un fenómeno en general; es siempre un hecho particular, un evento. Incluso cuando Borges hace una afirmación general sobre el encuentro del texto y el lector, siempre se remite en seguida a un caso particular para ejemplificar su postulado. Ahora bien, esa particularidad de la lectura toma siempre una forma material. De la lectura no podemos saber nada sino en la medida en que produce rastros materiales. Para conocer la historia de la lectura de un texto, debemos recurrir a las marcas que ha dejado esa lectura. Así, por ejemplo, en “Las versiones homéricas” leemos: “Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre [un texto] queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Ilíada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis?” (*Obras Completas* 239). De esta cita me interesa enfatizar el término ‘vicisitudes’, que sugiere que la lectura de los textos homéricos no es un hecho abstracto, sino una serie de hechos particulares, atados a las circunstancias y a la contingencia. También me interesa resaltar el hecho de que para conocer la historia de

esas vicisitudes sea necesario recurrir a una serie de textos, de traducciones, a una serie parcial de las marcas materiales que ha ido dejando la lectura de Homero.

De la lectura, o más bien de las lecturas de un texto sólo podemos hablar por sus consecuencias materiales: por sus traducciones, su reescritura, por lo que se dice o se escribe sobre él, por los cambios que produce en la práctica del lenguaje. De la lectura no podemos hablar sino en la medida en que se convierte en escritura. Como mencionamos hace unas páginas, la lectura y la escritura no se pueden entender como dos actos separados de producción y consumo de textos, sino como actos equivalentes. Toda escritura es un acto de lectura; resulta del encuentro de una serie de textos previos. Toda lectura es un acto de escritura: es el encuentro productivo del lector y el texto.

Así, la problematización del texto y el encuentro en Borges es inseparable de su propia práctica de la lectura y la escritura. A Borges se lo ha caracterizado como un autor bibliotecario y él mismo dice considerarse más lector que escritor. Sus textos son fundamentalmente el registro de sus propios encuentros con los textos que lee y sorprenden por las relaciones inesperadas que surgen en ellos. Son el lugar de encuentro de textos aparentemente heterogéneos y ellos mismos así lo declaran. En un ensayo sobre Valéry, por ejemplo, se lee: “Aproximar el nombre de Whitman al de Paul Valéry es, a primera vista, una operación arbitraria y (lo que es peor) inepta” (*Obras Completas* 686). Un ensayo de *Discusión*, “El otro Whitman”, provoca otro encuentro aparentemente arbitrario, pero sumamente productivo: comienza hablando del *Zohar* para explicar al poeta norteamericano.

La lectura que Borges hace en sus ensayos suele ser también el registro de otros encuentros productores de escritura. Así, por ejemplo, “La poesía gauchesca” habla del encuentro entre el letrado urbano y el gaucho y dice: “de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en el otro, nació la literatura gauchesca” (*Obras Completas* 179). En “El enigma de Edward Fitzgerald”, leemos que “de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos” (*Obras Completas* 689). Estos ejemplos indican varias cosas. Primero, si bien el texto sólo adquiere sentido en el momento en que da con el lector, incluso antes de ese encuentro, antes de ser leído, cuando es sólo una cosa entre las cosas, el texto está atravesado por el encuentro. Esto nos lleva a la pregunta que nos hacíamos al iniciar este apartado: el encuentro no sólo es problemático en el momento en que el lector da con el texto, porque el texto ya es el producto de una serie de encuentros: encuentros de textos diversos, como en el caso de los ensayos de Borges donde se producen conjunciones aparentemente arbitrarias de textos; encuentros de

textos con lectores, como en el caso de las *Rubaiyat*; encuentros de lectores y textos con circunstancias históricas, como en el caso de la poesía gauchesca.

Por otro lado, es importante resaltar, en los dos últimos ensayos citados, sobre la poesía gauchesca y sobre Edward Fitzgerald, el hecho de que el encuentro que produce el texto sea azaroso o fortuito. Es importante porque nos introduce a una serie de problemas que son particulares de tal encuentro: el de su inscripción en un orden determinado, el de la contingencia, el azar, lo imprevisto.

EL ENCUENTRO Y EL AZAR

Un problema significativo que presenta el encuentro es en qué medida está determinado por una razón necesaria o es provocado por el azar. El problema del encuentro y el azar podría plantearse en primera instancia como una dicotomía. Por un lado, estaría la posibilidad de que fuera completamente arbitrario, de que estuviera gobernado del todo por el azar. Por otro lado, la posibilidad de que el encuentro sea la manifestación de un orden, de que de alguna manera esté previamente determinado por una razón o una causa necesaria. Ambas opciones parecen en principio mutuamente excluyentes; aunque pueden imaginarse soluciones intermedias, parece que el orden absoluto fuera opuesto del gobierno completo del azar. Los textos de Borges contemplan los dos extremos de esta dicotomía. En “Una vindicación de la cábala” se “hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles” (*Obras Completas* 212). Ese texto monstruoso sólo es concebible por una inteligencia infinita. En él todas las relaciones son premeditadas, cada detalle corresponde a un orden y tiene una causa y un fin. A ese texto se puede atribuir “un infinito número de sentidos, como los tornasoles del plumaje del pavo real” (211).

El extremo opuesto es el caos, la combinación azarosa, que no corresponde a ninguna inteligencia, que no alimenta ningún propósito, donde es indiferente que un hecho sea de una manera o de otra, donde la diferencia entre ser y no ser no tiene ninguna razón, sino la aleatoriedad. En “La Biblioteca de Babel”, la combinación arbitraria de veinticinco caracteres engendra todos los libros posibles y en ella “los libros nada significan en sí” (*Obras Completas* 467). Cuando todo es arbitrario, nada tiene un significado intrínseco, ningún sentido puede reclamar primacía sobre los otros sentidos posibles, porque todo puede ser de otra manera.

Planteado así el problema, los extremos del orden y el azar, el cosmos y el caos, parecen constituir una dicotomía, constituirían la oposición de la significación infinita

y la ausencia de significado. Sin embargo, esa dicotomía resulta insostenible en los textos de Borges, precisamente porque la Biblioteca de Babel no corresponde con un orden determinado, porque sus libros no significan nada, pueden producir significado de manera ilimitada. No hay combinación de caracteres “que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido” (*Obras Completas* 470). En lugar de oponerse mutuamente, el orden extremo y el completo abandono al azar parecen ocasionar una producción ilimitada de significados, bien porque nada es arbitrario y toda posible relación tiene un sentido previsto por la inteligencia divina, o bien porque ninguna combinación de signos tiene una causa que paralice su capacidad de significación.

Por otra parte, aunque en los textos de Borges se imaginan estas dos posibilidades, la del orden divino y la del azar absoluto, los encuentros que tienen lugar en ellos no parecen obedecer a ninguna de ellas. En “La muerte y la brújula”, por ejemplo, Red Scharlach revela a Lönnrot que, aunque ha caído en una trampa premeditada, “el primer término de la serie me fue dado por el azar” (*Obras Completas* 506). Sin embargo, los personajes hablan de la emboscada del asesino como un laberinto. La trama de Scharlach es un laberinto humano, un laberinto que él ha ideado, con la colaboración del azar. Pero los nombres de los protagonistas sugieren que hay otro laberinto no premeditado por ninguno de ellos, en el que ambos están atrapados. Tanto el nombre como el apellido del criminal están relacionados con el rojo; del mismo modo, la terminación del apellido del policía, *-rot*, rojo en alemán, sugiere que quizá no es el azar el que provee el primer término del encuentro; sugiere que acaso debían encontrarse por otra razón, que entre ellos existe una conexión no prevista en la trama del asesino, un orden que excede los sujetos involucrados en la narración.

En “El jardín de los senderos que se bifurcan” se narra también un encuentro, el de un espía chino y un sinólogo a quien asesina para transmitir un mensaje a los alemanes. En este encuentro, el primer término también parece dado por el azar: “La guía telefónica me dio el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia” (*Obras Completas* 473). Sin embargo, el sinólogo resulta ser el único que puede revelar al espía la obra de su antepasado: un libro que es un laberinto de tiempo.

En “La Biblioteca de Babel” los bibliotecarios imaginan diversos encuentros. El narrador, como muchos, ha buscado el catálogo de catálogos; otros se consuelan con la esperanza de que la Biblioteca contiene la solución de cada problema personal o mundial; otros más se lanzan a recorrer hexágonos, “urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación” (*Obras Completas* 468). La probabilidad de que encuentren el texto que buscan en la vasta Biblioteca “es computable en cero” (468). Sin embargo,

nuevamente la figura del laberinto permite tener la esperanza de que aquello que el hombre percibe como un caos encierre un orden secreto: “Si un eterno viajero la atravesara [la Biblioteca] en cualquier dirección, comprobaría a lo largo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa esperanza” (*Obras Completas* 471).

En los tres textos citados arriba, el encuentro se relaciona con el laberinto, con esta figura que proporciona la esperanza de que exista un orden secreto detrás del caos aparente. Es importante que la existencia de ese laberinto es siempre una incertidumbre. Si el encuentro está regido por el azar o por un orden secreto es una cuestión indecidible. La asombrosa coincidencia de los nombres en “La muerte y la brújula” o la conexión entre el destino de Yu Tsun y el de Stephen Albert en “La muerte y la brújula” nunca se explica como resultado de un orden laberíntico, pero la asociación se sugiere por el laberinto ideado por Scharlach y el libro escrito por el antepasado chino. En “La Biblioteca de Babel”, el narrador especula sobre la posibilidad de que la biblioteca sea un orden, un laberinto, pero siempre queda abierta la posibilidad de que sea una edificación insensata. El encuentro no nos concede ni siquiera la certidumbre de su arbitrariedad, la certidumbre de la incertidumbre. El orden acecha sólo como una posibilidad y en todo caso se trata de un orden inconmesurable, de proporciones inhumanas, un orden laberíntico que excede siempre la inteligencia de un sujeto.

En este punto puede resultar productivo el encuentro de los textos de Borges con la filosofía de Louis Althusser. A este último se lo conoce como un filósofo marxista y su trabajo más leído es el relacionado con los aparatos ideológicos del Estado y la constitución del sujeto. Vincular su obra a la literatura de Borges puede parecer arbitrario. Sin embargo, en sus textos tardíos desarrolló lo que dio en llamar la ‘filosofía del encuentro’, que tiene resonancias inquietantes con la problematización del texto en Borges. Althusser propone un materialismo del encuentro, de la contingencia, de lo aleatorio, que se opone al materialismo de Marx, Engels y Lenin, que era en últimas una filosofía de la necesidad y la teleología, una forma disimulada de idealismo. Para Althusser es necesario renunciar a la idea de una historia dominada por leyes, pero su materialismo no es sólo una filosofía de la historia. Invoca una corriente filosófica subterránea, reprimida, que comienza con Demócrito y Epicuro, y atraviesa las obras de Maquiavelo, Hobbes, Rousseau, el Marx de *El capital* (no el de “La situación de la clase obrera en Inglaterra”) y Heidegger.

Para Demócrito y Epicuro, dice Althusser, antes de la formación del mundo los átomos caían en el vacío, paralelos entre sí. Nadie sabe cómo ni cuándo ni dónde

ni por qué un átomo se desvió de su curso rectilíneo y se encontró con otro. Es esa desviación contingente lo que está en el origen, no una causa, una razón ni un sentido. Althusser encuentra allí el punto de partida de una profunda tradición filosófica que rechaza las filosofías de la esencia, de la razón, del origen y el fin, una tradición que rechaza el todo y el orden a favor de la dispersión y el desorden, que da primacía a la diseminación sobre el postulado de que a todo significante corresponde un significado, una filosofía que niega la anterioridad del sentido (169) y rechaza la pregunta por el Origen (170). Proponer el texto como producto del encuentro con el lector, como vimos, supone que el sentido no es anterior a la lectura y destruye la posibilidad de remitir el texto a una instancia de origen que garantice su sentido, bien sea la referencia, el autor o la idea de un texto definitivo.

Al ser producto del encuentro, de diversos encuentros, el texto es un hecho contingente, que puede o no suceder, que puede ser de una manera o de otra: “La distraída evacuación de un texto corriente”, dice Borges, “tolera una cantidad sensible de azar” (*Obras Completas* 211). Pierre Menard elige reescribir el *Quijote* justamente porque es un texto “contingente”, “innecesario” (*Obras Completas* 448). La escritura de ese libro es posible en la España del siglo XVII porque Cervantes pudo admitir “la colaboración del azar”; es imposible en el siglo XX, entre otras cosas, porque el trabajo de Menard no admite contingencia, debe ensayar variantes, “sacrificarlas al texto ‘original’ y razonar de un modo irremediable esa aniquilación” (448). El *Quijote* de Menard es un libro tan monstruoso como la escritura de los cabalistas, un libro donde todo tiene una justificación: un libro imposible. El texto no es la consecuencia de un orden, de una causalidad lineal, y su sentido no puede trazarse remitiéndolo a un origen, porque siempre habría podido ser de otra manera. De hecho, no es posible hablar estrictamente de *su* sentido, en la medida en que no hay un sentido que le sea propio.

Por otra parte, Althusser afirma que el encuentro es aleatorio, “not only in its origins (nothing ever guarantees an encounter), but also in its effects” (193). Como vimos, el encuentro en Borges no nos da siquiera la certeza de su aleatoriedad. Sin embargo, la misma incertidumbre que gobierna su producción incide en sus efectos, en las consecuencias que pueda ocasionar en la lectura. Como con los otros encuentros, el del texto y el lector puede tener efectos imprevisibles: “Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal” (*Obras Completas* 239). Incluso si no es completamente aleatorio, el texto es siempre excesivo, imprevisible, incontrolable.

EL ENCUENTRO Y LA MUERTE

Una connotación que puede tener el término *encuentro* es el de punto de contacto, de comunicación. Suponer que el texto resulta del encuentro con el lector podría sugerir que hay una coincidencia de dos instancias, que en algún momento el texto y su lector conforman una comunidad de sentido, que hay un instante de reconocimiento. La definición del texto que ofrece la “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” contribuye a ese equívoco, porque habla del *diálogo* del texto con el lector, como si ese encuentro produjera un intercambio, una vía de comunicación. Pero aunque ese término en el ensayo sobre Shaw es ambiguo, en general los encuentros en Borges no se dan en la forma del reconocimiento, del diálogo. Al contrario, con frecuencia el encuentro trae como consecuencia alguna muerte. En lugar de establecer una palabra común con el otro, el encuentro involucra su muerte. Pierre Menard es un lector-escritor que se encuentra con un libro contingente, el *Quijote*, pero el proyecto de reescribir esa novela forma parte de su obra no visible y sólo sale a la luz gracias a una nota escrita con motivo de su muerte. Lönnrot encuentra la muerte con Scharlach y Yu Tsun asesina a Stephen Albert después de que éste le revela el enigma del laberinto de su antepasado. El narrador de “El zahir” encuentra un establecimiento donde se juega al truco la moneda, que lo llevará a la locura, un día después de la muerte de Teodelina Villar. Emma Zunz mata a Loewenthal después de reunirse con él. Cuando algunos bibliotecarios de Babel se lanzan al encuentro de su vindicación, se estrangulan unos a otros: “morían despeñados por hombres de regiones remotas” (468). “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, comienza registrando un encuentro: “Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (*Obras Completas* 431); pero el único conocido relacionado con la enciclopedia falaz, Herbert Ashe, muere antes de que pueda ser interrogado.

El encuentro siempre es un encuentro con la muerte. No constituye la coincidencia de dos presencias, un instante en común, sino el choque con el rastro de una ausencia. El encuentro es siempre un desencuentro y esto también funciona en el caso de la lectura. En un ensayo de *Historia de la eternidad*, “Los traductores de las 1001 noches”, se constata que la traducción de Jean Antoine Galland sabe más al siglo XVIII que a Oriente: “Nadie tiene la culpa de ese desencuentro y menos que nadie, Galland” (*Obras Completas* 398). En “El enigma de Edward Fitzgerald” la conjunción de un inglés y un persa producen un poeta magnífico, pero probablemente el traductor no entendió al primer poeta. “La busca de Averroes” también registra el desencuentro del lector: “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material

que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios” (*Obras Completas* 588). El encuentro del lector y el texto no es la contemplación instantánea de una estructura, de un sentido, de un origen. Tampoco es un momento de coincidencia intersubjetiva, sino el hallazgo de la huella de un otro que ya no está allí, que acaso nunca ha estado.

El lector parece estar radicalmente solo. Parecer ser el único que sobrevive al encuentro. Se tiene la tentación de hacer del él un Red Scharlach: el superviviente, el asesino, el creador de la trama, el que cuenta la historia antes de hacer fuego. Se tiene la tentación de restituir en el lector una figura de origen, de convertirlo en el productor de sentido. Pero en el encuentro está inscrita ya la muerte del lector. Volvamos a la conferencia “La poesía”, de *Siete noches*, donde se propone también el libro como encuentro: “Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y para un mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos ... el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana” (*Obras Completas* 3 254). En la lectura como encuentro se configura al lector, no como una presencia estable, no como un núcleo desde donde se origina el sentido, sino como una marca que constantemente se desvanece, como río, como agua, como algo que en el instante de su aparición ya se está convirtiendo en una ausencia, algo que constantemente se pierde.

Althusser afirma que “the materialism of the encounter is the materialism, not of a subject (be it God or the proletariat), but of a process, a process that has no subject” (190). La textualidad del encuentro tampoco sería una textualidad del sujeto. El encuentro del lector y el texto no es el instante de coincidencia de dos sujetos ni el acto de producción de sentido de un sujeto a partir de una letra muerta. El encuentro no puede articularse según la lógica de la voluntad o la intencionalidad significativa. Es un proceso que ocurre a través del sujeto (que acaso produce sujetos), pero no se origina en él ni puede reducirse a sus términos.

RESISTENCIA AL ENCUENTRO

Hemos visto más arriba que comprender el texto como encuentro supone la negación de la pregunta por el origen. Sin embargo, la negación de esa pregunta no se da sin tensión. Althusser ha caracterizado el materialismo del encuentro como una corriente subterránea de la filosofía, reprimida por la corriente idealista predominante. Como veremos, también hay un principio de represión en los mismos textos de Borges donde se propone el texto como encuentro. Examinemos en primer lugar el ensayo que citamos al inicio de este trabajo, la “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. El ensayo comienza con el registro de tres casos

de juego combinatorio: la máquina de pensar de Ramón Lull; la especulación de John Stuart Mill sobre la posibilidad de que el número de combinaciones de los signos musicales se agote y con él la música, y la fantasía de Kurd Lasswitz de una biblioteca total, que contuviera todas las posibles variaciones de los signos ortográficos, una especie de Biblioteca de Babel. El ensayo niega que el texto se pueda producir mediante un juego combinatorio, porque “un libro es más que una estructura verbal o una serie de estructuras verbales” (747). Es, fundamentalmente, resultado del encuentro con el lector. En principio este fragmento reproduce la incertidumbre del encuentro frente al azar. Si bien el texto no es completamente aleatorio, no puede producirse mediante un arte combinatorio, tampoco se lo inscribe dentro de un orden lineal de causas y efectos. Su sentido no está determinado en él mismo, sino que depende del encuentro con el lector.

El segundo párrafo del ensayo parece desarrollar con un ejemplo el argumento anterior:

Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito: Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos para descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía, y otras muchísimas. Cabría responder que la fórmula obtenida por eliminación carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en virtud de Heráclito, aunque ‘Heráclito’ no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia. (748)

La fórmula, como combinación de signos, carece de sentido a menos que sea leída y leerla es concebirla en función de su Heráclito. En principio parecería que leer implica remitir el texto a un origen, a su autor, y que sólo en esa medida adquiere sentido. Sin embargo, ‘Heráclito’ ya no una persona sino un signo, una palabra puesta entre comillas, es el presumible sujeto de esa filosofía. ‘Heráclito’ no es el origen del texto en sentido trascendental, es el origen que presume el lector, el origen que se produce en el acto de lectura.

La obra de Borges abunda en ejemplos de este movimiento paradójico en que el origen del texto es posterior a la lectura, en que el origen es aquello que viene después. “La flor de Coleridge” registra una ficción en que la “causa es posterior al efecto” (*Obras Completas* 640). En “La fruición literaria”, un ensayo de *El idioma de los argentinos*, se especula sobre los múltiples sentidos que adquiere una frase, según el autor al que se atribuya. La obra de Pierre Menard no enriquece el arte de la escritura, sino el de la lectura, con la técnica del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas:

“nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure*, de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier” (*Obras Completas* 450). La broma de Borges sugiere que leer un libro atribuyéndolo a su autor es una operación tan arbitraria por parte del lector como leerlo atribuyéndolo a una época o a un autor erróneo. En el ensayo “Kafka y sus precursores” se registra una serie de autores heterogéneos que se parecen todos a Kafka, pero no entre sí. Si Kafka no hubiera escrito, esa idiosincrasia no se percibiría, “vale decir, no existiría” (*Obras Completas* 711). De uno de los textos precursores de la obra de Kafka se dice: “nuestra lectura de Kafka afina y *desvía* sensiblemente nuestra lectura del poema” (711) (bastardillas fuera de texto). Es importante el hecho de que se utilice el término ‘desvío’ para nombrar el efecto que tiene la lectura de Kafka sobre sus precursores. Hace pensar, desde luego, en el *clinamen*, en el desvío originario: “Swerve, not Reason or Cause, is the origin of the world” (Althusser, 169).

El encuentro del texto y el lector es un choque productivo: el texto sólo es texto cuando se lee, no tiene sentido sino cuando da con el lector. Pero además de producir sentido, además de producir otros textos, además de producir efectos incalculables, el encuentro del texto y el lector debe originar su propio origen, debe desviar el pasado. La lectura parece poner resistencia a abandonarse a la aleatoriedad que Althusser atribuye al encuentro. En “La lotería de Babilonia” se lee que “el conocimiento de que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud” (*Obras Completas* 458). El conocimiento de que la lectura puede obedecer al azar también parece aminorar un poco su felicidad. A pesar de que ellos mismos imposibilitan la recuperación del origen, la lectura en estos textos parece involucrar siempre la producción de ese origen ausente, parece obligada a causar su propia causa.

Por otro lado, el encuentro del lector y el texto parece implicar siempre un esfuerzo por borrar su propia productividad. Pierre Menard, por ejemplo, se empeña en perder las etapas intermedias de su trabajo: “En los atardeceres le gustaba ir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata” (*Obras Completas* 450). En el apartado anterior vimos que el encuentro en los cuentos de Borges suele acarrear al menos una muerte. De hecho, muchos de ellos implican un asesinato. Ese es el caso de “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Es también el caso de “La muerte y la brújula”. Este cuento es particularmente interesante para analizar la relación del encuentro con la producción del origen. Lönnrot encuentra la escena de un crimen y la frase que ha dejado Yarmolinsky en la máquina de escribir. El comisario propone una solución que Lönnrot rechaza porque en ella “interviene copiosamente el azar” (*Obras Completas* 500). En cambio, elabora una hipótesis que supone una trama

más compleja, un orden más sutil de causas y efectos. Lönnrot imagina una conspiración inspirada en la cábala, en el procedimiento hermenéutico que supone que ningún elemento de la Escritura está dispuesto aleatoriamente, que toda relación tiene una causa, un sentido. Esa lectura se convierte en escritura, en un artículo de diario que lee a su vez Red Scharlach. Éste produce la trama que ideó Lönnrot y cuyo primer término, según dice, le fue dado por el azar. El trabajo de lectura y escritura del policía y el asesino consiste en producir esa trama cabalística, en producir un origen que en el principio está ausente, un origen que dé a la escena del primer crimen un sentido exento de azar. La pareja Scharlach-Lönnrot bien podría funcionar como alegoría del lector. Como sugieren sus nombres, como sucede en tantos otros relatos de Borges, el perseguido y el perseguidor pueden ser uno solo. Es significativo el hecho de que la culminación de la lectura-escritura sea el asesinato de Lönnrot. Ambos, el policía y el criminal, producen el origen de su propia lectura y el acto final de esa lectura es la borratura de su propia productividad, del carácter posterior y derivado del origen.

Un acto análogo ejecuta Emma Zunz. El relato gira alrededor de un encuentro, el de Emma y Loewenthal, y del sentido que éste adquiere. El empresario para el que trabaja es responsable de la desgracia remota de su padre e, indirectamente, de su suicidio. Cuando éste muere, Emma decide vengarlo. Se acuesta con un marino, cita a Loewenthal con el pretexto de darle información sobre una huelga de trabajadoras, lo asesina, llama a la policía y denuncia que el hombre la violó y ella lo mató: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta” (*Obras Completas* 568). Emma produce una historia que justifique el encuentro y el asesinato, produce una causa: la violación (que no tuvo lugar), el ultraje. Podría pensarse que ese origen es simplemente ficticio, que fue tramado para ocultar la verdadera causa del asesinato, la muerte del padre. Sin embargo, en el momento del encuentro, antes de hacer fuego, “más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra” (*Obras Completas* 567). El ultraje, ese origen producido después de tomar la decisión de matar a Loewenthal, no tiene un carácter derivativo: de hecho es lo que determina en última instancia el asesinato. Emma se somete al ultraje para matar a Loewenthal y mata a Loewenthal para vengar el ultraje, más que a su padre. El encuentro, además, produce su propio origen, pero al mismo tiempo debe borrar las huellas de esa producción. Antes de acudir a la fábrica, Emma destruye los rastros de su trama: la carta que anuncia la muerte del padre, el dinero que recibe del marino con quien se acuesta y, finalmente, al mismo Loewenthal.

Más que alguna certidumbre sobre el acto de lectura, los textos de Borges sobre el encuentro parecen producir una serie de interrogantes, de conflictos sin resolver. Por un lado, es inquietante la ansiedad de los textos por borrar la productividad del encuentro, vale decir, su propia productividad como actos de lectura. Es inquietante también la ansiedad de producir un origen, de leer en función de un origen incluso cuando se ha admitido que el texto no permite recobrar nada. El encuentro en Borges revela cuán arraigada está la búsqueda del origen en la práctica de la lectura, sugiere que en buena medida esa búsqueda es constitutiva de la práctica de la lectura tal como la conocemos. El encuentro en Borges nos obliga a redefinir el texto y la lectura, nos arroja a lo desconocido, lo imprevisible de una práctica aún por venir.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis. "The Underground Current of the Materialism of the Encounter". *Philosophy of the Encounter. Later Writings 1978-87*. London and New York: Verso, 2006. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1978. Impreso.
- . *Obras completas. 1975-1985*. Vol. 3. San Pablo: Emecé, 1994. Impreso.
- . *Obras completas*. Vol. 4. Barcelona: Emecé, 1996. Impreso.
- . *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- . *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2001. Impreso.
- . *Textos recuperados. 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé, 2003. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. "Borges and Derrida". *Jorge Luis Borges*. Ed. Harold Bloom. New York-Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986. Impreso.
- Lafon, Michel. "Borges y la modernidad". *Anthropos* 142-143 (1993): 75-77. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: hacia una interpretación*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976. Impreso.
- Toro, Alfonso de. "Cervantes, Borges, Foucault: la realidad como viaje a través de los signos". *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*. Eds. Alfonso de Toro y Susana Regazzoni. Vol. II. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert Verlag, 1999. Impreso.
- . "Borges/Derrida/Foucault". *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid: Iberoamericana, 1999. Impreso.
- Toro, Fernando de. "Borges/Derrida y la escritura". *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid: Iberoamericana, 1999. Impreso.

GLOSA PASEADA BAJO EL FUEGO Y LA LLUVIA: CINCO LENTES PARA MIRAR EL CHOCÓ

GLOSA PASEADA BAJO EL FUEGO Y LA LLUVIA: FIVE LENSES TO SEE CHOCÓ

MÓNICA MARÍA DEL VALLE IDÁRRAGA*
Pontificia Universidad Javeriana

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2011

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 1 de noviembre de 2011

RESUMEN

A partir de la perspectiva general de la ecocrítica o ecopoética, este artículo analiza los modos como se representa la naturaleza y su relación con lo humano en la obra *Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia* (1982) del escritor chocoano Carlos Arturo Caicedo Licona. Las cinco instancias de esa figuración que aquí se estudian ayudan a crear un universo simbólico que respalda una idea de chocoanidad cifrada en prácticas, creencias, recorridos y visiones desde un marco anterior a tecnologías de la identidad como la biodiversidad o la patrimonialización.

PALABRAS CLAVE: naturaleza, historia, ecocrítica, literatura chocoana, Caicedo Licona.

ABSTRACT

Based on the general premises of Ecocriticism, this article explores the ways in which nature and its inter-relation to human beings is created in *Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia*, a work by Carlos Arturo Caicedo Licona, a writer from Chocó, Colombia. Five instances of that representation are analyzed as pieces that, while describing practices, conceptions, beliefs and cartographic descriptions, structure an idea of Chocoan identity previous to current identity technologies, such as patrimonialization and biodiversity.

KEY WORDS: nature, history, ecocriticism, chocoan literature, Caicedo Licona.

* Ph. D en Estudios culturales hispánicos. Michigan State University. Este artículo es resultado de la investigación sobre literatura chocoana y directrices de la chocoanidad, en el marco del proyecto de investigación *Identidades regionales en los márgenes de la nación: políticas y tecnologías de la diferencia en el Caribe, los Llanos orientales y el Pacífico*, financiado por Colciencias y ejecutado por el Instituto Pensar de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, entre los años 2009-2011. Al frente del proyecto estuvieron como investigadores principales: Eduardo Restrepo, Julio Arias y Fabio Silva. Algunos de los materiales producidos durante la investigación y como resultado de ella se pueden consultar en la página: <http://www.estudios-culturales.net/>

Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia, del escritor chocoano Carlos Arturo Caicedo Licon, es una obra sin paralelos en la literatura colombiana. En términos del tema (la vida de dos hermanos, uno de ellos concebido para salvar a su pueblo de la destrucción), del género (un relato de mediana extensión y cronológicamente casi lineal) y de la estructura (una historia central entreverada de pequeñas escenas o fragmentos de historias), *Glosa* parece un escrito promedio, común. Su carácter extraordinario se afina en el modo como imbrica los mundos de la naturaleza (animal y vegetal) y del cuerpo humano (y de paso, los articula inextricablemente a una crítica de la relación del país con la franja territorial donde ocurren los hechos de esta narración: el Chocó). El resultado es una semblanza *sui generis* de lo local, un realce de lo que aquí entenderé entonces como un medio físico de selva, río y mar, creado en un artefacto textual y caracterizado como foco y como resultado de la interacción de prácticas relacionadas con el cuerpo humano, lo animal y con la historia de un colectivo que habita ese medio físico.

A diferencia de otros escritores chocoanos o de las periferias del centro letrado (para este caso, cualquiera de las capitales con una tradición de escritores y poetas reconocida y avalada por la institución crítica), Carlos Arturo Caicedo Licon (nacido en 1945) no ha dejado de vivir en su natal Quibdó. Cuando narra su biografía intelectual al principio de su libro *Complotados, ladrones y criminales. Testimonio histórico*, él mismo cuenta que participó en política continuamente, en principio como integrante del MLP desde 1976, y luego como senador suplente por el Partido Liberal en la lista de José Guerra Tulena (problema y tema de ese libro), que fundó el Movimiento chocoanista (12), y que aportó a la política de Jorge Tadeo su discurso ambientalista con miras al “desarrollo sostenido de la región” (12). Asimismo, en la esfera cultural, fundó un periódico: *Saturio*¹ y en su casa funcionó durante un tiempo “la única librería de Quibdó” (Hoyos).

La literatura no es su actividad profesional, pues se formó en química y biología, pero su obra literaria (que se refleja incluso en el lenguaje y las alusiones de sus escritos políticos) muestra madurez, búsquedas y hallazgos creativos de valor. Por lo demás, esta bipoisicinalidad hombre de política-hombre de letras es, por lo menos, intrigante hoy en día, cuando no es muy común. Es de anotar, sin embargo,

1. Conviene recordar que Manuel Saturio Valencia, abogado chocoano nacido en 1867 y fusilado en 1907, fue la última (y polémica) víctima de la pena de muerte en Colombia y que su figura ha servido de emblema para varias obras, todas con luchas implícitas en relación con las tensiones y reivindicaciones del Chocó respecto al centro del país. Los títulos más prominentes de esta lista son: *Las memorias del odio* (1953) de Rogerio Velásquez; *Mi Cristo negro* (1983), de María Teresa Martínez de Varela; *Manuel Saturio, el hombre* (1997), de Miguel A. Caicedo Mena. Algunos de estos textos han sido reseñados recientemente desde la perspectiva de la racialización por Claudia Leal en “Recordando a Saturio. Memorias del racismo en el Chocó (Colombia)”.

que tal biposicionalidad, en el lado de la literatura, no da lugar a libelos (como sí lo es *Complotados...*). Por el contrario, en una obra como *La guerra de Manuel Brico Cuesta*, el relato de una sublevación liberal en la selva chocoana, encabezada por el mismo Manuel Brico, se convierte en una crítica a los manejos estatales centralistas y al bipartidismo (una crítica que se puede leer en paralelo con su texto *Complotados...*, cuyo eje temático es la corrupción política), pero el texto no es un opúsculo inflamatorio, sino una obra cuyos detalles de construcción son finamente cuidados; es decir, plenamente asentados en el plano literario.

Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia (1982) es su primera obra literaria. Después de ella publicó *La guerra de Manuel Brico Cuesta* (1984) e *Historias de mi barrio* (1988). También es autor de obras de otro corte: *El Chocó por dentro* (1980), *Historia de la Ilustración en el Chocó* (1997) y *Por qué los negros somos así* (2001), además de ser editor de *Voces geográficas del Chocó en la historia y en la toponimia americana* (de Rogerio Velásquez). Sus obras literarias tienen en común que son publicadas de propio bolsillo² (a veces con auspicio de alguna compañía privada, como el caso de la Industria Licorera del Chocó, para el libro que nos ocupa). Esto quizá ayuda a explicar que la difusión de las obras de Caicedo Licona en el interior del país (seguramente no en el Chocó o, al menos, en Quibdó) sea muy precaria. De hecho, la única reseña registrada en una sencilla búsqueda en Internet o en bibliotecas sobre Caicedo Licona y su obra (además de una mención dentro de una tesis de maestría de la Universidad de Antioquia [Quezada]) es la que hizo hace poco el periodista y escritor Juan José Hoyos, en un texto donde la *Glosa* recibe el elogio merecido (Hoyos la caracteriza como “uno de los más bellos relatos sobre la vida y el alma de los negros que se ha publicado en Colombia”), pero someramente, pues el objetivo del artículo es otro. Dentro de la investigación *Identidades regionales en los márgenes de la nación: políticas y tecnologías de la diferencia en el Caribe, los Llanos orientales y el Pacífico* el tema de la producción literaria chocona tenía desde el principio una función utilitaria, en la medida en que la pesquisa de las obras producidas en el Chocó por autores choceanos pretendía aportar puntos de referencia desde lo simbólico a una investigación con enfoque histórico y etnográfico, que a su vez buscaba detectar la “serie de políticas y tecnologías de la diferencia sobre lo ambiental, lo patrimonial y lo cultural (ya en un sentido amplio, no reducido a

2. Este fenómeno de los autores periféricos que financian sistemáticamente sus publicaciones se halla también en la isla de San Andrés, en autores como Eviston Forbes Bernard y Jimmy Gordon Bull. Es uno de los fenómenos más desafiantes para los estudios literarios en Colombia hoy, en la medida en que, hablando desde posiciones excluidas por el mercado editorial y por los circuitos académicos de promoción, plantean exigencias a nuestros modos de leer y pensar la función de lo literario en estas sociedades.

lo otro-étnico)” (“Identidades regionales” 2) partiendo de que “en la construcción del Pacífico como región han operado predominantemente los discursos del desarrollo, de la biodiversidad y de la etnicidad” (4). Para lo relacionado con el Chocó, en concreto, la investigación perseguía explicitar “las tensiones y confluencias de la identidad chocoana y la del Pacífico. Específicamente, cómo la etnización de la región y la invención del Pacífico como biodiverso contrasta con las identidades chocoanas encarnadas por disímiles actores, desde diversas políticas y prácticas, como las de patrimonialización” (4).

De la gran cantidad de textos que se han producido en el Chocó o por autores chocoanos durante los últimos setenta años (tomo como punto de partida los escritos de Rogerio Velásquez, de los años cincuenta)³, muchas obras reflejan o responden efectivamente a estas “tensiones y confluencias”. Así, por ejemplo, un poema como “Baile negro” de Hugo Salazar Valdés (Condoto, 1924-1996) se presta para analizar la etnización de lo negro a partir de su asociación con la música y el baile; asimismo, el tema está condensado en un poema como “Negra del bunde amargo”, de Miguel A. Caicedo (Troje, 1919-1996), donde encontramos posiciones de género curiosas a más de una especie de cartografía musical del departamento. En “Raza negra” y “Nueva historia” de Óscar Maturana (Istmina, 1957), para citar uno más de los múltiples ejemplos donde estos temas se pueden rastrear, entrelazan el reclamo contra la racialización con la historia de la gente negra colombiana en el imaginario y la historia de este país. No cuentan menos en este mapa de problemáticas relacionadas con la etnización del Chocó y los chocoanos obras como la de Amalia Lu Posso Figueroa (*Vean ve, mis nanas negras*), y la fulguración de Arnoldo Palacios en el panorama literario colombiano reciente⁴.

Para la lectura que elaboro en este artículo, ha atraído más mi interés la *Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia*, una obra en prosa, menos difundida que otras, y anterior de hecho al punto cronológico en que la investigación marco del artículo sitúa el inicio de las tres tecnologías de la diferencia que son foco del proyecto. En efecto, la *Glosa*

3. Esta es una lista parcial de esos títulos: *Las estrellas son negras* de Arnoldo Palacios; *Las memorias del odio* de Rogerio Velásquez; *La selva y la lluvia* de Arnoldo Palacios; *El día que terminó el verano y otros cuentos* de Carlos Alturo Truque; *Mi Cristo negro* de María Teresa Martínez de Varela; *Lámparas de mi tierra. Cuentos cortos* de Pedro A. Caicedo Licon; *Poesía popular chocoana* de Miguel A. Caicedo; *De la hostia a la bombilla. El Pacífico en prosa* de Medardo Arias Aristizábal; *Manuel Saturio (el hombre)* de Miguel A. Caicedo M.; *Vean, ve, mis nanas negras* de Amalia Lu Posso Figueroa; *Chocó. Cantos de río, selva y ciudad*, material discográfico de Río Atrato y Alfonso Córdoba “El brujo”; *Vivan los compañeros. Cuentos completos* de Carlos Arturo Truque; *Poética afro-colombiana*, antología Hortensia Alaix de Valencia y *Cuando yo empezaba* de Arnoldo Palacios.

4. En esta visibilidad ya necesaria hay que añadir, sin duda, el papel de la Biblioteca Afrocolombiana de Literatura, producida por el Ministerio de Cultura en 2010, donde no sólo encontramos a autores como Óscar Collazos, junto a Truque, sino textos que escapan a la categorización de los estamentos literarios o que aún están en disputa, como los de tradición oral afropacífica colombiana.

fue publicada en 1982, y “el Pacífico como entidad desarrollable data de los ochenta (Escobar y Pedrosa 1996), mientras que los imaginarios que constituyen la región como el paradigma de la biodiversidad y de la etnicidad negra se articulan en la primera mitad de los noventa (Agudelo 2005, Pardo 2001)” (“Identidades regionales” 4). Como obra literaria, *Glosa* es atrevida, con varios elementos productivos que ofrecer a la discusión que la investigación busca problematizar desde el punto de vista histórico y etnográfico. Así, por su momento de producción, *Glosa* escapa a una proyección que, podemos sospechar, responde al momento e intensidad de circulación de un discurso como el de la biodiversidad, a la reivindicación de lo negro como minoría y al rescate de las prácticas ancestrales de memoria que han hecho corriente en los últimos treinta años. Por esto, así como por lo extraordinario de su artefacto textual, la *Glosa* brinda implícitos puntos de contraste y discusión para pensar la “identidad chocoana” como especificidad y como diferencia, a partir del eje de la naturaleza (no biodiversidad). Así, el giro precioso de este relato aporta, no sólo a los otros resultados de investigación un nodo para repensar la delimitación y el sentido de la naturaleza, sino también a una conversación sobre la representación de la naturaleza desde un foco que sobrepase las expectativas sentadas por la perspectiva del regionalismo.

Pero es posible pensar la naturaleza como representación y su relación con un constructo de identidad por fuera del modelo del regionalismo literario, ese que sostiene que “como somos un Continente predominantemente agrario, en estado virginal, lo que más se acerque a nuestra expresión propia será todo cuanto se refiera a ese estado virginal y agrario, de quien depende, por manera definitiva, y hasta hoy, el genio de nuestros hombres y el aspecto de nuestras costumbres” (Sánchez 264) El regionalismo usa sus categorías fijas (desde novela geocéntrica o flumicéntrica hasta telúrica), en ellas, los espacios naturales ya están tipificados (al punto de que se habla de la novela de la selva, de modo que la selva ya es una, identificada definitivamente) y se equipara la honda relación naturaleza-ser humano a una carencia en el plano técnico; también la relación del ser humano con ese medio está ya definida por las categorías previas. En pocas palabras:

la novela regional corresponde a un mundo nuevo, al descubrimiento de algo externo, a la revelación de uno mismo en lo objetivo a una connotación especial de lo consabido, lo cual lo vuelve inédito o cuasi intransitado. No es el localismo estrecho: es una forma de sentir el todo a través de la inmensidad de una realidad hiriente y su deslumbrada expresión. (312)

Pero podemos repensar la noción de naturaleza y su modo de ser plasmada en las obras. A esta tarea nos empuja la novedosa e incipiente perspectiva de la ecocrítica

o ecopoética, esa tendencia de lectura e interpretación recientemente aparecida en la academia (1996 fue el año de publicación de su primer *Reader*). La ecocrítica parte de una premisa importante: “human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it. Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture” (Glottfelty XIX). Este reconocimiento de la interconexión, ausente en el regionalismo, se suma a un reconocimiento de la no universalidad de esta relación, a la vez. La ecocrítica, cuyo objeto es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio físico, se interesa por mirar esa relación naturaleza-ser humano en épocas, lugares y géneros textuales diversos. La pregunta más elemental y abierta de esta tendencia tiene que ver precisamente con “conceptions of nature and their depictions, the human-nature dichotomy and related concerns” (XVIII). Al postular que la relación entre los seres humanos y su medio es omnipresente y que se puede y se debe pesquisar de modos novedosos en literaturas de cualquier tiempo y lugar, la ecocrítica permite eludir la simplificación a menudo otrificante del regionalismo en su asociación de fuerzas telúricas y sujetos humanos en fuerte contacto con ellas como indicio de estados inferiores de civilización. Este enfoque permite, en otras palabras, salirnos de la asociación maquinal entre negro y naturaleza como algo inmediato y “natural”, para iluminar en este caso una relación con la selva y el río que no es agraria ni virginal ni telúrica ni mimética, para citar la frase de antes.

En lo que sigue, y ciñéndome a una de las preguntas de la investigación: “¿cómo aparece representada la naturaleza en la literatura/autores locales?”, y al marco general de la ecocrítica, mostraré la noción de naturaleza que se crea en esta obra, el modo como funciona y sus relaciones posibles con una idea de identidad chocoana. Estas instancias de “caracterización” del medio son las siguientes: como presencia mágica sobrenatural (lo que el regionalismo trataría como potencias telúricas que aquí no lo son porque no se trata como ajeno al ser humano, sino como una fuerza mayor pero que dialoga con él), como ser vivo que comparte el espacio físico, como escenario de acciones (humanas o no), como recurso en riesgo (aquí la crítica ambientalista), como escenario de la historia (la Guerra de los Mil Días y las masacres actuales), como espacio narrativo en sí (el espacio de la glosa), y, en últimas, la naturaleza vista como nicho que resulta de la combinación e interacción de todas las anteriores y configura una entidad poblacional diferenciable, incluso literariamente.

La *Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia* está compuesta por diez apartes que presentan los siguientes sucesos, en su orden: el anuncio del nacimiento del protagonista, hijo de Petronio y Enesilda, cuyo nombre nunca se menciona en el texto; un retroceso para dar los detalles del encuentro y enamoramiento de los progenitores; la escena del

diluvio y la lluvia de fuego incandescente, ambos como signo o indicio de que en este pueblo un Petronio tiene que engendrar al anunciado, que reparará el entuerto presuntamente causado por los del pueblo a los brujos de Viro-Viro; la restitución del vigor del cuerpo del ya muy viejo Petronio (y de Enesilda) para la concepción del hijo; la infancia del niño encaminada a darle fortaleza y el saber para su misión; el relato de los hechos de la vida de su hermano, el Santo Benito, que la madre le cuenta al niño mientras Petronio, aterido y avizorando la muerte, escucha detrás de una puerta; la salida del muchacho hacia Viro-Viro, veinte años después del diluvio, como estaba previsto, a satisfacer los reclamos de los brujos convencidos de que los habitantes del pueblo del enviado son los culpables de que no les crezcan los chontaduros y los cultivos; un entrevisto de las deliberaciones de los brujos mientras esperan; el viaje y la última jornada del protagonista, quien se desmaya tras beber agua rojiza de un río (se intercala aquí el relato de la masacre que tiñó el río, contada por un hombre que cuida al chico para que despierte) y finalmente su muerte, tras llegar tarde a la cita de sus veinte años y, pese a inmolarse, no lograr salvar al pueblo de la destrucción por el fuego.

SOBRENATURALEZA

El relator comienza de lleno tratando a sus dos protagonistas paralela y conjuntamente: el niño anunciado y el medio físico hacen su aparición en calidad de recién nacidos o, lo que es lo mismo, de vistos por primera vez: “*Nació bajo la lluvia interminable, en un pueblo de selvas y de ríos, y sobre un diluvio de árboles que nadie había visto jamás juntos*” (7)(bastardillas fuera de texto). Durante el relato, tanto los elementos naturales como el enviado funcionan, cada uno por separado, como lo que son a secas: un niño y elementos (frutas, animales...). Así lo vemos en esta descripción de las actividades del niño:

El hijo de Petronio creció a la orilla del río saltando puntas espinosas y traicioneras de palos, jugando fútbol descalzo con frutos tiernos de coco, hablando con las golondrinas al amanecer en los palos de guayabo, durmiendo en cuevas prestadas a las chócoras sobre los fósiles antiguos del terciario, ... platicando con los peces babosos que no ven el sol como el bagre y la raya, peleando a mano limpia con las fieras, acechando a un manatí en invierno, sacando de las cuevas a las guaguas, mamándole gallo a los tatabros y a los zainos, intentando con piedra de onda quitarles las cabezas a las garzas (Caicedo 30-31)

Pero una vez que entran en contacto intencionado, se recargan mutuamente de poderes. Cuando el niño nace, la comadrona le escurre por el cuerpo un brebaje

destinado a blindarlo contra el miedo, y luego “lo limpió con un pañal de agua bendita aromado en *ricino salvaje* ... diciéndonos: ‘ahora tampoco le harán daño los animales, el frío, la luna, ni el agua” (10) (bastardillas fuera de texto). De modo que así como el ricino salvaje se vuelve protector del niño, sustancia con poder, el niño con la sustancia se vuelve poderoso, sujeto sobrenatural. Es esta interacción la importante, la que los activa recíprocamente. Esto también sucede en el caso de Benito, quien, por su interacción con un bocachico grande, no uno mágico, según la dinámica del relato, hace cosas fuera de lo normal, al igual que el animal.

Esa potenciación de lo humano y lo natural conjugados se relaciona con sus respectivas diferencias de longevidad: lo elemental natural dura y permanece en el cuerpo humano, así como (veremos) entre la naturaleza y la historia, ésta, de más lenta absorción o metabolismo, dura como fósil atrapado, como elemento físico en la carne de lo natural: ríos, piedras, árboles. Cuando la comadrona baña las paredes del cuerpo del niño con el brebaje y lo sella con el calor del sol, esa fuerza se pega, indeleble, al niño, así como la pepita de oro que entierra en su muñeca se aloja allí donde la sangre no la calcina, y deviene piedra de ara, y con ella, el ser humano que la alberga deviene altar. Es en este sentido de la potenciación mágica mutua por el contacto intencionado (y no en el de lo maravilloso o mágico de los cuentos fantásticos o populares) que en la obra se crea la naturaleza sobrenatural o mágica.

NATURALEZA VIVA, ESPERMÁTICA

Cuando los elementos naturales y el ser humano están solos, sin ese contacto transformador, son espermáticos, abundantes, seres que se reproducen copiosamente bajo el influjo del clima. Esto es descrito sin ningún esencialismo: sólo como constatación de la proliferación por efectos del sol y de la lluvia. El escenario del relato es, a fin de cuentas, la selva tropical. Así, durante los dos diluvios (la lluvia anegadora y el fuego incandescente), los chicos que han corrido a refugiarse ven pasar flotando sobre el agua: “los frutos formados por la fuerza espermática de la naturaleza tropical de esta selva” (15).

Y para que esta fecundidad que, desde luego, debe tocar también a los seres humanos, no se confunda con determinismo del tipo: “si viven en el trópico, son pasionales y fértiles”, el relato ofrece un agarre simbólico para la concepción de este anunciado. Si bien es cierto que Petronio, el padre, fue un gran seductor (el enviado tiene hermanos medios en distintos poblados) que conquistaba con su baile del bunde (ya que para música, vergonzosamente para sí, sus habilidades eran nulas) y que con Enesilda tiene treinta hijos, esta concepción del nuevo hijo viene como resultado de lo mismo que hace

nacer y crecer plantas y animales (agua y sol), pero bajo la tremenda forma de un fenómeno natural desconocido, desbordado, e inducido por poderes humanos: un diluvio de aguas (16) y un diluvio fosforescente (18). Es después de este signo y por mediación, también esta vez, de la combinación planta-animal-humano que el hijo podrá venir.

A Petronio lo alimentan generosamente en los días siguientes:

Al desayuno le sirvieron cuatro plátanos cocidos dispuestos en corona, dos muslos de chilacó asados a la brasa y setenta huevos de iguana. Al medio-día de todos esos días, le dieron algo más liviano: una batea casera repleta de arroz clavado con tortuga y queso, rociado además con harina de espinas dorsales de bocachico, y un consomé rebajado de sal, con cebolla, ají macho, caracoles negros, y ostras frescas. Por las tardes, le hicieron comer, bajo vigilancia pretoriana, dos frutas de aguacate, una totumada de verduras tropicales tiernas, y una banganada de chontaduro rayado y sin grasa. (26)

En este caso, los elementos animales y vegetales no recargan de vida el cuerpo porque sean mágicos sino sencillamente porque (a diferencia de Petronio y Enesilda) son abundantes, y son fuente de vida: tienen energía.

NATURA, RECURSOS, ARMONÍA: BENITO Y EL BOCACHICO

La historia de Benito es una historia ejemplar que Enesilda le cuenta al anunciado para precaverlo contra los peligros de la travesía que está a punto de emprender. Esta intervención de otra voz narradora tiene una unidad peculiar dentro del relato, por su estructura cerrada, completa, que cumple los propósitos moralizadores de la historia ejemplar. Según la madre, cuidó a su hijo hasta el límite de la sobreprotección, contra el veneno, contra el amor inducido, contra la envidia:

Temiendo perderlo temprano, que lo sonsacaran para sus mosquiteros las mujeres mapiadas del pueblo o que los jóvenes de su edad lo envenenaran por envidia —dice— empecé por prevenirlo, contándole... las historias de las muchachas relandarias ... [y dándole] mezclados de mañanita, revueltos en una sola pócima, los contras ... contra el mejor quere me furtivo, ... contra el veneno que te haga salir chorros de sangre por los poros ..., contra el veneno que te convierta en harina la sangre y te ponga chiquito el corazón. (31-32)

Suministrándole uno de esos contras, una bebida de borrachero, Enesilda se excede y a Benito le “temblaron sus rodillas, sus pies no lo sostuvieron, trastabilló, se fue al agua; y, no se mató del golpe, porque lo recibió un bocachico ..., amortiguando dicha caída que había podido ser mortal. ... se fue a un más allá misterioso en que ese hermoso

pez le enseñó a respirar en el agua.” (33). Así comienza una travesía en que Benito y el bocachico recorren el río hasta desembocar en el Atlántico y llevados por la corriente del Golfo pasan por México y Florida, por costas heladas, y por las costas de Inglaterra antes de regresar, cruzar el Canal de Panamá, alcanzar las costas de Chile, volver a subir y entrar de nuevo al “mar de selva” (37).

En este periplo ven “danzando el desastre. Apenas hubo espacio para que nuestros ojos vieran que no había espacio para nuestros brazos ni nuestras escamas. Sobre la mancha que se extendía más y más, en ritmo acompasado de vals, subían y bajaban luctuosas, cual flores muertas, las gaviotas. Después, suspendido el chorro de aceite, por los mismos huecos planetarios escapóse a todo el mundo el agua” (36). Esta visión de la explotación petrolífera, hecha por “esa gente que no está en su sitio [y a la cual] como les sobra tiempo y les falta oficio se dedicaron a cavar huecos planetarios en el mar” (42) y sus efectos, contrasta con la compenetración entre Benito y el bocachico, que llega a tal punto que, al regresar del viaje, y ser sacado del agua, Benito “tenía abiertos sus ojos, dos aros negros engastados en plásticos convexos, adheridos a un huevo de nácar...estaban persistentemente húmedos, transparentes, sin pestañas” (39). No sólo esto, sino que en los días siguientes “Un hijo travieso de Petronila lo encontró en la ciénaga de atrás, bañado de pantano, oculto en un matorral durmiendo tranquilo bocarriba, al lado de los caimanes y las babillas” (40) e incluso tras el tratamiento de desoceanificación que le hacen sus padres, cuando expulsa “los animales y las plantas pequeñitas que [tiene] adentro y que pertenecen a los animales grandes del río y del mar” (41), Benito queda con el mar adentro: tras una escasez de sal en el pueblo, Benito impone las manos sobre las aguas (que se convierten en sal sólida) y sobre pescados que curan como en salmuera. Es cuando “el hijo de esta selva, amante de la armonía del universo habló con voz de profeta” (42).

ESCENARIO NATURAL DE LA HISTORIA

Durante el viaje del anunciado, éste se topa con un grupo de hombres que intentan desbaratar una compuerta de guaduas que obstruye el paso del agua del río. Allí, el narrador relata la llegada de una ola que termina el trabajo, así:

Cuando de pronto vino la ola, corrió el griterío y la vi... era como un dragón, una sierpe con escamas del tamaño de un plato, pintada rojo vivo y negro betún en el lomo, verde lavado en los flancos, y amarillo encandilante en el vientre; con los ojos llameantes, y la lengua bífida, que bajó tocada de muerte, y espernancada sobre el agua, hasta que chocó contras las guaduas y las esparció en astillas, en el minuto mismo en que ya nos habríamos trepado

al palafito de las casas. Presenciamos con la linterna del último rayo del sol moribundo, *hundirse lentamente en el légamo, este recuerdo de tiempos antiguos*, sintiendo la misma nostalgia, que al hundirse lento, ejemplares auténticos de cuanto nos queda. (75) (bastardillas fuera de texto)

Este hundimiento de un recuerdo en la memoria que se equipara al hundimiento de un hecho en el seno natural se tematiza o plasma con frecuencia en la *Glosa paseada*. Aparece en su versión menos honda bajo la figuración de la selva como escondite, en el caso de Petronio, negro cimarrón, que escapa de Andagoya y entra a

este embudo natural de la América del Sur que él descubrió por detrás con la sorpresa con que Balboa lo descubrió por delante, ver dispuestos a manera de museo, sobre un bosque esmeralda y plata de agua, todos los corotos rotos de sus mayores *que fueron velados* ritualmente en las noches al son de tambores por descendientes de otros *refugiados* como él que antes habían venido... entonces se untó los rescoldos de su África lejana, regados como verdolaga en playa, a sus anchas panchas, *sin que el resto del mundo lo supiera*. (12) (bastardillas fuera de texto)

Esta tradición y esta sabiduría ancestral, escondida, salen a flote también cuando hay que reanimar la energía vital de Petronio, para lo cual “se desempolvieron aparatos primitivos de medición cósmica *enterrados en sana prevención por los abuelos cuando inició la esclavitud*. Se midió la cantidad de calor, y la intensidad de luz, que podía recibir Petronio” (25) (bastardillas fuera de texto).

Pero su figuración más interesante, a mi juicio, es aquella donde los sustratos de historia, de hechos clave de la vida del Chocó, quedan “enterrados” (en el sentido de los fósiles, preservados para la memoria, no en el de la amnesia). Como en esta descripción de un objeto enterrado en el río:

Cuando en nuestro aturdimiento empezamos a preguntarnos uno a otro: ‘ahora qué comemos para matar el hambre’, el río regresó a su punto como el mar rojo [sigue bajando y en el lecho del río desnudo ven] desvencijado y marchito, un *bongo de timbre español que no logró llevarse en su huida, la columna despavorida de Julián Bayer, cuyas primeras huestes perecieron decapitadas en bocas de Murri*. (15-16) (bastardillas fuera de texto)

La condensación naturaleza-historia está igualmente clara en el árbol de chibugá, que, de hecho, es a la vez árbol milenario, y protagonista histórico (en tanto arma asesina), y *locus* de un imaginario de la comunidad: “Allá todavía se levanta imponente un árbol de chibugá, cuyas ramas bajas emergen cien pies por encima de nuestras cabezas. Según la historia, es el árbol más fuerte de la selva, porque lo bendijo la naturaleza

desde la época del hielo, cuando el mar vino, vio y se retiró con respeto, dejándolo sin un rasguño, indemne" (45). Hasta aquí su descripción como planta. Y luego el encaje entre imaginario colectivo e historia de la zona: "Todos sabemos que en las noches de invierno, de la profundidad de sus raíces salen lamentos de almas encadenadas y sin sentencia; porque según la misma historia, de una de sus raíces superficiales y pequeñas, sacó Pedrarias el palo con que mandó a hacer el hacha para cortar la cabeza a Vasco Núñez de Balboa" (45).

GLOSA TEXTUAL, NO AL MARGEN

Uno de los rasgos más sugestivos de la *Glosa paseada* es el deslizamiento temporal que hace el narrador (o los varios narradores, si pensáramos que, naturalmente, estos desplazamientos en el tiempo implican entonces a personas distintas). Es como si al igual que una roca, un árbol, un río, que tienen su edad a la vez que lleva en sí, filogenéticamente, la edad de todos sus congéneres, este narrador pudiera hablar de los hechos del lugar, no como si no hubiera habido transcurrir y enormes conflictos internos en la comunidad y con el exterior, sino como si todo eso ocurriera apretadamente en un instante o en una sola vida unificada por ese ocurrir, una vida aglutinada, autorizada para contar, precisamente porque ha vivido ese transcurrir. Este gesto está siempre atado a un hecho histórico, que se revela en un ser o lugar natural. Ya vimos el caso del bongó y el del árbol de chibugá como objetos en que se cifra ese transcurrir. Ahora veámoslo más detalladamente siguiendo el *locus* del narrador.

El relato de la *Glosa* cubre veinte años, en secuencia más o menos cronológica, desde el anuncio del hijo que vendrá hasta su viaje a cumplir su destino. Empieza con un narrador testigo y niño, que asiste al nacimiento del anunciado: "*nosotros* no teníamos por qué saberlo embelesados como estábamos en la sonrisa del bebito de ébano que jugaba abrazado a su primer rayo de sol" (8) (bastardillas fuera de texto). Este narrador está presente también para contar los antecedentes casi bíblicos del nacimiento: "La *gritamos* en coro... *Nos* contamos para saber que no se había quemado nadie... *nos* congregamos cara al río..." (18) (bastardillas fuera de texto) y cuando se alista a Petronio para que engendre: "Para preparar la botella afrodisíaca, *mandamos* a traer los cuzumbies, les quitamos los viriles del amor fecundo, los secamos al sol, los batimos en aguardiente de trapiche casero y, los embotellamos juntos con plantas secretas" (26) (bastardillas fuera de texto). Esta voz de primera persona plural nos declara su filiación con Petronio: "'Ahí está la señal', gritó alguien, y vi cómo todos vieron en moldes titilantes, dibujado sobre la onda rítmica del agua, su nombre: Petronio, y el único Petronio que habitaba este caserío destruido, era Petronio Rentería, el curandero cimarrón marido de Enesilda Cuesta; el mismo Petronio, *mi hermano de crianza*" (20) (bastardillas fuera de texto).

Si hacemos cuentas, Petronio y el narrador debían ser y estar en 1548, más o menos, época de la muerte de Andagoya, dueño del Petronio esclavo. Sin embargo, en el texto aparecen referencias históricas que van hasta nuestros días, todas articuladas por el mismo narrador, que hacen asumir que los veinte años del enunciado, detenido por los chulavitas por una masacre en Munguidó, no son tales. Puede que el hermano de Petronio fuera uno de los que sufrían, porque en los bailes donde estaba Petronio "Despabilábamos, y nos echaba arena en la cara" (52). Veamos algunos de esos deslizamientos.

En el fragmento que citamos del bongó español atascado en el lecho del río y puesto al descubierto durante el diluvio (en el siglo XVI, si seguimos teniendo como referente a Andagoya/Petronio), todo parece normal, salvo porque "Julián Bayer derrotó a los chochoanos en el arrastradero de San Pablo, hoy Istmina y capturó al gobernador de Nóvita Miguel Buch; Bayer salió del Chocó para Casanare y en 1817 fue capturado por la guerrilla del dominico Mariño y del zambo Nonato Pérez con los indígenas de Macaguán y Betayes en tierras de Venezuela y asesinado por ellos" (Llano). Es decir, los chicos ven un tambor que sólo llegará al río dos siglos después.

Durante las preparaciones revigorizantes de Petronio: "temiendo que esa noche después de todo ese esfuerzo en que te dejamos como nuevo, te fallara la suerte, Petronio, y nuestro pelao saliera con el sexo cambiado, pusimos bajo tu cabeza una moneda antigua, de aquéllas con que pagábamos en el ferrocarril del ingenio azucarero de Sautatá" (29). Pues bien, el ingenio de Sautatá, hoy en el Parque Nacional de los Katíos, fue construido no antes de Andagoya, sino en 1910, y dio su primera zafra en 1928 (Moreno).

Este ir y venir en el tiempo se aviene con el intertexto bíblico que recorre el texto (hay escenas donde Enesilda se prepara para los dolores que le vendrán por la pérdida de Benito, como una virgen María; hay un viejo "único viviente experto en materiales de la creación" (19), que se llama Elías (19), que descifra el mensaje del fuego fosforescente; hay un santo emparentado con un gran pez que desaparece en el cielo de la copa de un árbol; hay un salvador anunciado inmolado. Pero esta afinidad está subvertida continuamente por apuntes sumamente locales, como éste: tras el diluvio, los chicos se preguntan qué van a comer, pues todo se ha anegado y, en lugar de un maná divino, aparece un caimán, que es asado y compartido. Un detalle cómico en esta misma línea es la explicación de por qué Moisés no pudo entrar en la tierra prometida, pues se le metió en la cabeza un duende del infierno de los que le hacen a uno perder la razón. Estas menciones bíblicas avalan una especie de ancestralidad, pero en la obra esto está muy desarrollado, y se amarra más concretamente a la naturaleza y su relación con lo humano que a una voluntad divina predicha.

NATURALEZA Y CHOCOANIDAD

A la pregunta: ¿cómo se representa la naturaleza en este escritor local?, y cómo esa representación interviene (apoya o sustenta) la configuración de una identidad chocoana, la *Glosa* también permite responder complejamente, claro está (como desde la historia, la etnografía o la antropología). En ella, los cinco planos que he descrito reunidos iluminan una idea de chocoanidad que se codifica de modo implícito, para lectores familiarizados con el territorio (cuando Enesilda está hablando de Benito, por ejemplo, describe con ubicación en ese mapa imaginario de su pueblo a los mejores en elaborar tal o cual cosa) y el itinerario viajero del enviado apunta varios ríos y poblados, algunos sólo por indicios, y otros con nombres propios (incluyendo la loma de San Judas, en Quibdó, que es donde se desata el incendio). La maldición va de sur a norte, y el viaje del chico va en sentido contrario. Es decir, no sólo tenemos una cartografía simbolizada, sino rastros de pequeñas diferencias locales, de tensiones a partir de las cuales se construye esa unidad tensa llamada Chocó. Como aparato simbólico, la *Glosa* reconstruye una red o un tejido de referencia, donde las raíces culturales se han hundido en la naturaleza (desde la esclavitud y el cimarronaje, hasta trozos de historia dispersos), las creencias y las prácticas (elementos rituales de enamorar, por ejemplo).

Esta identidad compleja y móvil, hecha, a la vez e indivisiblemente, de prácticas materiales y simbólicas, que se dejan interpretar como la conjunción inseparable de un adentro humano y un afuera natural e histórico, un *inscape* y un *landscape* aglutinados, se presenta en filigrana en esta obra, y ofrece un punto de contraste a los hallazgos de la investigación macro para lo que sería la chocoanidad entendida desde los modos de análisis antropológicos e históricos a partir de los ochenta hasta hoy. Sin embargo, es importante recalcar que este modelo de chocoanidad que se desprende de este análisis no es absolutista. Es preciso, a mi modo de ver, volver a pensar los modos como hemos estudiado la naturaleza en la literatura en Colombia como reflejo de una división *a priori* en regiones cuyos bordes y fundamentos asumimos sin cuestionar. Los riesgos de pensar esta obra como representante absoluto, exclusivo, de la chocoanidad son altísimos e incluyen la invisibilización de la obra y el autor a partir de prejuicios étnicos o raciales. Por tanto, tenemos pendientes estudios que persigan las representaciones de la naturaleza en otras obras, para a partir de ahí reconfigurar nuestros mapas de lo regional literario e incluso decidir si ese paradigma sigue siendo válido y necesario para estudiar la literatura que se produce hoy, aquí. Este análisis quiere ser una invitación, un primer paso.

BIBLIOGRAFÍA

- Caicedo Licona, Carlos Arturo. *Complotados, ladrones y criminales*. Medellín: Lealón, 2002. Impreso.
- . *Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia*. Medellín: Lealón, 1982. Impreso.
- . *La guerra de Manuel Briceo Cuesta*. Medellín: Lealón, 1985. Impreso.
- Glotfelty, Cheryll y Harold Fromm. Introducción. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996. xv-xxxvii. Impreso.
- Hoyos, Juan José. "El caso de Carlos Arturo Caicedo Licona". *El colombiano*. 19 de diciembre de 2010. Web. 20 feb. 2011.
- "Identidades regionales en los márgenes de la nación: políticas y tecnologías de la diferencia en el Caribe, los Llanos orientales y el Chocó". *Presentación proyecto Identidades regionales*. Web. 15 enero 2011. <<http://www.estudios-culturales.net/identidades-regionales.html>>
- Leal, Claudia. "Recordando a Saturio. Memorias del racismo en el Chocó (Colombia)". *Revista de Estudios Sociales* 27 (2007): 76-93. Web. 20 feb. 2011.
- Llano Isaza, Rodrigo. "Hechos y gentes de la primera república colombiana (1810-1816)". Marzo 2002. Web. Noviembre 2009. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/primera/choco.htm>>
- Moreno Fredy. "Los katíos, una forma de detener el tiempo." *El Tiempo*. 25 de mayo de 1994. Web. 20 feb. 2011.
- Patino Mejía, Ana Mercedes. "El regionalismo en *Vean vé, mis nanas negras* de Amalia Lú Posso Figueroa". *Centro virtual Isaacs. Portal cultural del Pacífico*. 11 de mayo de 2005. Web. 15 enero 2011.
- Quezada Arias, Glímer. "Balance bio-bibliográfico de la literatura chocoana de los siglos XIX y XX". Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia, 2010. Impreso.
- Sánchez, Luis A. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. Madrid: Gredos, 1968. Impreso.

NARRAR DESDE EL MALESTAR EN LA HISTORIA VENEZOLANA: *FALKE* DE FEDERICO VEGAS

NARRATING FROM THE UNREST IN VENEZUELA'S HISTORY:

FEDERICO VEGAS'S *FALKE*

CARMEN VICTORIA VIVAS LACOUR*
Universidad Simón Bolívar (USB)

Fecha de recepción: 25 de abril de 2011

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 3 de noviembre de 2011

RESUMEN

Este trabajo revisa la novela *Falke* de Federico Vegas, que narra la infructuosa invasión de Venezuela en 1929, por parte de un grupo de exiliados provenientes de París, opositores del régimen tiránico de Juan Vicente Gómez. En este sentido, me interesa analizar cómo abordar un malestar del pasado, desde la literatura, permite discutir las explicaciones elaboradas en torno a la historia y plantear ciertos paralelismos con la situación política en la contemporaneidad venezolana. Asimismo, estudiar el modo como el pasado es desplazado al registro literario y lo que emerge al movilizar los límites que arbitran el saber histórico y lo distinguen de la invención literaria.

PALABRAS CLAVE: Federico Vegas, Falke, novela histórica, memoria, literatura venezolana.

ABSTRACT

This paper revisits Federico Vegas's novel *Falke* based on a historical event about a group of Venezuelans, exiled in Paris who tried a fruitless invasion during Juan Vicente Gómez's tyrannical regime in 1929. In this respect I am interested in analyzing how to address a discomfort from the past, from the literature point of view, allowing the discussion of the explanations that have been created around this historical event and how fiction develops parallel in relation to the current political situation in Venezuela. In this project I will study how the past is replaced by the literary record and what results by shifting the limits that define the historic knowledge from the literary invention.

KEY WORDS: Federico Vegas, Falke, historical novel, memory, venezuelan literature.

* Magíster en Literatura Latinoamericana. Universidad Simón Bolívar (USB).

En 2005 una novela tuvo un excepcional impacto en el campo literario venezolano. Desafiando a aquellos que daban por superado el gusto por la novela histórica, la aparición de *Falke* y su persistencia en varias ediciones atraparon la atención del público en general y de la crítica especializada¹. Provocó el interés de los lectores y de las librerías venezolanas, y su éxito significó un momento trascendental en la trayectoria del escritor Federico Vegas².

La atracción que se evidencia en torno a su anécdota, me generó ciertos interrogantes sobre una ficción histórica que se convierte en un texto consagratorio. La referencia del título se enlaza con la primera parte del siglo XX venezolano. Falke es el nombre del carguero alemán que conduciría a un grupo de venezolanos exiliados y residenciados en París a una infructuosa invasión a través de Cumaná, en oposición al régimen gomecista en 1929. La apropiación de un episodio doloroso, nada célebre, y su devenir en novela permite aguardar por una narrativa cuyo contenido anecdótico escudriñará en el fracaso, en lo que se mantiene en silencio, en la vergüenza de un intento fallido. Beatriz Sarlo, en torno a la imaginación histórica, apunta que ésta “propone un conjunto de personajes y una organización narrativizada de sus relaciones Se plantea problemas, indaga causas, define hipótesis sobre el pasado y suele lanzarse probabilidades futuras; articula perspectivas que pueden ser trágicas, irónicas o moralizantes” (207). En este mismo tono, la novela que me ocupa aborda un malestar del pasado que desde su lugar residual emerge para discutir las explicaciones elaboradas en torno a ese evento, y para hacer ciertos paralelismos con la situación política en la contemporaneidad venezolana.

En este sentido, la utilización de un género literario para ahondar en un suceso histórico me da la oportunidad de tocar un par de asuntos. El primero, analizar el manejo en la ficción de lo que Roger Chartier explica como la evidenciación de la fuerza de las representaciones del pasado propuestas por la literatura (39). Con ello, Chartier se refiere al hecho de comprender un encuentro con el pasado recompuesto, reorganizado y reconfigurado, como experiencia colectiva, al ser desplazado al registro literario. Y el segundo, estudiar aquello que este juego de distorsiones permite que emerja, en tanto discusión en torno al saber construido sobre el heroísmo fallido y que se evidencia

1. El éxito en el gusto del público se ha traducido en cuatro ediciones de *Falke*. Una primera apareció en México en 2004 (Jorale ediciones). En Venezuela ha circulado gracias a su publicación por la editorial Random House Mondadori (2005, 2006, 2006 y 2008). Entre los críticos que se han ocupado de estudiar esta novela podemos mencionar a: Gustavo Guerrero, Carlos Pacheco, Milagros Socorro, Ibsen Martínez, Colette Carriles y Carlos Sandoval.

2. Varios libros demuestran la insistencia de Vegas por encontrar un lugar como autor reconocido en el campo literario venezolano: *El borrador* (1996), *Amores y castigos* (1998), *Prima lejana* (1999), *La ciudad sin lengua*, (2001), *Los traumatólogos de Kosovo* (2002), *Falke* (2005), *Historia de una segunda vez* (2006), *La ciudad y el deseo* (2007), *Miedo, pudor y deleite* (2007), *La carpa y otros cuentos* (2008) y *Sumario* (2010).

al movilizar los límites que distinguen el saber histórico de la invención literaria. En este sentido, *Falke* se puede comprender como una maniobra para auscultar y develar desde la ficción un evento incómodo en la memoria de la sociedad venezolana.

LA FICCIÓN RELATA LOS SILENCIOS DE LA HISTORIA

En su libro *Gómez, el tirano liberal* (1993), Manuel Caballero recuerda algunas de las descripciones que los adversarios del dictador Juan Vicente Gómez le atribuyeron para condensar la imagen de una bestia que manejaba un poder absoluto, como por ejemplo describirlo como un mestizo de modales toscos, inculto, bruto en el trato, limitado en el habla, ignorante y, además, estúpido. Caballero, ante esta imagen elaborada por la oposición gomecista y que define como un “gañan lacónico”, pregunta: “¿cómo pudo entonces encumbrarse y después reinar durante tantísimos años sobre unos enemigos a los que por sus acusaciones hacen suponer, por lo contrario, talentosos y cultos?” (279). Me refiero al reclamo que plantea Caballero porque comprende el tema de una potencialidad malgastada o, si se quiere, la inexistencia de una explicación de las incapacidades de la intelectualidad y los políticos venezolanos. Se puede decir que ese mismo deseo de abordar esta contradicción recorre el relato del experimento de derrocamiento dirigido por un grupo, que previamente se había cobijado bajo el régimen (valga el ejemplo de su jefe Román Delgado Chalbaud, quien fuese considerado el delfín del dictador) y que estuvo acompañado por sujetos de la clase alta. Todos los conspiradores poseían un nivel instrucción muy superior al resto de los venezolanos, tanto así que conocían las discusiones intelectuales planteadas fuera del país³.

Ahora, no considero banal profundizar en las razones, que desde la ficción, permiten estudiar las causas de tan penoso fracaso y examinar las derivas de un género literario que parece forzar los linderos con la historia para hurgar en la memoria difusa y muy confusa de un país. En este sentido me interesa proponer su recurrencia, más allá de la tentación de afirmar que es un tipo de ficción que parece demostrar constantemente ser un anzuelo para los lectores — entendiendo dicho éxito, claro, en el marco de las

3. En relación con el acceso a la cultura, Yolanda Segnini apunta que el nivel de instrucción de la mayoría era casi nulo y de la actividad cultural organizada eran protagonistas las élites que tenían acceso a la instrucción (206). En este sentido, sostiene: “La investigación de varios años en los documentos del gomecismo nos ha permitido corroborar el carácter elitescos que en esa sociedad tenían la cultura y la educación La instrucción pública y la salubridad no figuran nunca entre sus prioridades” (228).

particularidades del limitado mercado literario venezolano⁴—. Volviendo a la pregunta, encuentro pertinente discutirla a partir de las características atribuidas a este género. Al respecto, Miguel Ángel Campos explica: “Novela histórica es toda prosa de ficción que, aceptando la diferencialidad formal del género, sitúa su conflicto en coordenadas sociohistóricas, que remiten a una mediación de carácter documental. De esto se desprende un determinado *status*, de la imaginación, una determinada función política de la literatura” (220).

La definición de Campos me brinda dos elementos que vale la pena resaltar: la mediación de carácter documental y la función política. En primer lugar, pensar una estructura narrativa que ofrece una reflexión sobre el pasado y su representación y que, además, habilita una voz ajena. Por este camino la mediación no ocurre por documentos legítimos ni por una palabra autorizada por el discurso histórico.

En este caso específico una función política en tanto retoma elementos en torno a un proyecto nacional que no se alcanza y que tal vez, por ello, requiere ser discutido en conjunto. De este modo, la multiplicación de los discursos para abordar un hecho histórico abre espacios para discutir a pesar de las “verdades” que se han marcado en la memoria, desde la imposibilidad de su existencia. No olvidemos que “Cada sociedad posee su régimen de verdad, su ‘política general de la verdad’: es decir define los tipos de discursos que acoge y hace funcionar como verdaderos” (Foucault 53).

Sin embargo, el relato representa el evento histórico sin dudar en ningún momento de la veracidad de su naufragio, sólo que ante su presencia desdibujada, éste excava en su condición determinante: el signo de la presencia del caudillismo, las carencias democráticas y una identidad nacional que parece poco moldeable al proyecto de modernidad. No deja de sorprender toda esta vuelta a la semilla maldita sembrada en el pasado, sino también, lo residual de este gesto de escritura en sí. No olvidemos que, para Susana Rotker, durante la fundación de las naciones latinoamericanas, narrar era encontrar un discurso que ordenara lo real, y la quimera histórica asiste a la creación de una conciencia nacional y a disponer un orden social (22). No obstante, en este caso la novela histórica funciona como un discurso que ordena lo real, en un intento por descifrar hechos del pasado para lograr alguna comprensión de la relación entre la identidad y el origen de los fracasos nacionales, y no para crear

4. Otro ejemplo en relación con el aprecio del público lector venezolano por la novela histórica es la buena recepción que en 2008 tuvo de *El pasajero de Truman* de Francisco Suniaga, cuya anécdota, ubicada en la década de los cincuenta, aborda la imposibilidad de realizar la transición a la democracia debido a la enfermedad mental que sufre el candidato a presidente elegido por consenso: Diógenes Escalante.

una la ilusión de una patria de ensueño o incluso en esta vuelta al pasado encontrar las razones que, según la novela, han llevado al derrumbe que en la contemporaneidad sufre la democracia en Venezuela.

LA LITERATURA HACE UNA AUTOPSIA DE LA HISTORIA

En *Tiempo pasado* (2005) Beatriz Sarlo sostiene que el pasado es conflictivo debido a que no es probable que se dé un fácil entendimiento entre las perspectivas que lo cruzan: la memoria y la historia, pues no comparten sus principios de reconstrucción de los hechos (9). En *Falke* se elabora una ilusión de la memoria que desconfia del discurso histórico. Es una escritura que se propone como un método más arriesgado y sin ataduras para contar la versión silenciada. Tal vez por ello la novela se narra emulando testimonios que crean la ilusión de “efectos de realidad” (Chartier 45). Su comienzo se ubica en el hallazgo, por parte de un familiar del protagonista, de documentos escritos sobre los episodios del desembarco en Cumaná. Revelado un baúl saturado de correspondencia, dejan su escondite cinco carpetas envueltas por un papel marcado con sellos de correo, más una carta que Rafael Vegas escribiera a Rómulo Gallegos y su respuesta. De este modo, Vegas, en un provocador esfuerzo por mover los discutibles límites entre la ficción y la historia, inicia escarbando en el mito al crear el semblante de un personaje que es una referencia a sí mismo, el sobrino-nieto de uno de los tripulantes: Rafael Vegas. Perseguido por una curiosidad que la lejanía de este pariente no pudo evadir — ya que le recordaba en su niñez como un sujeto misteriosamente y dolorosamente marcado — encuentra sus anotaciones, que dan testimonio de aquella empresa con intención liberadora:

La caja debía ser el final del acertijo. Sabía que allí estaría la correspondencia del año 29. Estaba a punto de entrar en los días de la invasión llevado de la mano por Rafael Vegas. Era una caja grande y me costó cargarla hasta el carro. Disfruté goloso su peso. Cuando por fin me senté en el suelo de mi estudio a revisar el contenido, me di cuenta de lo borracho que estaba. El piso daba vueltas y conocí ese vértigo premonitorio de quienes profanan cofres embrujados. (Vegas 15)

Al hurgar la caja —las manos de su sobrino cavando entre papeles curtidos por el abandono—, se elabora la metáfora visible del gesto de desenterrar la “verdad”, de la versión que al ver la luz emergerá de las carpetas de la travesía. Respetando el supuesto orden en que descansaran en el baúl, el autor anexa dos cartas particularmente curiosas, que declaran una comunicación entre Rafael Vegas y el escritor

Rómulo Gallegos. La primera carta, que remeda la pluma de Gallegos, acompaña la devolución de los escritos a su dueño. Con esta actitud y con total claridad pide a Vegas que colabore con el benefactor silencio que vela una realidad dolorosa, ya que apunta que su recuerdo es inmerecido para los participantes, en el momento festivo que abre la muerte de Gómez.

Explicado por esta correspondencia el abandono en el fondo del baúl de los documentos, llega el momento de mostrar los relatos de Rafael Vegas sobre la empresa liberadora. Y esta vuelta a los días de la invasión que Vegas emprende de la mano de su pariente enlaza la historia nacional con la personal. A partir de las carpetas que narran los preparativos de la invasión en París, la travesía, la batalla de Cumaná, la huida por Venezuela y la vuelta al punto de partida, en el testimonio de la inclemencia del gomecismo, se elaboran los destinos malogrados de los enemigos del régimen. Desde una crónica que rememora el horror de la dictadura y la incapacidad de una sociedad de poner en marcha un proyecto modernizador, el relato asume aquello que Idelber Avelar apunta en torno a la literatura posdictatorial, en tanto funciona como una ficción que “atestiguaría, entonces esta voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del pasado entendido como catástrofe” (286). Y en la persistencia de aquella insistente dicotomía nunca superada de la civilización-barbarie se establece la comparación del déspota y sus seguidores con la marca de lo inhumano. Durante la travesía, quedan registradas en las voces de los tripulantes que procesan el gobierno totalitario como los dominios de la bestia. En esta dirección, las alusiones abundan en imágenes de animales que hacen metáfora del gomecismo: lo demoníaco (el diablo, los vampiros), los animales de carroña que simbolizaban al dictador y sus más cercanos (el bagre y los zamuros, respectivamente), y las figuras feroces elaboran la imagen del gobierno tiránico. En contraposición, los tripulantes del *Falke* representan la civilización como aquello que se separa de lo irracional y persigue el ideal de una nación moderna. Es posible que esta representación tan opuesta entre el gomecismo y los tripulantes del *Falke* (entre quienes había antiguos colaboradores del régimen) funcione como justificación de los intentos fallidos de enrumbar el país al el progreso y aquella visible incapacidad de traspasar los deseos políticos a logros por parte de las élites letradas. Aunque tampoco es descabellado suponer que esa imagen aterradora intenta enlazar un diálogo con la contemporaneidad, al recordar el precipicio al que dirige la espuria presunción de que los regímenes de mano férrea son capaces de dirigir a las naciones latinoamericanas hacia la modernidad

DEL GENDARME NECESARIO, AL MALDITO PERRO GUARDIÁN

Los testimonios de los tripulantes que describe el supuesto diario cancelan, a partir del sufrimiento, aquella imagen benefactora del “gendarme necesario” —que Laureano Vallenilla Lanz recupera para justificar el papel de Juan Vicente Gómez como remedio para las guerras civiles, el atraso y la barbarie del siglo XIX y principios del XX en Venezuela—. Las voces maltratadas unen las piezas que construyen el personaje del dictador en la novela como el perfil de la decadencia, sólo comparable con las ansias de un animal feroz llevado por sus instintos: “nadie sabrá nunca lo que piensa una bestia que sólo respeta su rabo” (Vegas 180). La imagen brutal intenta discutir la idealización del cesarismo, de la solución arbitraria, de la imposición de un orden represivo y de la política definida por el ejercicio de la tiranía. De aquella historia nacional que desde el poder describe este período como un sacrificio necesario para organizar y pacificar el país.

Así lejos de toda humanidad, Gómez deja su nombre para convertirse en el Bagre, una sombra que sólo aparece en los efectos de su maldad. En las largas conversaciones que se refieren en la travesía, se muestra como una obsesión para los tripulantes:

El tema de la noche es, para variar, Juan Vicente Gómez. Cada media hora reaparece el vampiro a chupar más sangre y más sesos. Gómez y más Gómez, éste es nuestro tema principal y, con frecuencia, el único. He llegado a creer que los vejetes siempre terminan hablando con cierta cariñosa pasión sobre la Bestia. Drácula también generaba estas dependencias. (Vegas 167)

Y esa imposibilidad de distanciarse del país, de la obsesión en la que Gómez se ha convertido es la que aparece como motor, un imán cuya atracción vence la razón de los tripulantes. En este sentido, la mirada al pasado no es nostálgica, reconstruye hacia atrás para poner la lupa sobre fracasos y frustraciones.

En este compromiso por reiterar la degradación, una imagen es recurrente en el recuerdo de quienes abordan el Falke: las torturas sufridas en los dominios más oscuros de lo inhumano, la cárcel de la Rotunda⁵. En el repaso de los horrores vividos, el discurso del mártir se convierte en aquel lazo que en el exilio mantiene el deseo por recuperar la

5. En torno al tema de la tortura en la cárceles durante el régimen gomecista, el historiador Manuel Caballero sostiene a partir de la recopilación de testimonios que los prisioneros eran aislados por años, a quienes se les negaba el mínimo aseo personal mientras eran martirizados por crueles carceleros, pero que lo estremecedor, señala, no reside solo en “su carácter extremo, que podría asimilarse a extraordinario, sino en lo cotidiano, en lo ordinario” (237).

nación. El desvarío de la patria se marca en el cuerpo; sus huellas en los sujetos son el signo de la historia colectiva del país.

Bajos las órdenes de Gómez, los subalternos dirigen la cárcel de la Rotunda como una máquina de transformar a los traidores en fieras domadas. En la novela, la traición de su favorito Román Delgado Chabaud, que luego será uno de los organizadores de la invasión, desata la furia de Gómez. En uno de los pocos momentos que se reconstruye de manera directa al dictador se narra la leyenda que alimentaba su lacayo Tarazona, a quien se le atribuía la tristemente célebre frase que los tripulantes recuerdan al rememorar la anécdota que abre el calvario del encarcelamiento de Delgado: “qué culpa tiene la estaca si el sapo salta y se ensarta”. Eso es justo lo que Gómez necesita, que le hablen de animales “Lo que es justo en la naturaleza es ley para los hombres’, con esa máxima maneja el país” (Vegas 117). Aquí la imagen del retroceso del país es atroz. El sistema degradado desemboca en un espacio de terrores que funciona como el umbral que niega toda posibilidad de referir al hombre moderno. La cárcel construye las etapas de subordinación al poder más demoledor, mientras los sujetos van dejando atrás todos los signos de ciudadanía. La transformación que la cárcel impone es un lamento continuo: “Ha pasado un año y todavía nadie te habla. Eres un motilón. No sabes de los demás sino por unos quejidos como de animales. Te han dejado sin escuchar la voz humana. Les gritas, insultas a tus guardias para que te peguen, y nadie reacciona. No existes” (Vegas 189).

La Rotunda, como una articulación de torturas, recuerda a la colonia penitenciaria de Kafka. Al igual que en la cama de martirios, el mensaje del castigo se escribe en la piel. Una máquina de transformación que funciona por el suplicio, el hambre, el dolor, la vergüenza, la violación de todo rasgo de humanidad, lleva a los rebelados a volver al rebaño. El detenimiento en la descripción de las torturas intenta marcar también al lector; la injusticia en los cuerpos arruinados instiga a una toma de posición de quien escucha, sugiere discutir aquella perspectiva de que las élites venezolanas han sido cómodas ante el poder y se han confinado solamente a disfrutar de sus privilegios.

De este modo, en el relato el cuerpo se convierte en el testimonio de las injusticias cometidas por un ejercicio salvaje del poder. Rafael Vegas, al emprender la huida, no se reconoce a sí mismo por sus huesos expuestos, vejados por el hambre y su piel devorada por ronchas. Sin embargo, la costra más oscura es la que cubre la vergüenza de fallar de una manera casi ridícula en el derrocamiento de la tiranía: “temo ser menos hombre. He perdido partes de mi cuerpo que ya no recuperaré jamás. ¿Cuál será mi verdadera mutilación?” (Vegas 397). La pregunta que el personaje no puede responder de sí resuena en las señales del ultraje de los torturados, que Claudia Cavallín encuentra en la escritura de Luisa Valenzuela: “Bajo el signo del horror, el cuerpo se somete a la más terrible de

las mutilaciones: la amputación de la identidad” (111). La preeminencia del cuerpo desgarrado, por el ejercicio del horror ejercido por el Estado, niega al sujeto otro referente que el sufrimiento; se suspenden aquellos elementos de identificación con su identidad nacional: su lengua, su cultura, sus tradiciones, sus referentes territoriales, políticos o jurídicos. El lugar que se impone a la víctima es la negación completa del sujeto social.

Sumadas las desgracias, la catástrofe se elabora en una amalgama que surge entre la crónica familiar de los personajes mezclada con la situación del país. Y ello aparece en la derrota personal de Rafael Vegas, quien altera su destino de estudiante de medicina en Francia al retornar para enfrentar con las armas a la dictadura. Cada día en la narración se va amasando un tono oscuro, de imposibilidad, de fracaso que se elabora en la claridad de la derrota, en la certidumbre de su inevitabilidad. Y aquí confluyen dos vertientes que generalmente aparecen separadas, ya que la memoria individual no suele aparecer unida a la memoria colectiva. En *Falke* se indaga en el pasado por la referencia de los ancestros familiares que, a la vez, han intervenido en la historia social.

En este sentido, la imagen del “ordenamiento” de este *diario-bitácora*, por parte de su sobrino, corresponde a una negación al olvido que había intentado un enfermo y decepcionado Rafael Vegas. No obstante, la aparición del testimonio escrito parece consonar con aquello que sostiene Beatriz Sarlo: “Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso, cuando no es convocado. Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace” (10). Así, el pasado que había incomodado silente, se hace indetenible al ganar voces que se desbordan.

Pero la identidad también es el signo del destino trágico. Así, en la carta ficticia que Rómulo Gallegos envía a Rafael Vegas le advierte: “La tarea esencial es comprender nuestro carácter, mezcla de servidumbre y prepotencia. Los venezolanos no sólo somos rebeldes a toda ley, deber o autoridad, sino también esclavos a toda fuerza e instrumento de toda tiranía” (Vegas 22). Y aquí la novela histórica no exalta la identidad como lazo que sostiene la nación. Al contrario, la presenta como un mal que es necesario sanar.

LOS HÉROES DEL FALKE: ESPECIALISTAS EN EL FRACASO

Al final de la empresa sólo queda el fracaso marcado en los tripulantes. Al escapar de Venezuela, Rafael Vegas elabora la derrota en sí mismo, una voz que en cierto modo reproduce aquello que Mónica Marinone define en el discurso de nuestros próceres como *autoconciencia del fracaso* (53). Sólo queda en la justificación, aceptar la calle ciega y cavar

cada vez más profundamente en la frustración. Tal autopsia, en la que se descubre que la causa de la muerte es una enfermedad incurable, permite soportar el duelo, mas no tener esperanza alguna de salvación. Así, el discurso insiste en asumir esta imposibilidad: “El lenguaje de la derrota sólo puede narrar la radical inmanencia de la derrota” (Avelar 107). La permanencia de la pérdida remite a una realidad irremediable, oscura y poderosa que el saber no puede enfrentar. Así, la elaboración del gomecismo como este poder infranqueable y demoledor inicia la aceptación de la imposibilidad de transformar al país. Sin embargo, en la voz de Rafael Vegas el malestar trasciende a los gobiernos autoritarios que han desolado el país. En las últimas páginas de la novela el personaje, luego de intentar rehacer su vida trabajando en un hospital psiquiátrico, apunta:

¿No cree Ud que Venezuela es también un prodigioso un manicomio? ... he encontrado que la histeria viene a ser la antítesis de la historia, por consistir en una condición que bloquea la posibilidad de entender el sentido y las lecciones de nuestros fracasos y limitaciones. ... esto hace que nos quedemos continuamente en la superficie, sin llegar jamás a profundizar, sin tener una visión interior ... Tenemos pues que Venezuela es un país histérico sometido a una repetición infernal. Nuestra mayor pobreza es carecer de una verdadera historia de nuestro empobrecimiento. (Vegas 450)

El tono de queja, que es innegable en la cita, se asemeja a lo que Beatriz González Stephan define en las novelas venezolanas como voces de resistencia a una historia oficial invalidada y a la desarticulación social. En éstas, según González, “el desencanto y el escepticismo son componentes decisivos de las sensibilidades que miran, ahora desasistidas de utopías, un presente desarticulado y un pasado diluido” (116). Así en la ficción el mito del progreso se hunde para negar los referentes identitarios que causaron cohesión en el cuerpo social.

Finalmente, en *Falke*, la vuelta a un evento del pasado desde la ficción es un camino complejo que se produce en discusión con el discurso histórico para indagar en el fracaso del proyecto modernizador, desde la mirada de una clase privilegiada. Tal vez ello evidencie cómo en la literatura reaparecen los síntomas de un duelo no superado, de un malestar que aún busca respuesta, en tanto incide en un futuro que se percibe como reiteración. Y más que una crítica hacia el autoritarismo, lo es hacia una sociedad que se hace terreno fértil para éste. La perspectiva pesimista busca acusar a los vínculos de la identidad nacional, para de este modo reproducir una mirada muy oscura que impone un relato determinista que nos define como los herederos que merecen un destino trágico que no promete cambiar.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Buenos Aires: Cuarto propio, 2000. Impreso.
- Caballero, Manuel. *Gómez el tirano liberal*. Caracas: Monte Ávila, 1993. Impreso.
- Campos, Miguel Ángel. “Contra la novelería”. *Revista De Palabra* 215-228 (2009): 3-4. Impreso.
- Cavallín, Claudia. “La escritura de la rabia: Luisa Valenzuela y la mirada de la dictadura” *Revista Acta Literaria* 36 (2008): 109-115. Impreso.
- Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Trad. Margarita Polo. Barcelona: Gedisa, 2007. Impreso.
- Foucault, Michel. *Estrategias de poder*. Trad. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela. Barcelona: Paidós. 1999. Impreso.
- González Stephan, Beatriz. “La resistencia de la memoria: una escritura contra el poder del olvido”. *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente literario*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV, 2004. Impreso.
- Marinone, Mónica. *Escribir novelas, fundar naciones*. Mérida: El libro de arena, 1999. Impreso.
- Rotker, Susana. *Bravo pueblo*. Caracas: La nave va, 2005. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión, 1998. Impreso.
- Segnini, Yolanda. “Vida intelectual y gomecismo”. *Juan Vicente Gómez y su época*. Monte Ávila: Caracas, 1993. Impreso.
- Vegas, Federico. *Falke*. Caracas: Mondadori, 2005. Impreso.

LA TRANSFORMACIÓN DEL VALLE EN LA LITERATURA DEL NARCOTRÁFICO DE ROLANDO HINOJOSA

THE VALLEY'S TRANSFORMATION IN THE LITERATURE OF NARCOTRAFFIC OF ROLANDO HINOJOSA

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA*
Texas Southern University

Fecha de recepción: 25 de abril de 2011

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 4 de noviembre de 2011

RESUMEN

Esta investigación analiza cómo Rolando Hinojosa, un escritor chicano, explora la transformación socioeconómica en el espacio textual y extratextual de la frontera entre México y los Estados Unidos, específicamente el Valle del Río Grande en Texas. El propósito es estudiar cómo el autor utiliza las convenciones literarias de la novela policíaca para sus fines historiográficos, al explorar en *Partners in Crime* y *Ask a Policeman* la transición de una economía local a otra global y basada en el narcotráfico, así como sus implicaciones sociales en un lugar ancestralmente signado por la violencia.

PALABRAS CLAVE: estudios fronterizos, narcotráfico, globalización, historiografía, novela policíaca.

ABSTRACT

This research paper analyzes how Rolando Hinojosa, a Chicano writer, explores the socioeconomic transformation in the textual and extra-textual space on the Mexico-USA border, specifically, the Rio Grande Valley in Texas. It is studied how the author utilizes the literary conventions of the policial novel for his historiographic purposes, when he explores in *Partners in Crime* and *Ask a Policeman* the transition from a local to a globally controlled economy based on narcotraffic and its social implications in a place ancestrally signed by violence.

KEY WORDS: border studies, narcotraffic, globalization, historiography, policial novel.

*Doctora en Literatura hispana. Universidad de Houston.

El fenómeno del narcotráfico está intrínsecamente ligado a la frontera entre México y Estados Unidos, y para un fronterizo era común crecer entre historias de prostitución, cruce de ilegales, ajustes de cuentas y narcotráfico y permanecer relativamente ajeno a ese mundo si decidía no involucrarse. Este fenómeno, sin embargo, ha crecido vertiginosamente en los últimos años, anulando el beneficio de la neutralidad o inmunidad y arrastrando con la tensión de la violencia a la frontera y a todo el territorio que se encuentra al sur de ésta en una guerra de carteles que ha trasgredido los límites de lo regional. A los efectos sociales se añaden los políticos, como la militarización a ambos lados de la frontera y “La Ley del Muro”, que mediante una doble barda de más de mil doscientos kilómetros y equipada con la más alta tecnología de radares y cámaras infrarrojas, se busca salvaguardar la seguridad del país del norte.

La desigualdad, el caos y la desesperada aspiración a la recuperación del orden ha dado relevancia al tema del narcotráfico dentro de la narrativa de los últimos años, ajustándose a lo que Jean Franco en *Decline and Fall of the Lettered City* denomina ‘costumbrismo de la globalización’. Tal costumbrismo, considera Franco, es el reflejo del horror de las clases medias ante el colapso de su mundo cultural, o bien el reflejo de la devastación de la modernización compilado en un conjunto de crónicas urbanas, artículos periodísticos y relatos latinoamericanos, posteriores a la guerra fría, que giran en torno a la vida y muerte de delincuentes (222). Este tipo de literatura se ha nutrido de situaciones como la descrita al principio, situaciones que se repiten de una u otra forma y en diferentes grados a lo largo del continente y fuera de él. En este estudio nos proponemos llevar a cabo un abordaje sociológico a las novelas policíacas de Rolando Hinojosa, *Partners in Crime* y *Ask a Policeman*, concentrándonos en su propósito historiográfico de registrar los efectos del narcotráfico en la transformación del paisaje social ficticio y real del Valle del Río Grande.

La narrativa de Hinojosa se compila en la serie *Klail City Death Trip Series* y hasta ahora comprende catorce obras que contradicen a la historia oficial, presentando desde una perspectiva revisionista chicana y a través de viñetas, poemas, cartas, entrevistas, crónicas, reportajes y una amplia gama de recursos, la transformación del Valle desde los asentamientos de José de Escandón en el siglo XVII hasta nuestros días. Puede decirse que sus últimos textos, *Partners in Crime* y *Ask a Policeman*, al eludir el fragmentarismo y la discontinuidad que caracterizan los textos anteriores, se posicionan más apropiadamente como novelas que las otras obras de la serie; pero en tanto novelas de detectives no se escapan de la tendencia revisionista y paródica del escritor. En ellas se mantiene el enfoque en la singular textura cultural y social del Valle, pero éste es ahora un enfoque más global que incluye, por

primera vez, el mercado negro, explorando más profundamente el bajo mundo del lavado de dinero y el narcotráfico internacional, y aludiendo —más insistentemente en *Ask a Policeman*— a la trata de blancas y al robo de automóviles.

Cuando surgió inicialmente este tipo de novela en la serie, José David Saldívar se refirió a *Partners in Crime* como “the full blossoming of the author’s critique of late capitalism” (“Rolando Hinojosa” 58). No podemos menos que estar de acuerdo con ello, pero es necesario señalar que esa crítica no es explícita, sino que sigue los lineamientos más elaborados que caracterizan a los textos que conforman la serie. En ese sentido, estas dos últimas novelas operan en dos niveles discursivos: primero, pueden leerse como idiosincráticas y confusas historias de detectives; y segundo, ambas participan en una configuración más amplia sobre la realidad social del Valle. En este segundo plano toma forma la crítica de Hinojosa, a la que alude Saldívar, sobre los efectos del capitalismo tardío en esta entidad fronteriza poblada desde sus orígenes por una comunidad heterogénea, producto de la migración y los cambios de su misma situación geopolítica. De todos ellos, el cambio más determinante ha sido el de la frontera entre México y Estados Unidos. Aunque lo que llamamos “el Valle” está ahora en el lado estadounidense de la frontera, la historia registra que fue parte de un territorio colonizado sucesivamente por España, México, la República Independiente de Texas y los Estados Unidos. Las disputas sobre esta frontera cuando los Estados Unidos se preparaban para admitir a Texas a la Unión Americana fueron un factor decisivo en el comienzo de la guerra entre Estados Unidos y México en 1846. Como resultado de esa guerra, gran parte del territorio mexicano pasó a formar parte de Estados Unidos. Después de todos estos años, puede decirse que tanto el correr la línea fronteriza hacia el sur en 1848, como el desplazamiento de la gente que continuamente cruza esa línea divisoria, han creado a lo largo de la frontera un paisaje cultural y social extraordinariamente complejo y diverso (Montejo 33). En la obra de Hinojosa esa misma comunidad se constituye mediante las voces de sus miembros que con su decir participan en la construcción de esta historia signada por el conflicto entre esa comunidad y la angloamericana. Si bien en las primeras obras de la serie las pocas referencias al grupo dominante crean en ciertos momentos la sensación de que la comunidad mexicana habita una especie de Arcadia aparentemente aislada¹, sobre todo de la comunidad angloamericana, y de su gobierno e interferencia, esto puede verse como una estrategia del

1. Algunos estudiosos de la obra de Hinojosa han rastreado ya esa tradición representacional del espacio hermético, llegando a la clara influencia del escritor norteamericano William Faulkner y de escritores latinoamericanos como Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez.

autor que con ironía invisibiliza al grupo dominante, que es el que efectivamente lo ignora, y hace con ello aún más presente el extremo de marginación que impera en el colonialismo interno al que se refiere el historiador Rodolfo Acuña. En el devenir histórico de la serie encontramos que en obras posteriores aparecen más situaciones de interacción entre las comunidades antagonistas, y es en las últimas obras donde el conflicto se dimensiona más allá del antiguo binomio.

En *Partners in Crime* y *Ask a Policeman* es evidente que las novelas policíacas postulan en la serie una nueva forma de vincularse con ese espacio geográfico fronterizo y con uno de sus temas inherentes: el narcotráfico. Así, la narrativa de Hinojosa se inscribe dentro del rubro de literatura del narcotráfico o narcoliteratura², cuyas características fundamentales Eduardo Parra considera que se deben a:

la búsqueda de una renovación en el lenguaje, sus referencias constantes a la tradición literaria mexicana, su estrecha relación con la realidad actual y, sobre todo, a la variedad de sus propuestas temáticas, pues, aunque se tratan de obras que de alguna manera se identifican entre sí, sus autores poseen un sello propio que los distingue de los demás³.

Uno de los rasgos que implica el “sello propio” de Hinojosa se relaciona con su hábil manipulación del género policíaco para decretar la naturaleza de las transformaciones que se han estado suscitando en el Valle en las últimas décadas. La relación entre el género y el contenido no es un elemento novedoso en la serie, pues lo hemos encontrado también en sus textos anteriores⁴. Sin embargo, la elección de este género particular marca una diferencia con sus trabajos previos en el sentido más “popular” que define a las novelas de detectives como un género de la cultura de masas. Uno de los efectos inmediatos que esta elección crea es el de la implicación de una apertura narrativa del mundo local del Valle a un mundo más extenso, global. Hasta este punto de la serie, ese

2. Mucho se ha especulado sobre si este tema resulta oportuno u oportunista dentro del contexto de violencia e inseguridad fronteriza. Consideramos que para el propósito historiográfico delineado por Hinojosa a lo largo de su serie, el tratamiento del narcotráfico es un tema ineludible.

3. Entre los escritores que comparten la temática del narcotráfico, destacan en el norte de México Élmer Mendoza, Juan José Rodríguez y Gabriel Trujillo. Con esa misma temática, destacan desde el centro del país Yuri Herrera, Gonzalo Martré y Bernardo Fernández.

4. Hinojosa tiende a vehiculizar el contenido por medio de una forma específica. A lo largo de la serie hemos encontrado cómo, según él mismo afirma, escogió “poetry to render something as brutal as war” en *Korean Love Song* (Saldívar, “Our Southwest” 181); o explota el espacio íntimo de lo epistolar en *Mi querido Rafa*; o las resonancias de las crónicas medievales en *Estampas* y *Klail City* para subvertirlas en una crítica social; o la forma de las entrevistas, propicias para la comunicación social, en la segunda parte de *Mi querido Rafa* y en *Los amigos de Becky*.

espacio relativamente hermético del ficticio Condado de Belken sólo pudo ser relatado a través de las voces de sus habitantes y del estilo particularista que caracteriza los primeros textos; sin embargo, las inviolables convenciones de este nuevo género demandan, para el mismo propósito, el desarrollo de una trama. Es necesario aclarar que, en cierto sentido, tanto *Partners in Crime* como *Ask a Policeman* se separan de la novela británica clásica de detectives y se definen en formas más afines a las fórmulas de la novela negra estadounidense (Cawelti). Por otra parte, estas novelas se conectan también a la corriente literaria y cultural hispanoamericana que entra en relación con toda una serie de subgéneros y propuestas literarias como el reportaje, la crónica, la novela urbana o la literatura testimonial. Esta dirección nos lleva a una narrativa más realista, más periodística, que da lugar al género neopoliciaco latinoamericano⁵, con el que las novelas de Hinojosa están firmemente emparentadas.

Como ya es usual, Hinojosa marca sus diferencias en el género, sobre todo, en la ausencia del héroe, que se caracteriza en la novela estadounidense como el clásico macho, violento, solitario, rebelde y justiciero que con frecuencia transgrede la ley en su afán de justicia; más tarde, éste da paso a una galería de detectives entre los que figura el sentimental fracasado, el excéntrico alivianado o el patético despistado, incapaz de resolver las investigaciones por las vías tradicionales. Tal vez por su familiaridad con el tristemente célebre *Texas Ranger*, esa figura es substituida en los textos de Hinojosa por el Escuadrón de Homicidios de Belken, a pesar de que el subtítulo de las novelas sugiera que Rafa Buenrostro es el detective protagonista. La ausencia de un héroe individual convierte este tipo de novelas en lo que específicamente se reconoce como procedimiento policiaco. El autor toma del género las convenciones que considera más adecuadas para la elaboración de su proyecto creativo que dentro del contexto de la serie implica registrar a Belken como un lugar en proceso de transformación.

En estos textos, Hinojosa abandona el vital lenguaje coloquial que hace de sus primeras obras un ejemplo de afortunada oralidad⁶ y reproduce el lenguaje informal y el tono lacónico que caracteriza a la novela negra estadounidense. Como ya mencionamos, la imagen del héroe se distancia de lo convencionalmente esperado, pero los detectives que encontramos en los textos no están exentos de una cierta informalidad y camaradería propia de los tipos rudos. Hinojosa, sin embargo, parece divertirse rompiendo con el estereotipo cuando presenta en *Partners in Crime*, por ejemplo, a

5. En México, uno de los autores más prolíficos y reconocidos del género neopoliciaco o novela negra latinoamericana es Paco Ignacio Taibo II, que a su narrativa agrega proyectos editoriales e iniciativas como la Semana Negra de Gijón en su afán de difundir el género.

6. Al contrario de Élmer Mendoza, que en su narrativa se ha apropiado del habla regional de Sinaloa.

Rafa hablando francés (36-37) y ubicando con exactitud una referencia suelta sobre Charles Lamb en medio de un interrogatorio (42), o cuando descubrimos en la misma novela que su colega, Sam Dorson, es un sensible lector de poesía que puede citar de memoria a Gilbert y Sullivan y admira a Housman, Hardy, Synge y la opereta, entre otras bellas artes (71). De hecho, ese refinamiento y las constantes referencias a su elevada educación hacen del escuadrón de detectives de Belken una especie de élite formada de *yuppies* policíacos (con todo lo absurdo que esto pueda parecer), egresados de las mejores universidades estadounidenses. En *Ask a Policeman*, por su parte, el detective Peter Hauer muestra una debilidad más física, que lo lleva a visitar al dentista (175) y a sufrir una alergia inoportuna que lo hace estornudar en los momentos más críticos, como cuando sigue la pista de una banda de asesinos peligrosos en medio de un campo sembrado de sorgo y caña de azúcar (132). A esto puede añadirse que el efecto que causa la excesiva autoidentificación de los detectives y sus amigos, como grupo de egresados de un colegio privado, y el entusiasmo que comparten sobre su próxima reunión anual como ex alumnos de ese elitista colegio marista, no deja de mostrarlos, por demás, incongruentes con la imagen de “tipos duros”. Más aún, enfatiza que proceden de un mundo diametralmente opuesto al que habitan los delincuentes que persiguen. Nos lleva incluso a recordar al protagonista de Paco Ignacio Taibo II, Héctor Belascoarán Shayne, que queda tuerto, tal vez como una metáfora para explicar la incapacidad de los detectives de imponer el orden en la caótica sociedad en la que se mueven porque, como manifiesta el propio Taibo II, están inmersos “en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y el crimen” (ctd. en Martín Escribá y Sánchez Zapatero).

Independientemente de esos juegos constantes con las convenciones propias del género, Hinojosa se vale de sus fórmulas para enfatizar la naturaleza del dinamismo transformador del Valle que se aceleró en la serie a partir de una obra anterior, *Mi querido Rafa*. Esto se confirma mediante un breve recorrido a través de la trama de estas novelas. Tanto *Partners in Crime* como *Ask a Policeman* rompen con la usual fragmentación que hemos encontrado en todos los textos anteriores de la serie. Sin embargo, aunque en estos textos encontramos por primera vez una narrativa lineal y directa, se insiste en conectar vagamente algunos segmentos de las tramas de ambas novelas. *Partners in Crime* empieza con el cadáver de un intendente que posteriormente se revela como pedófilo. Los detectives proceden a resolver el misterio que rodea el asesinato mediante una serie de investigaciones dispersas que involucran todo tipo de anécdotas y personajes; este asesinato se resuelve de una forma nada espectacular e inesperada. Se reporta el asesinato aislado de Charles Darling y, casi simultáneamente, en otro punto

son asesinados Gus Elder, el fiscal del condado de Belken y dos mexicanos que operaban como traficantes en pequeña escala. El resto de la trama se concentra en las pesquisas que efectúa el escuadrón para solucionar el misterio de esos asesinatos, descubriendo en retrospectiva los asesinatos de Peggy MacDougall. Respecto al asesinato triple, que resulta central, muy pronto los detectives descubren que el caso está relacionado con el narcotráfico y que el fiscal fue asesinado porque fue confundido con un socio de los mexicanos que eran, en realidad, sobre los que pesaba un “contrato” de muerte. Más tarde los gatilleros involucrados son arrestados, pero el autor intelectual, Lisandro Gómez Solís (que no resulta ser otro que el jefe de la policía mexicana), escapa con una gran cantidad de cocaína. Antes de que esto suceda se ha filtrado información sobre el lavado de dinero en el banco de Klail, y posteriormente los cajeros responsables son arrestados por la policía federal. Al final descubrimos que ninguno de estos casos está conectado con los otros, a pesar de que los últimos asesinatos y el lavado de dinero están relacionados con el mercado negro y el crimen organizado.

La trama de *Ask a Policeman* continúa después de un tiempo relativamente breve en el cual el fugitivo de *Partners in Crime*, Lisandro Gómez Solís, ha sido capturado y enjuiciado. La novela empieza justamente con la nueva fuga de Lisandro, y a través de este personaje —cuya participación es bastante breve— nos introducimos en el oscuro y viciado mundo de la familia Gómez Solís, constituida también por su hermano, Felipe Segundo, y sus hijos, los gemelos José Antonio y Juan Carlos. Lisandro es asesinado por su familia y los tres sicarios involucrados en su fuga corren con la misma suerte. Al tiempo se suman a la lista dos matones a quienes les ajustaron cuentas justo en el momento de la fuga, para distraer la atención de la policía. A partir de ese principio particularmente sangriento se desencadena una serie de asesinatos, que a lo largo de la trama deja sembrado de cadáveres el campo de investigación de los detectives y, literalmente, el campo del rancho de los Gómez Solís, el Soliceño⁷. La nueva generación de esa familia se encarga de distribuir la droga y de la venganza, asesinando a Theo Crixell, otro fiscal relacionado con el juicio de Lisandro. Cuando la familia es víctima de la venganza del hijo de un sicario traicionado por ellos, José Antonio logra escapar, sólo para esconderse, asesinar a una de sus amantes y finalmente intentar el suicidio. A diferencia de *Partners in Crime*, en *Ask a Policeman* todos los crímenes están relacionados con la perversa familia Gómez Solís, y los móviles de poder y venganza a través del narcotráfico y la violencia.

7. Como es usual en la serie, la ficción se nutre de la vida real, y este caso, por sus características, lo narrado coincide con lo que según la nota roja de los periódicos aconteció en el rancho Santa Elena, cerca de Matamoros, Tamaulipas, México (Barrones en la ficción) en 1986.

Todos estos detalles que encontramos en ambas novelas nos dan, ante todo, la sensación inmediata de encontrarnos ante un Valle radicalmente diferente de la entidad aparentemente estática y cerrada de las primeras obras de la serie, e incluso del Belken relativamente plácido y tranquilo de las obras inmediatas. El nuevo paisaje está permeado por la participación de personajes y situaciones extraños a su antigua realidad. Las convenciones literarias propias de este tipo de ficción son también utilizadas para sugerir un mosaico social todavía más complejo y abierto, y situar la acción en un mundo urbano, caótico y enfermo. Aunque el Valle ocupa geográficamente el mismo espacio, el tiempo ha pasado, y el énfasis del escritor se concentra en registrar los cambios suscitados en esos años. De esa forma, nos encontramos, en los primeros párrafos de *Partners*, el reporte de un asesinato cometido en un pequeño y sórdido complejo de departamentos con mala plomería y alambrado eléctrico, es decir, propiciado por la convención del reporte policíaco, aparece en la serie el elemento novedoso de la descripción del paisaje, que en esta novela registra una realidad urbana del bajo mundo que no habíamos encontrado anteriormente en la serie. A lo largo de los textos se nos descubre un nuevo horizonte donde contrastan los suburbios exclusivos para DINKS (*double income, no kids*) con los barrios bajos, los restaurantes de comida rápida y los elegantes, los condominios en la Isla del Padre y los hoteles de paso. Los personajes que habitan el nuevo Klail sugieren también una naturaleza más urbana y diversa. Con la excepción de los protagonistas de la última generación, la mayoría de los personajes en estas novelas son nuevos en el contexto de la serie y no conocidos o relacionados con los personajes de obras anteriores, lo que sugiere una nueva ola de inmigración al Valle. En *Partners in Crime* esta nueva galería humana, más amplia y diversa, incluye, entre otros, a dos personajes afroamericanos, una pareja de judíos ortodoxos y un abogado abiertamente homosexual. En *Ask a Policeman* se repite el homosexualismo en uno de los personajes y, junto con asiáticos e indios puros, se comparte el espacio textual con miembros del crimen organizado internacional que incluye a franceses, canadienses y sudamericanos, que enfatizan el carácter más urbano e internacional del Valle. En ambas novelas, pero sobre todo en *Partners in Crime*, muchos de los personajes secundarios han inmigrado de lugares lejanos. También contribuye a crear este efecto la mención en *Partners in Crime* de las gavetas públicas en la estación de autobuses y el aeropuerto de Belken para el contrabando de droga (20) y la referencia que se hace en *Ask a Policeman* sobre las pistas clandestinas en ranchos privados para avionetas o el manejo del dinero de dictadores caribeños con el mismo propósito de traficar droga (60). Otra referencia que añade al mismo efecto es la del otro contrabando que implica este nuevo mercado internacional, al mencionarse calles que exhiben un

comercio sustentado en la mercancía o “fayuca” china (24). Es decir, como otros escritores de la novela neopolicíaca, Hinojosa también confiere protagonismo en *Partners in Crime* y *Ask a Policeman* al lugar donde se lleva a cabo la trama, aunque esto no es un elemento novedoso en la serie, como tampoco lo es su compromiso de registrar históricamente el continuo proceso de transformación que hace del Valle actual un lugar más urbano y cosmopolita, y con un paisaje social más diverso y complejo que demuestra el creciente movimiento y transitoriedad de una población flotante que contrasta con el enraizamiento de sus anteriores habitantes.

La descripción de la transformación del Valle mediante las convenciones de este género también se realiza a través de la complicada y confusa trama de las dos novelas y de su final abierto. En esto, ambas contrastan radicalmente con la fórmula de la novela británica clásica de detectives que culmina con la explicación del crimen una vez el detective ata todos los cabos sueltos, pues de acuerdo con John G. Cawelti “the detective always shows that the corruption is isolated and specific”; mientras que en la novela negra, la corrupción es “general and endemic to the social world of the story” (147). El final de la novela clásica detectivesca ofrece la ilusión de haber desentrañado la corrupción y restablecido el orden en la sociedad; la novela negra, por su parte, se limita simplemente a mostrar lo corrupto y violento que es el mundo. De igual forma encontramos en las novelas de Hinojosa al ser humano condicionado por un contexto de corrupción y violencia extrema y como en la novela neopolicíaca, se enfatiza una denuncia de la ineficacia de las instituciones gubernamentales a través de la trama y el tratamiento de sus personajes.

Evitando el melodrama o lo panfletario, por medio de un registro más elaborado y menos descriptivo pero no menos conciso, Hinojosa ha narrado a lo largo de su serie una historia de continua y sistemática (aunque muchas veces políticamente correcta) violencia signada por la explotación económica y el conflicto étnico en el Valle. Es decir, la violencia no es un elemento novedoso en esta historia, y se entiende lo apropiado que resulta este género para narrarla, sobre todo porque lo novedoso en sí es el nuevo tipo de violencia que estas novelas tratan y que surge del narcotráfico internacional. De manera gradual, en *Partners in Crime* descubrimos que el primer asesinato tiene como motivo la pasión, pero a partir del segundo se introduce el móvil de la droga, y en el último caso ya se involucran sicarios y grandes cantidades de cocaína y de dinero. Por la diferente naturaleza de los crímenes, puede decirse que en este sentido la misma trama de *Partners in Crime* plantea una serie de transiciones que ilustran las transformaciones del Valle en esas últimas décadas. La primera de ellas narra una transición de la “corrupción” aislada, que puede ser erradicada cuando

el asesino es capturado (como en la novela clásica), a la corrupción más extendida y endémica del crimen organizado, que se mantiene inmune ante la aislada aprensión de cualquier trasgresor o grupo de trasgresores (propio de la novela negra). Dentro del narcotráfico mismo puede verse una segunda transición en el movimiento del contrabando de marihuana en pequeña escala, por parte de los mexicanos asesinados, al tráfico de cocaína en gran escala, por el que ahora son asesinados. Relacionado con ello encontramos en la trama una tercera transición que señala el paso en el Valle de una economía local a una economía marcada por intereses globales.

De acuerdo a la tendencia que informa a la novela negra y que sugiere que debajo de toda sociedad respetable siempre está soterrada una carga de corrupción e hipocresía, en el final de *Partners in Crime* son capturados los asesinos, pero no quien los contrató: nada menos que el jefe de la policía mexicana, Lisandro Gómez Solís. Esto apunta a considerar que, por su origen nacional, Solís podría representar al “Otro” como generador de los males sociales de acuerdo a las convenciones del género negro estadounidense. El que Hinojosa coloque en Solís y su familia de mafiosos mexicanos el arquetipo del antihéroe parecería repetir una convención, más que literaria, cultural en los discursos de racialización que se han reproducido a lo largo de la historia del sur de Texas. Cabe considerar, sin embargo, que desde el principio de la serie, la narrativa de Hinojosa ha demandado del lector una lectura más cuidadosa de la que exigen otros autores. En sus textos nunca se explica ni describe lo obvio y sus juegos irónicos o su rechazo al maniqueísmo o la idealización de su comunidad han provocado que, también desde el principio de la serie, se le haya acusado en diversas ocasiones de crear obras falocéntricas o simplemente costumbristas y carentes de compromiso social.

Como respuesta a ello, puede argumentarse que a estas alturas de la serie ha quedado claro que Hinojosa ha sido uno de los primeros autores chicanos que desdeñó las obras de tesis a favor de una experimentación con narrativas más sofisticadas para registrar la experiencia de la comunidad México-americana, y no teme presentar el lado negativo de ésta, lo que puede verse también como una de las formas como el autor consistentemente ha evitado idealizar el Valle, sugiriendo la idea equivocada de que es el hogar de una comunidad armoniosa y solidaria. Por otra parte, a través de la novela, Solís se ha presentado como el inteligente, educado, refinado y aparentemente generoso descendiente de una de las familias fundadoras del lado mexicano, que ha sabido cultivar una vieja amistad con los detectives del escuadrón de Belken. Cabe recordar que dentro de los códigos culturales de la frontera, el peso de una familia fundadora llega a anular el hecho de que se encuentre a uno u otro lado de la línea fronteriza, y más que el factor racial —que comparte con algunos detectives— predomina el de clase social. Hinojosa parece

insistir en una narrativa que no se ajusta a esquemas predecibles, pero que de forma muchas veces imperceptible registra una realidad problemática. En estos textos, por ejemplo, se maneja la idea de que, al menos en ciertos ámbitos, el antiguo antagonismo de los hispanos con el orden social hegemónico ha sido superado; resulta, sin embargo, incómodo que los dos fiscales sean representados por dos angloamericanos honestos y respetados, mientras que el abogado del distrito, Valencia, sea presentado como un hispano burocrático y limitado. Entender esto como una reproducción de arquetipos del discurso hegemónico sería pretender que estamos ante una narrativa mucho más simple de lo que en realidad es.

En estos textos se entiende que así como en las primeras obras no se le dio voz al grupo dominante para hacer más patente la situación de opresión de la comunidad hispana, así en estas últimas novelas no se menciona que en la ecuación del narcotráfico se manejan factores de demanda y comercio de armamento que no se discuten ni en los textos ni en la vida real. De esa forma, así como Lisandro escapa con la cocaína y nunca es capturado, tampoco lo son los autores intelectuales del lavado de dinero en los bancos de Klail. También en este caso, sólo los cajeros involucrados son arrestados, pero nunca se llega a saber quiénes están detrás de esa trasgresión de la ley. Por otra parte, en *Ask a Policeman* toda esa carga de corrupción la encarna y se concentra en la familia Gómez Solís. Sin embargo, cuando sus mismos miembros la destruyen (por cainismo, suicidio y motivar la venganza de sus víctimas), para el lector es claro que la familia es tan sólo una pieza automáticamente reemplazable en el complejo engranaje que mueve el misterioso mundo del crimen organizado internacional. En su recuento de los daños, Rafa divaga sobre los movimientos que se llevarán a cabo en la estructura internacional del narcotráfico para sustituir a la familia Gómez Solís:

The big-time smugglers for northern México, the Espinel and Góngora families? They'd need new middlemen to transport the product from across the river and then to guide it on through to Houston, Dallas, Chicago, wherever. They'd find someone. Somebody was always willing to take a chance to make big, big money all around. (173)

Es decir, se barajan nombres. No sólo los involucrados en el mundo del crimen saben de los capos o las familias que dirigen el trayecto de la droga hasta su destino; la comunidad entera ha aprendido a vivir en esa nueva realidad que ningún personaje discute pero donde todos “escuchan” o “saben”. El panorama total, sin embargo, es tan difuso e inconmensurable como elusivas son las partes que lo conforman.

El texto de Hinojosa se define de nuevo como procedimiento policíaco en el sentido de que todos los casos se resuelven gracias no al heroísmo o la brillantez individual, sino al trabajo ordinario de los detectives que, en varias ocasiones se describe en *Partners*

in *Crime* y se demuestra consistentemente en *Ask a Policeman* como burocrático, metódico, cuidadoso y nada original:

The Squad managed to solve the relatively few county cases handled in the course of every fiscal year; the secret to this was plain, plodding work. ... The second ingredient ... was dedication to detail, to the job at hand, and to the amassing of hard facts which would then be translated into evidence. Nothing fancy about it. (*Partners* 7)

Esa sensación de realidad nada glamorosa es justamente uno de los propósitos que persigue el nuevo procedimiento narrativo, al apartarse de la fantasía de la novela policíaca tradicional. En esta variante del género, el celebrado súper detective solitario da paso al trabajo en equipo del escuadrón de detectives de Belken, que busca imponer el orden en el caótico mundo del crimen mediante la cotidiana búsqueda de evidencias. Al escoger esa forma del procedimiento policíaco que busca y se apegas simplemente a los hechos, evitando la fantasía que ofrecen los otros géneros, Hinojosa parece definirse como un historiador serio, pero al mismo tiempo parece negarse a glorificar la violencia de los asesinatos en estas novelas. Los juegos de la trama sugieren el mismo propósito. En *Partners*, por ejemplo, el asesinato del fiscal del condado y el del intendente del primer caso se deben a la confusión en la identidad de las víctimas: en realidad, eran otras personas a quienes los asesinos buscaban liquidar. Esos errores macabros subrayan lo absurdo que resultan esas muertes. Provocan en Rafa la siguiente reacción, al mecanografiar el reporte policíaco sobre el primero de los casos: "A stupid murder, he muttered, for the third or fourth time, as he attempted to bring a sense of order to a senseless occurrence" (9). Parece ser justamente ese sentido de orden lo que el detective e Hinojosa como historiador buscan encontrar en la violencia absurda de esta nueva realidad que define al Valle.

Aunque el descubrimiento y seguimiento de las pistas motiva la curiosidad del lector sobre la solución de los asesinatos, el interés de estas novelas no radica en el proceso de la detención o en las acciones de los detectives ante las complicadas y sórdidas conspiraciones criminales que este género suele ofrecer. El autor insiste en utilizar únicamente las fórmulas que convienen a su propósito literario y en estas novelas, como en el resto de la serie, el interés es más disperso. *Partners in Crime* y *Ask a Policeman*, a pesar de pertenecer a otro género, siguen coincidiendo con los otros textos de la serie al dirigir la atención del lector hacia la gente involucrada en los casos, las pequeñas anécdotas que surgen durante el proceso de investigación y las imágenes instantáneas que retratan la vida en el Valle durante este último período.

Aunque por su relación con la cultura de masas, las novelas de detectives sugieren la intrusión externa en la identidad del Valle, Hinojosa cuida los detalles que las hacen “locales” para describir por medio de ellas muchos de los cambios que producen la metamorfosis de este lugar. A través del género literario se filtra el nuevo ambiente de tensión y esto puede constatarse en la misma naturaleza del argumento de estas novelas. La causa de esa tensión ya no es el antagonismo con el mundo angloamericano y la larga historia de racismo, explotación y represión que éste conlleva. Los cambios negativos se configuran ahora a través del mercado negro internacional. Como señala Antonio Prieto Taboada, la presencia de sicarios en el nuevo panorama reduce la vida humana a un valor de transferencia de mercado (125)⁸. Las novelas se oponen a este saldo humano que deja el narcotráfico internacional, mediante el tratamiento de los personajes que se mantienen al margen, lo atacan o participan en él. Así, en *Partners in Crime* tenemos el asesinato de Gus Elder y en *Ask a Policeman* el de Theo Crixell; los dos fiscales son honestos, respetados y apreciados por quienes los rodean, pero sus vidas carecen de valor para los incógnitos agentes del crimen organizado. El precio también lo pagan sus familias, como demuestra el arresto y el estigma de los cajeros de banco involucrados en *Partners in Crime* en el lavado de dinero, o mediante las devastadas vidas (y muertes) de Daniel Varela y Enrique Salinas en *Ask a Policeman*. Todos ellos cedieron ante la seducción del dinero ganado fácilmente. Los cajeros del banco, por ejemplo, vendieron su tranquilidad y su libertad por recibir televisiones a color o automóviles a cambio de no registrar las transacciones de los narcotraficantes. Daniel y Enrique eligieron la única salida que les permitía escapar de un mundo dramáticamente limitado y sin alternativas: el narcotráfico. Pero aunque algunos de los agentes primarios de estos crímenes son de Belken, representan tan sólo parte de los múltiples tentáculos de organizaciones más grandes y dispersas que, aunque anónimas, afectan la vida de muchos de los habitantes del Valle. Hinojosa elige el mercado negro como la representación ideal del sistema global que afecta las vidas cotidianas de la mayoría de los individuos en el mundo de ahora, pero cuyo poder y alcance son lo suficientemente vastos y dispersos como para ser invisibles en su totalidad desde cualquier lugar (Jameson).

Podría decirse que en *Partners in Crime* el gobierno federal cumple una función paralela. Para arrestar a los cajeros involucrados en el lavado de dinero, se arma un enorme contingente que incluye aproximadamente diez agencias federales que crean junto con los reporteros un espectáculo “designed to scare the citizenry” (153). Jehú

8. Los sicarios no son personajes nuevos en la serie. Aparecen desde la primera obra donde matan a don Jesús Buenrostro. La naturaleza de ese asesinato, sin embargo, es de carácter local, muy diferente a los casos que encontramos en estas últimas novelas.

lamenta haber tenido que involucrar a las autoridades federales en este asunto y presenta un punto de vista local, del Valle, sobre el incidente: “No question, but Jehú Malacara was also a borderer, first and last. And, as most borderers throughout the world, he had little confidence in central authority.... ‘They lack the human touch,’ Jehú said to himself” (116). Aunque está más ligado a ese mundo, su jefe, sin embargo, también comparte la misma desconfianza de Jehú: “Noddy Perkins, too, was a borderer. The Feds were strangers; *fuereños*, he said to Jehú in Spanish. No Blanche Dubois he, Noddy Perkins sure wasn’t going to rely on the kindness of strangers, of *fuereños*” (117).

Esa misma crítica sobre el distanciamiento y la apatía hacia todo aquel que no pertenece al entorno inmediato, la repite Hinojosa en *Ask a Policeman* cuando continúa la sátira empezada en la novela anterior sobre el obtuso burócrata al que se reporta el escuadrón. El abogado del distrito, Valencia, siempre aparece más auténticamente preocupado por el éxito de sus propuestas políticas que por la problemática del Valle. A lo largo de la novela ha aumentado su empecinamiento en considerar que el substancial incremento de armamento policiaco que él plantea (que incluye un tanque y un considerable arsenal de las armas más sofisticadas), es la solución más adecuada para atacar la violencia, y no puede menos que encontrar en el reporte de Rafa sobre el descubrimiento de múltiples cadáveres en el rancho de los Gómez Solís, la oportuna confirmación de su teoría:

Half an hour later, a satisfied Valencia escorted Buenrostro to the hallway. The man seemed gleeful to hear of the multiple murders at the Gómez ranch; Buenrostro said nothing of the four additional bodies reported by Lu Cetina. No need to, he reasoned. Valencia was looking for all the violence he could get on either side of the river to push his request for an increase in firepower. ... Another prepared speech, thought Buenrostro. Something given by the D. A. to the downtown service clubs, groups of men and women who liked to hear about law and order, as long as they didn’t have to see the violence involved. (158)

En Valencia y la audiencia de sus discursos se representa el grupo de individuos autocomplacidos y con una vida resuelta que insisten en evadir una realidad cada vez más compleja e incontrolable, una realidad cuya problemática requiere más que armas y discursos, como ya nos ha enseñado la historia. Aunque vinculado al Valle, en el relato Valencia parece representar a ese tipo de “fuereños”, que lo son porque, aunque pertenecen a la misma comunidad, no se compenetran ni se comprometen con ella. Esa misma crítica la encontramos en *Partners in Crime*, cuando al leer el reporte sobre el brutal triple asesinato donde perece Gus Elder, Rafa se permite una digresión donde

razona sobre cómo el ciudadano promedio no registra como reales las atrocidades que reportan los noticieros de televisión:

The taxpayer has been sufficiently trained to admit strangers into his living room as long as there is a distance between them: sanitary napkins salesmen, constipation pill saleswomen, insurance agents, whatever. The taxpayer is also sufficiently trained to look at perfectly horrible scenes as he and his family eat their dinner as they gape at the evening news.

In the Kum-Bak murders, however, the taxpayer missed the good stuff that Tuesday afternoon. And he did so because a television producer had vomited his three-hour lunch over a cameraman and over most of the equipment being set up in the area. (190)

Al oponer la brutalidad de un crimen que provoca el vómito a la insensibilidad de una comunidad que sólo puede registrarlo como espectáculo, el autor nos hace ver que en la nueva sociedad de Belken parece ser tan endémico el crimen organizado como la apatía que produce en sus habitantes. Más importantes son las razones que el narrador encuentra para explicar esa insensibilidad por parte del televidente. Éstas funcionan también para explicar toda la serie de atropellos que se han registrado en esta larga narrativa historiográfica y la forma como estos atropellos —y todos los hechos en el mundo— son mediados por el *emplotment* al que se refiere Hayden White para conformar lo que conocemos por Historia:

There is something antiseptic about distance. For one, a person can gaze at a painting —no matter how horrible and gruesome— provided it is far enough away in distance and in history. The scene may even be enjoyed with a certain detachment ... Pictures do not bring the horror as close as *the real thing*. Oh, some Vietnamese cop blows a man's head off with a .45, and it's frightful, unpleasant, and ugly. But it's a movie, a picture. It's real, and yet, it is film. And, it happened so far away, too. Add the racial origin of the people involved, and that too, is at another remove. (192)(bastardillas en el texto).

Aquí hay una epistemología, una declaración en contra de poder captar la realidad empírica, la verdad. Esta extensa digresión sobre los usos y abusos de la historia empieza por concientizarnos que sólo tenemos acceso a ella a través de la mediatización de textos (cuadros, libros, fotografías, filmes, etc.) que no logran capturar el efecto de lo real “as close as *the real thing*”. Sólo nos conectamos con aquello que nos resulta inmediato o familiar por medio de esos textos que se reducen a ofrecernos instantáneas de ciertos eventos. Nos queda, entonces, la responsabilidad de analizarlos para intentar superar el distanciamiento que producen el tiempo pasado o nuestras diferencias

personales con los involucrados o nuestro subjetivismo o nuestros intereses creados. De no lograrlo, nos convertimos en cómplices en la rarificación de las relaciones humanas y reducimos la historia a una compilación de alabanzas fosilizadas y vanas sobre las grandes hazañas del pasado, una tendencia sobre la que ya nos ha advertido Nietzsche. En ese sentido, en toda la serie implícitamente, pero en estos párrafos de una manera explícita, se señala cómo la distancia o la proximidad afectan nuestra percepción de los hechos, y con ello parece sugerirnos ese riesgo de desfasar una realidad que no nos toca porque la creemos ajena, pero que se relaciona directa o indirectamente con nuestro pequeño mundo particular. Esa “distancia antiséptica” con la que evitamos el compromiso con una realidad más amplia nace de nuestra incapacidad de reconocernos como parte de un todo tan interrelacionado y englobador como son el crimen organizado o las redes de la economía transnacional. Las muertes aisladas de Daniel Varela en este texto o la del soldado en Vietnam forman parte de estadísticas locales y globales que constatan una realidad de violencia y caos que se generaliza y toma proporciones metonímicas en el rancho de los Gómez Solís.

En estas obras, el texto funciona para advertirnos también que no sólo es la distancia geográfica, racial o de clase social la que rarifica nuestra percepción de los hechos, sino también la distancia que implica el tiempo, y con ello nos señala el riesgo de no usar a nuestro favor las experiencias de generaciones pasadas, de desaprovechar las enseñanzas que hacen válida la función de la historia. Finalmente nos advierte sobre la manipulación que implica la mediatización de los medios masivos en la difusión de esos hechos que conforman la historia. Por ejemplo, los reporteros que cubrieron el arresto de los cajeros involucrados en el lavado de dinero en *Partners* se describen tan ajenos a la situación local como los mismos agentes federales que los arrestaron. También como los agentes, los reporteros cumplieron con su función al participar en la construcción de un discurso hegemónico, que seguramente servía como base para el proyecto bélico en pequeña escala que propone Valencia como metonimia de proyectos más ambiciosos de militarizar la frontera para mantenernos a salvo de las amenazas del “enemigo”. El ‘enemigo’ o el ‘terrorista’ son los nuevos términos con los cuales las tendencias paranoicas de los últimos tiempos designan al “otro” y es en lo que realmente éste se convierte cuando se pierde su control. La historia nos ha enseñado que pretender recobrar ese control por medio de armamentos o fronteras puede ser tan sangriento como ineficaz. Prueba de ello en el texto son los casos de los criminales que en *Ask a Policeman* burlan a las fuerzas del control policiaco y a la frontera sobrevolándola en avionetas clandestinas o simplemente cruzando el río que marca la línea fronteriza. La prueba extratextual es el enorme saldo de vidas humanas que ha dejado a ambos lados de la frontera la guerra contra el narcotráfico, ese monstruo de mil cabezas.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Rodolfo. *Occupied America: The Chicano Struggle Toward Liberation*. New York: Harper & Row, 1972. Impreso.
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, Romance*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. Impreso.
- Franco, Jean. *Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. Impreso.
- Hinojosa, Rolando. *Ask a Policeman: A Rafe Buenrostro Mystery*. Houston: Arte Público Press, 1998. Impreso.
- . *Becky and her Friends*. Houston: Arte Público Press, 1989. Impreso.
- . *Claros varones de Belken: Fair Gentlemen of Belken County*. Tempe: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1986. Impreso.
- . *Estampas del Valle y otras obras: Sketches of the Valley and Other Works*. Berkeley: Quinto Sol Publications, 1973. Impreso.
- . *Klail City y sus alrededores*. La Habana: Casa de las Américas, 1976. Impreso.
- . *Korean Love Songs*. Berkeley: Editorial Justa Publications, 1978. Impreso.
- . *Mi querido Rafe*. Houston: Arte Público Press, 1981. Impreso.
- . *Partners in Crime: A Rafe Buenrostro Mystery*. Houston: Arte Público Press, 1985. Impreso.
- Jameson, Fredric. "Cognitive Mapping". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988. Impreso.
- Martín Escribá, Álex y Javier Sánchez Zapatero. "Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 49-58. Web. 2 de nov. 2011. <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/02104547/articulos/ALHI0707110049A.PDF>>
- Mendoza, Élmer. *Balas de plata*. México: Tusquets, 2008. Impreso.
- Montejano, David. *Anglos and Mexicans in the Making of Texas: 1836-1986*. Austin: University of Texas Press, 1987. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *The Use and Abuse of History*. Trad. Adrian Collins. New York: Liberal Arts Press, 1949. Impreso.
- Parra, Eduardo A. "Norte, narcotráfico y literatura". *Letras Libres*. Octubre de 2005. Web. 20 feb. 2011. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>>

- Prieto Taboada, Antonio. "El caso de las pistas culturales en *Partners in Crime*". *The American Review* 19.3-4 (1991): 117-132. Impreso.
- Saldívar, José David. "Our Southwest: An Interview with Rolando Hinojosa". *The Rolando Hinojosa Reader: Essays Historical and Critical*. Ed. José David Saldívar. Houston: Arte Público Press, 1985. Impreso.
- . "Rolando Hinojosa's *Klail City Death Trip*: A Critical Introduction". *The Rolando Hinojosa Reader: Essays Historical and Critical*. Ed. José David Saldívar. Houston: Arte Público Press, 1985. Impreso.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978. Impreso.

Guzmán, Edgar. *Obra poética completa*. Arequipa: Cascahuesos Editores y Editorial UNSA, 2010. 320 pp.

KARINA MARÍN
Universidad de los Andes

La Generación del 50 representa un hito en el recorrido de la poesía peruana del siglo XX. La historiografía de este período destaca constantemente los nombres de poetas tan icónicos para Perú como para Hispanoamérica: Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Javier Sologuren, Alejandro Romualdo, Washington Delgado y Carlos Germán Belí, quienes además de su trayectoria individual, constituyen la variedad de voces que junto a otras menos conocidas empezaron a escucharse incluso desde la década de 1940, figurándose como herederas de la poesía de César Vallejo, José María Eguren, Martín Adán, César Moro y otros escritores de la posvanguardia.

En medio de tan prolífica generación, sorprende la figura silenciosa de Edgar Guzmán (Arequipa 1935-2000), cuya *Obra poética completa* fue publicada recientemente por Cascahuesos Editores y Editorial UNSA, para conmemorar los diez años de su muerte. Guzmán fue profesor de la Universidad Nacional de San Agustín, donde se doctoró en Filosofía en 1971. Además de su obra poética, su trabajo abarca numerosos textos de lógica, epistemología, estética y ética, que fueron recogidos en dos tomos por esa universidad en 2002. Aquí se incluye también la novela inédita de ciencia ficción *El libro de Law*.

Se trata, entonces, de una edición que recupera una obra poco difundida y casi desconocida más allá de su natal Arequipa. Pero además, de un libro que descubre un arte que se funde con la reflexión filosófica, matizado por cierto virtuosismo que, por momentos, hace de su lectura una tarea compleja, tanto en contenido como en forma: una poesía hermética, exenta de experimentación, que poco dialoga con la poesía peruana publicada en décadas posteriores a la del cincuenta. Por eso, este homenaje es una estrategia de actualización de una obra que si bien puede identificarse con la de sus contemporáneos, logra destacarse y constituirse en palabra inquietante y vigorosa por sí sola.

La edición, prologada por el crítico peruano Raúl Bueno-Chávez, realiza un recorrido cronológico por la obra de Guzmán, en la que sobresalen sus poemarios *Perfil de la materia* y *Trilogía del mar*. Se incluyen también varios poemas de juventud hasta entonces inéditos, como es el caso de *Hilos* (1952), su primer poemario, del cual habían aparecido solamente algunos textos en revistas de literatura. Otros poemas, que datan de 1956 y 1957, se recogen en el apartado *Poemas sueltos*. Esta primera poesía enuncia

cierto tono existencialista, en donde el sujeto poético ocupa un primer plano en el devenir de cada verso, para volver sobre temas como el tiempo, la palabra y la dicotómica relación entre la vida y la muerte. El amor, que aparece también como tema de este trabajo, se somete al juego existencial de una voz lírica que se queda suspendida en el tiempo. En este poemario ya se puede sentir la imagen del mar, como recurso simbólico del que Guzmán hará uso extenso en su cuarto y último poemario.

En *Perfil de la materia* (1987) destacan tres elementos: el primero, la elaboración formal de versos que contienen un complejo vocabulario que evoca los avances del conocimiento, la exactitud del lenguaje científico y la difícil relación entre poesía y ciencia. En segundo lugar, la composición del poemario como un todo, en el cual se busca conectar tres partes distintas con textos epigráficos, que invocan lo que vendrá después. Por último, el entretreído de estas tres partes en pos de reforzar la idea de unidad, la noción de que “... en verdad no seréis miembros de especie alguna, sino / principio y fin, toda una; un retorno al origen, un río de gladiolos” (193), en donde la palabra poética se configura como aquella que puede nombrar esa unidad. Y es precisamente el regreso a los orígenes uno de los rasgos que ayuda a la poesía de Guzmán a entrar en diálogo con las generaciones incluso anteriores a las del 50.

Rondando la casa de la Dickinson (1990), es el tercer poemario que aparece en esta recopilación. Se trata de la obra más corta de Guzmán y la única en la que el poeta incursiona en una poesía amatoria con cierto contenido erótico. Según explica Bueno-Chávez en el prólogo, el poema refiere las visitas que Guzmán realizó a la casa-museo de Emily Dickinson durante los dos años que el peruano vivió en Amherst, Massachusetts (1987-1989). Si se toma en cuenta que *Trilogía del mar* había sido iniciada tres décadas antes, *Rondando la casa de la Dickinson* es en rigor el último libro completo del autor.

La primera parte de *Trilogía del mar* fue escrita en 1957. Treinta años después, Édgar Guzmán decidió completar y publicar este extenso poema que, debido a este aspecto temporal, se transforma en una singular obra en la que las voces de juventud y madurez del poeta logran encontrarse en el mismo espacio simbólico. Estos dos momentos creativos forman un todo de tres fragmentos o más bien, de “tres instancias”, a decir del crítico Ricardo González Vigil, que caminan en pos de un solo poema totalizante donde el elemento ‘mar’ sirve para simbolizar los orígenes —la figura de la madre como dadora de vida está presente en la primera etapa del poema— y luego para construir una especie de cronología de la vida en analogía con el mar, para desembocar en la idea de un todo al que se ha de volver, tema ya tratado antes en *Perfil de la materia*.

Finalmente, la edición incluye en sus anexos la bibliografía de Edgar Guzmán, además de algunos fragmentos de poemas hallados en documentos manuscritos, más una entrevista realizada por Hugo Yuen y un archivo fotográfico, entre otros.

Se debe anotar que un rasgo peculiar de la obra de Guzmán, que se puede percibir en esta recopilación, es precisamente ese prolongado silencio de más de tres décadas que hay entre la publicación de *Hilos y Perfil de la materia*. A esta circunstancia podría atribuírsele el motivo por el que una poesía como la de Guzmán resulta extraña en el contexto peruano: el poeta arequipeño produjo muy poco durante la época en la que sus contemporáneos publicaron parte importante de su obra. Por eso, la lectura de esta edición de sus obras completas hace válida la pregunta de con qué generación poética realmente dialoga la poesía de Guzmán, si tomamos en cuenta que entre 1980 y 1993, período en el cual el poeta arequipeño publicó la mayor parte de su obra, la poesía peruana entró en un momento de cambio, caracterizado por un discurso de multiplicidad y de necesidad de expresar la complejidad de la realidad peruana con un lenguaje propio. Estos nuevos grupos poéticos, muchos de ellos nacidos en el seno de revistas literarias, en algunos casos cuestionaron duramente la obra de los poetas del cincuenta, de la que el trabajo de Guzmán forma parte pese a su extemporaneidad. Además, los complejos acontecimientos históricos que vivió el Perú en las décadas siguientes hasta después de la etapa fujimorista, reforzaron la idea de una poesía que denunciaría esa realidad de manera descarnada, lo que no sucede en la poesía de Edgar Guzmán, en la que se percibe un tono de optimismo, que refleja una “comprensión absoluta del universo”, a decir de Raúl Bueno-Chávez en el prólogo del texto (19). Por lo tanto, puede suponerse que la propuesta de Guzmán, que surge en un marco histórico múltiple y complejo, ha logrado coexistir con la poesía de las siguientes generaciones y elevar su voz en medio de las nuevas propuestas. Y es ese, en definitiva, el aporte fundamental que hace Cascahuesos, una joven editorial independiente que durante los últimos años se ha propuesto poner en diálogo voces como las de Guzmán o Carlos Germán Belli, con nuevas voces del Perú y Latinoamérica.

NORMAS PARA LOS AUTORES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica publica artículos inéditos producto de una investigación en el área de los estudios literarios. Se recibirán artículos en español y en inglés. Los artículos que se presenten a la convocatoria de la revista no deben estar siendo evaluados por ninguna otra publicación. Sólo se recibirán artículos a través del medio digital.

TIEMPOS Y PROCESO EDITORIAL

Una vez recibidos los artículos, el Comité Editorial evaluará el cumplimiento básico de los requisitos. Obtenido el visto bueno del Comité Editorial, el documento pasará a la evaluación por parte de los dos jurados anónimos y externos a dicho Comité. Los resultados de la evaluación se darán a conocer mediante una carta de aceptación, de aceptación con cambios o de rechazo que será enviada a los autores a través de un correo electrónico.

Si el artículo es aceptado y se solicitan cambios, los autores tienen un plazo de dos semanas para trabajar sobre los mismos. Una vez evaluados los cambios se informará al autor sobre la aprobación final y las fechas de publicación a través de correo electrónico.

Durante los tiempos de evaluación *Perífrasis* podrá contactar a los autores a través de correos electrónicos y llamadas personales.

El Comité Editorial de *Perífrasis* determina, a partir del concepto de los evaluadores, si un artículo será publicado o no. Así mismo decidirá qué artículos pueden ser publicados en números futuros. Se reserva de la misma manera la decisión sobre la corrección de estilo en los casos en los que se considere necesario, corrección que será presentada a consideración del autor.

ARTÍCULOS ACEPTADOS PARA PUBLICACIÓN

Una vez el artículo sea aceptado para su publicación, el autor debe firmar una autorización a la Universidad de los Andes para la cesión de sus derechos tanto en la versión impresa de la revista como en la versión digital.

Si el artículo quiere incluirse en otra publicación, el autor debe esperar seis meses a partir de la publicación de para hacerlo. Debe considerar además que en la futura publicación, aparecerá como la publicación original. Así mismo debe solicitarse una autorización escrita al Comité Editorial y a la dirección de la revista.

Los autores de los artículos aceptados para publicación recibirán dos ejemplares de la revista en la que participaron.

PARÁMETROS DE PRESENTACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

La extensión de los artículos debe ser de entre 12 y 20 cuartillas de extensión (tamaño carta) incluidas las notas al pie. Los cuadros, tablas e imágenes no hacen parte de la extensión del artículo; para su uso, el autor debe cerciorarse que los derechos de uso estén vigentes.

La extensión de las reseñas no debe superar las 4 cuartillas y debe cumplir con los mismos requisitos de edición que los artículos mayores. Asimismo, los textos reseñados deben tener una fecha de publicación que no supere los tres años de antigüedad respecto al número de la revista en el que sería incluida la respectiva reseña.

Perífrasis basa su estilo de edición en la séptima versión de la MLA y todos los artículos deberán cumplir con las siguientes normas:

- Uso de la fuente Times New Roman en 12 puntos, doble espacio y con márgenes de una pulgada.
- En la primera página del artículo deben aparecer un resumen en español y otro en inglés que no superen las 100 palabras, así como una lista de cinco palabras clave en ambos idiomas.
- Para asegurar la imparcialidad en la evaluación, el nombre del autor no debe aparecer en ninguna de las páginas del artículo. Los datos de contacto (nombre, direcciones, teléfonos fijos y móviles, dirección de correo electrónico), así como los datos de la institución a la que se pertenece deben ir en un archivo adjunto diferente.
- Una vez se haya aceptado el artículo el autor debe enviar por correo electrónico la hoja de vida actualizada (títulos, estudios, cargo actual, instituciones a las que pertenece y todas las publicaciones hechas en los últimos tres años en libros y revistas). Así mismo debe indicarse el proyecto de investigación en el cual se inscribe el artículo.

Convocatoria

28 de octubre de 2011 a 28 de febrero de 2012

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica responde a la necesidad del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes de fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos.

La convocatoria para el quinto número de **perífrasis** se abre a la comunidad académica el día 28 de octubre de 2011. El cierre de la aceptación de documentos tendrá lugar el día 28 de febrero de 2012. Todos los artículos deben ser enviados al correo revistaperifrasis@uniandes.edu.co

El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

Directora: Carolina Alzate

Editor General: Mario Barrero

Asistente Editorial: Margarita Pérez

<i>Comité Editorial</i>	<i>Comité Científico</i>
MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
ADOLFO CAICEDO	ROLENA ADORNO
FRANCIA ELENA GOENAGA	BEATRIZ AGUIRRE
HÉCTOR HOYOS	RAÚL ANTELO
PABLO MONTOYA	JAIME BORJA
ANA CECILIA OJEDA	ROMÁN DE LA CAMPA
LILIANA RAMÍREZ	STÉPHANE DOUAILLER
LUIS FERNANDO RESTREPO	CRISTO FIGUEROA
DAVID SOLODKOW	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
JUAN MARCELO VITULLI	ROBERTO HOZVEN
	CARLOS JÁUREGUI
	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
	CLAUDIA MONTILLA
	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO
	SUSANA ZANETTI

Para conocer las normas para los autores ver
documento adjunto
revistaperifrasis@uniandes.edu.co

SUSCRIPCIONES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica publica dos números anualmente y realiza sus suscripciones a través de la Librería de la Universidad de los Andes: <http://libreria.uniandes.edu.co/>

Valor del ejemplar: \$20 000

Valor de la suscripción por un año (2 ejemplares): \$35 000

Valor de la suscripción por dos años (4 ejemplares): \$50 000

*El valor de la suscripción no incluye el costo del envío. Para mayor información sobre los costos y las suscripciones visite: <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/>, o escríbanos a: revistaperifrasis@uniandes.edu.co

PREGRADO EN LITERATURA

Acreditación de Alta Calidad, 8 años, CNA

Los **egresados** cuentan con las herramientas necesarias en las áreas teórica, crítica e investigativa para desempeñarse idóneamente en diversos espacios laborales: la investigación, la gestión cultural, la edición, el periodismo cultural y la docencia, entre otros.

El **currículo** ofrece al estudiante cursos en las áreas de literaturas hispánicas y no hispánicas, teoría crítica y literaria, lingüística, lenguas clásicas y metodología de investigación. Adicionalmente incluye talleres de creación, de edición y de docencia, así como talleres de periodismo cultural y cursos de gestión cultural.

Opciones de Grado. En concordancia con el currículo, los estudiantes del Programa de Literatura cuentan con varias opciones para cumplir su requisito final de grado, opciones que les permiten explorar su futuro académico o laboral antes de graduarse: Investigación (trabajo de grado; programa co-terminal con la Maestría en literatura; asistencia de investigación) y práctica de grado (gestión cultural; edición; periodismo cultural; docencia).

Informes: <http://literatura.uniandes.edu.co>
Correo Electrónico: infhumli@uniandes.edu.co
Teléfono: (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2507

Oficina de Apoyo Financiero
<https://apoyofinanciero.uniandes.edu.co/>

Los estudios de posgrado en Literatura de la Universidad de los Andes, además de ofrecer una amplia formación en las áreas de la literatura colombiana y latinoamericana, comprenden un alto componente teórico y crítico y abren el espectro hacia literaturas en otras lenguas, permitiendo el acercamiento a una diversidad de propuestas teóricas y textos literarios.

MAESTRÍA EN LITERATURA

SNIES 52330

Nuestra Maestría en Literatura está dirigida a profesionales de los estudios literarios, de disciplinas afines dentro de las artes, las humanidades y las ciencias sociales, educadores y profesionales de otros campos que puedan demostrar un conocimiento de la disciplina. La Maestría se ofrece en dos modalidades: profundización e investigación.

El egresado del programa reúne las habilidades analíticas y metodológicas propias de la investigación en Literatura. El carácter de investigador y crítico le abre la posibilidad de desempeñarse en las áreas de la docencia, el sector editorial y la crítica literaria y cultural especializada, así como la posibilidad de continuar con estudios de doctorado.

DOCTORADO EN LITERATURA

SNIES 91508

Nuestro Doctorado en Literatura busca formar investigadores y docentes especialmente preparados para el ámbito de la educación superior y de la producción académica de alto nivel, capaces de generar, transferir y emplear conocimientos propios del campo de los estudios literarios en áreas relevantes para el país y para América Latina.

Líneas de investigación: Teoría literaria moderna y contemporánea, Estudios comparados, Edición crítica, Estudios de género, literatura y cultura, Estudios del siglo XIX, Poéticas de la traducción, Escrituras autobiográficas, Renacimiento y Barroco, Estudios afrodescendientes, Estudios indígenas, Literaturas del Caribe (hispano y no hispano), entre otras.

* Nuestros programas de posgrado cuentan con la figura del Asistente Graduado, la cual le permite al Departamento de Humanidades y Literatura financiar los estudios de un número limitado de estudiantes. Esta ayuda financiera se asigna por concurso, de acuerdo con los méritos académicos de los estudiantes.

Informes: <http://literatura.uniandes.edu.co>
Correo Electrónico: malite@uniandes.edu.co
Teléfono: (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2503