

BOLETIN DE
RESEÑAS
BIBLIOGRAFICAS

4

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
1995-FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Prof. Luis A. Yanes

Vicedecano

Prof. José Emilio Burucúa

Secretario Académico

Lic. Ricardo P. Graziano

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. Félix Schuster

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Prof. Gladys Palau

Secretario de Supervisión Administrativa

Dr. Antonio Marcelo Scodellaro

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

Director

Noé Jitrik

Secretaria

Celina Manzoni

Prosecretaria de Publicaciones

Prof. Gladys Palau

Coordinador de Publicaciones

Lic. Mauro Dobruskin

Coordinadora Editorial de Publicaciones

Lic. Sara I. Pérez

Consejo Editor

Berta Braslavsky - Francisco Bertelloni - Susana Romanos de Tiratel

Fernando Rodríguez - Adrián Villa - Susana Zanetti - Carlos Herrón

Diagramación y composición

Mercedes Domínguez Valle

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 1995

Puan 480 Buenos Aires República Argentina

SERIE: BIBLIOGRAFICA

ISSN: 0328-4069

BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Coordinador

Jorge Monteleone

Responsable Editorial

Carlos Battilana

Diseño de tapa

Julio Bariani

INDICE

Presentación, por Jorge Monteleone	5
RESEÑAS	
Efecto de subjetividad, por Martin Kohan (José Gorostiza y Carlos Pellicer, <i>Correspondencia. 1918-1928</i> . Edición a cargo de Guillermo Sheridan)	9
Entre dos orillas y dos lenguas, por Yaki Setton (Daniel Lefort, Lisa Block de Behar y François Caradec, <i>Lautréamont y Laforgue: La cuestión del origen</i>)	13
Aire reunido, por Laura Estrin (Augusto de Campos, <i>Poemas</i> , selección, traducción y estudio crítico de Gonzalo M. Aguilar)	17
Crítica periférica: las minorías culturales en América Latina, por Alma Rodríguez (Heloisa Buarque de Hollanda, <i>¿Y nosotras latinoamericanas?</i>)	21
La hoja de vuelo de un escritor, por Carolina Sancholuz (Luis Rafael Sánchez, <i>La guagua aérea</i>)	25
Literatura hispanoamericana y postmodernidad, por María Cristina Rivero (Emil Volek, <i>Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad</i>)	29
Historia de una imaginación, por Jorge Monteleone (Augusto Monterroso, <i>Los buscadores de oro</i>)	33

Hacia una nueva identidad cultural americana , por Alicia Verónica Ferrari	35
(Guillermo Bonfil Batalla, <i>Identidad y pluralismo cultural en América Latina</i>)	
Las destrezas del artista , por Carlos Battilana	37
(Alberto Julián Pérez, <i>La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas</i>)	
Integración y rotura , por Elsa Noya	41
(Arcadio Díaz Quiñones, <i>La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política</i>)	
Ladera Este , por Patricia Gesino	47
(Kwon Tae Jung Kim, <i>El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz</i>)	
Culturas precolombinas en un falso enfrentamiento , por Adriana Nabel	49
(Roberto Godoy y Angel Olmo, <i>Textos de Cronistas de Indias y Poemas Precolombinos</i>)	
 LECTURAS	
Cine y ficción fantástica en <i>La invención de Morel</i> , de Bioy Casares, por Carlos Dámaso Martínez	55
 HOMENAJE	
El legado , por Susana Cella	63
La intimidad abierta: Angel Rama, lector de poesía , por Jorge Monteleone	69
Un epistolario con Rama , por Noé Jitrik	81
 MUSEO	
Roberto Arlt o de la imaginación , por Angel Rama	87
José María Arguedas, el otro , por Angel Rama	95

PRESENTACION

“Todo está escrito sobre el tiempo, en más o en menos, a nadie se le ha conferido la eternidad, pero hay cosas que son más afines al tiempo que otras, son ese tiempo que ha pasado y ellas quedan reservadas a unos muy pocos que padecen de su seducción de un modo intolerable”, escribió Angel Rama. Acaso este número del BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS esté seducido de ese modo por el tiempo, como si quisiera desviarlo de su curso para afianzarlo sin demora en un ejercicio pertinaz de la memoria. La memoria de un tiempo que, por fortuna, también fue el nuestro, ya que en él vivió Rama su vida luminosa. En estas páginas el lector hallará su homenaje. El Instituto de Literatura Hispanoamericana inauguró en diciembre de 1994 la Sala Angel Rama. Se reproducen aquí los tres trabajos leídos entonces y, además, en la sección MUSEO se transcriben dos textos críticos de Rama aún no recogidos en libro: “Roberto Arlt o de la imaginación”, aparecido en *Marcha* en 1958 y “José María Arguedas, el otro”, publicado en *Crisis* en 1974.

Junto a las habituales reseñas bibliográficas, se agrega desde este número una nueva sección, que llevará un título menos neutral de lo que pueda suponerse: LECTURAS. Un escritor habrá de comentar un clásico latinoamericano con la ilusión de que ha sido escrito hoy. Ese presente inmediato es creado por la lectura actual: así la literatura se reinventa.

Este curioso oficio de reseñar libros, de recopilar materiales olvidados, de reencontrar el pasado en los ecos del día, es quizá otro modo, más silencioso y modesto, de escribir el tiempo. Escribirlo en un ejercicio continuo de libertad y comprensión; escribirlo, desde algún archivo fiel a su historia, en el futuro que se abre como una hoja blanca.

JORGE MONTELEONE

RESEÑAS

EFFECTO DE SUBJETIVIDAD*

por Martin Kohan

La ilusión que a menudo subyace en una lectura es la de atisbar, la de entrever a ese sujeto que, se presume, está detrás de lo escrito. El interés por los diarios íntimos o por las cartas de escritores suele responder a esa ilusión: la de ir desde el plano de la escritura al plano del sujeto escritor. Obviamente, el supuesto plano de un sujeto escritor no es otra cosa que, una vez más, la propia escritura: un tipo de escritura, tanto la del diario como la epistolar, que provoca con mayor eficacia cierto efecto de subjetividad.

Las relaciones entre los escritores pueden adquirir un interés mayor cuando se trata de ver la constitución de afinidades, de grupos, de movimientos. Es decir, cuando en esas relaciones se juegan las alianzas y las hostilidades que van a definir el funcionamiento de un sistema literario o cultural. Desde luego, las vanguardias constituyen un ejemplo paradigmático en este sentido.

De alguna manera, todas estas variables funcionan como una entrada posible al volumen en el que Guillermo Sheridan recoge la correspondencia que intercambiaron José Gorostiza y Carlos Pellicer entre 1918 y 1928. Ligados a ese fundamental nucleamiento de la vanguardia mexicana que fue la revista *Contemporáneos* -aunque la vinculación fuera más problemática y reticente en el caso de Pellicer-, ambos poetas construyen un lugar desde el cual leer los diferentes matices de las relaciones personales e intelectuales. Es decir, construyen -en una gradación evidente al avanzar de una carta a otra- las condiciones de una amistad y las de su propia identidad como escritores.

* José Gorostiza y Carlos Pellicer. *Correspondencia. 1918-1928*. Edición a cargo de Guillermo Sheridan. México. Ediciones del Equilibrista. 1993.

La amistad, los viajes y la poesía son, de alguna manera, las líneas que pueden ordenar el recorrido a lo largo de esta correspondencia. Tanto para Pellicer como para Gorostiza, la amistad es un terreno que deben trazar cuidadosamente. Las primeras cartas representan una zona de definiciones, de demandas y de ajustes. Para ambos poetas los viajes están estrechamente ligados con la situación -frecuente en la cultura mexicana- del intelectual que ocupa cargos oficiales. Pellicer viaja como representante de la Federación Mexicana de Estudiantes (designado por Carranza), como secretario de Vasconcelos, o como becario de la secretaria de Educación Pública; Gorostiza, en cambio, lo hace como miembro del servicio diplomático. Guillermo Sheridan observa que no se han conservado cartas nacionales entre Pellicer y Gorostiza: la relación existente entre el hecho de escribirse cartas y el de viajar es directa.

Para Pellicer, viajar es una experiencia autosuficiente, pero es, además, una ocasión para reflexionar sobre México (aunque sea críticamente). En este aspecto se destacan sus consideraciones sobre arte después de visitar los museos de Nueva York, o sus amargas referencias a las tradiciones culturales y políticas mexicanas. Para Gorostiza, en cambio, el hecho de viajar equivale casi siempre al fastidio y al tedio: "Ahora me aburro demasiado (...). No vale la pena ir a ninguna parte, viejecito. Si me llego a imaginar siquiera una parte de estas dificultades, me quedo en casa" (pp.89 y 90). Es evidente que, de los dos, Gorostiza es quien tiene la verdadera experiencia de viajar, ya que haciéndolo se siente incómodo, nunca como en su casa y siempre errante: "Mi malestar, en resumen, consiste en la impresión molesta de ser un extranjero" (p.93). Entre la fascinación y la añoranza (que, en el caso de Pellicer, es añoranza de una mujer), recorriendo irregularmente euforias y angustias, se despliegan estas dos escrituras.

La otra escritura, la escritura de poesía, aparece siempre alrededor de las cartas. El interés por la escritura del otro, los juicios sobre las poesías recibidas, la preocupación por la propia producción (o, más precisamente: por los momentos de la propia improductividad) atraviesan la correspondencia. Así, por ejemplo, en Pellicer: "Hace más de ocho meses que no escribo un verso. Te confieso ingenuamente que me entristece haber dejado de ser poeta" (p.83); "He venido a trabajar, y encerrado en un cuarto de hotel, he escrito casi todo un libro" (p.122). Y en Gorostiza: "Mándame versos. Yo no he escrito un renglón" (p.118); "Cada día escribo peor" (p.137). Son siempre momentos, comentarios que se hacen al pasar, pero definen algunos de los núcleos de mayor tensión en el libro. como cuando un Carlos Pellicer entusiasmado con Italia declara: "Al carajo la Poesía, por lo menos por un buen rato" (p.169), o cuando un José Gorostiza agobiado por la burocracia del funcionario, expresa:

"... no paso de un buen empleado que escribió versos en su primera juventud... Quisiera escribir tantas cosas, pero la falta de tiempo ha provocado una falta de entrenamiento que se traduce ya en impotencia. No sé escribir. Carlitos, ésa es la dolorosa verdad" (pp. 147 y 148).

Las cartas se dramatizan en estas inflexiones: las dudas sobre la propia condición de escritor, la angustia de la soledad, la nostalgia o por lo menos las reflexiones sobre México; estas zonas se recortan sobre el trasfondo de rutina o de cotidianeidad propio del intercambio epistolar. En esos momentos en los cuales Pellicer o Gorostiza dramatizan su situación, las cartas adquieren todo su valor como objeto: entre el "No rompas mis cartas" de una posdata de 1918, y el "Que esta carta no la vea nadie. Destruyela, si tienes la bondad: destruyela", casi diez años posterior, Pellicer evidencia el reconocimiento del valor de esa materialidad.

La edición de Guillermo Sheridan constituye un marco impecable para completar el efecto de subjetividad que logran las cartas, aportando todos los datos imprescindibles para un conocimiento detallado de las trayectorias de los dos poetas. Resultan valiosas las fotografías y la reproducción de los manuscritos de algunas de las cartas incluidas en el volumen; la información complementaria está abundantemente proporcionada en las cronologías (que toman el periodo abarcado por el epistolario), en el prólogo, y especialmente en las profusas notas que siguen a cada texto.

En el apéndice se incluyen poemas inéditos de Gorostiza y de Pellicer, y otros escritos que ambos escritores se dedicaron entre sí. De este modo acaba por lograrse un efecto inverso al que produce la ilusión de vislumbrar una subjetividad: las cartas han puesto al sujeto en primer plano, y sólo después vislumbramos su poesía.

ENTRE DOS ORILLAS Y DOS LENGUAS*

por Yaki Setton

Aunque ambos nacieron en la misma ciudad, Montevideo, no es sólo un espacio temporal de catorce años lo que separa a los poetas: la distancia que la historia de la literatura les ha deparado a Lautréamont y Laforgue va de la adoración para el primero, al ostracismo para el segundo.

Isidore Ducasse (conde de Lautréamont) vivió en la ciudad donde vino al mundo entre los años 1846 y 1860; Jules Laforgue entre 1860 y 1866. Los dos murieron en París: el primero en 1870, el segundo en 1887. Tras de sí habían dejado obras de enigmática importancia, pasto de las fieras vanguardistas de principios de siglo. En el caso de Ducasse (al igual que al Marqués de Sade) el surrealismo fue el que se encargó de divinizarlo por su escritura proliferante, cínica hasta el desgarramiento y justamente demoníaca: en su primer manifiesto, de la mano de André Breton, los surrealistas franceses lo destacaron de entre el resto de sus precursores. Atrás quedaron los años de marginalidad y desconocimiento por parte de sus contemporáneos.

Distinto fue el destino de Laforgue, que desde un principio fue tildado, tanto por sus cofrades como por la crítica, de ser un leve reflejo del *poeta maldito* Tristan Corbière. Laforgue se debatió contra este juicio sin mucho éxito. Fue relegado, aunque no por desconocimiento sino por desestimación. De allí la paradoja de haber sido leído por los poetas de otras nacionalidades y otras lenguas antes que por sus compatriotas: Eliot y Pound por el lado anglosajón, Lopez Velarde y Lugones por el lado hispanoamericano, Gama y Kilkerry por el lado brasileño. Ellos fueron

* Daniel Lefort, Lisa Block de Behar y François Caradec (Eds.). *Lautréamont & Laforgue: La cuestión de los orígenes/ La quête des origines*. Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1993.

quienes mejor lo interpretaron a principios del siglo XX, incorporándolo a su propia poética. Recién pasados los años ochenta comenzaron a editarse sus obras completas en Francia.

Quizás como resultado de esta revalorización, se organizó el año pasado en su ciudad natal, "Montevideo la coqueta", un encuentro entre críticos de origen americano y europeo, para celebrar el extraño origen de ambos poetas: ser a la vez uruguayos y franceses. *Lautréamont & Laforgue* es el testimonio de esa breve reunión realizada entre el 20 y 22 de octubre de 1992. Veintiún trabajos (quince en francés y seis en español) jalonan este volumen producido por la Academia Nacional de Letras del Uruguay con el apoyo de los Ministerios de Educación y Cultura y de Relaciones Exteriores de ese país, junto al Ministère des Affaires Étrangères de Francia.

Con introducción de Daniel Lefort, que formó parte del comité coordinador del tomo junto a Lisa Block de Behar y François Caradec, esta publicación reúne las "Actas del Encuentro entre dos culturas". Hallamos una notable variedad de enfoques en los trabajos, ya sea por su aspecto temático o por su orientación interpretativa. Y en varios más el arco es muy amplio y heterogéneo: de lo estrictamente biográfico al análisis postestructuralista, conviven en este libro escritos que son apenas la presentación de un tema o de una simple inquietud personal, con otros de real envergadura que sin duda tendrán alguna repercusión sobre la crítica especializada en el tema.

El libro se halla dividido en siete secciones, con una irregular cantidad de trabajos, cada uno de ellos precedido por una prolija sinopsis. La primera de estas secciones, "Transportes, desplazamientos", pretende ser el punto de partida de lo que sin duda une a Lautréamont y a Laforgue: el cruce de culturas, el choque y contraposición del español y el francés, una poesía cuestionadora y rupturista del noble material con la que se conforma: la lengua francesa.

François Caradec, con su exposición "*Ricochets sur le vieil Océan*" ("Saltitos sobre el viejo océano"), encabeza esta primera sección. En ella se preocupa por desbrozar el nivel de enfrentamiento en Isidore Ducasse de sus dos lenguas iniciales: "Entre Europa y América, entre Francia y Uruguay, entre el francés y el español, la vida de Isidore Ducasse o conde de Lautréamont no es más que una sucesión de 'saltitos'". Caradec no rechaza el mestizaje: piensa en una lengua maltratando a la otra; piensa en la lengua francesa, tambaleándose.

Interesado por la misma cuestión, pero en Laforgue, Alfons Knauth presenta en "*Transport poétique par voix maritime*" ("Transporte poético por voz marítima")

un artista metamórfico, que de renacuajo ha sido rana: poeta anfibio. Asimilando vida y obra, Knauth analiza la obra de Laforgue tomando en cuenta sus viajes marinos, escuchando su voz marítima, voz de navegante amoroso y poeta acuático.

El tercer y último trabajo de esta primera sección, perteneciente a Leyla Perrone-Moises, "*Lautréamont et les rives américaines*" ("Lautréamont americano"), intenta comprender el doble origen y la doble cultura sintetizada en la obra ducassiana: un bilingüismo superador que transforma sus incorrecciones en "ventajas estéticas". Así, Perrone-Moises observa el comportamiento de Lautréamont en la lengua francesa como el de un "bárbaro, un antropófago": un americano en Europa.

Sutilmente, el orden en el que se halla estructurada esta colección de trabajos desplaza la justificación del origen geográfico del par Laforgue/Lautréamont hacia su origen lingüístico. De este modo en la segunda sección, "Vidas, historias de vida", se accede a una información biográfica documental, fotográfica y escrita, sobre ambos poetas. Nuevamente hay varios topónimos que, ¿azarosamente?, se repiten: Uruguay, Montevideo, Francia, Tarbes, París.

En esta serie sobresalen los trabajos que, sin proponérselo, delimitan la particularidad de cada poeta que, si bien cargan con una preocupación por la diversidad en su lengua poética, se diferencian, específicamente, en el uso de ciertos procedimientos que subraya la crítica. En el caso de Lautréamont, la influencia de disímiles saberes, incorporados a sus escritos de un modo casi puro, le dan un tono monstruoso y vampírico a su obra, volviéndola una especie de bestiario lingüístico. Así, Jean Luc Steinmetz en "*Le journal imaginaire d'Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror*" ("El diario imaginario de Isidore Ducasse, autor de los Cantos de Maldoror"), propone leer los Cantos de Maldoror como el diario de a bordo de un escritor, entre el espacio virtual, literario, intertextual y el espacio real -París, invierno de 1868. En esa misma línea trabajan Michel Pierssens y Sylvain-Christian David. El primero con "*Ducasse savant*" ("Ducasse sabio") no sólo explicita las fuentes de la lengua científica de los *Cantos de Maldoror* ("La lengua de la poesía y la lengua de la ciencia- he aquí las dos entidades que la escritura de Ducasse pone frente a frente", dice Pierssens), sino que también puntualiza en qué momento Lautréamont pudo acceder a esos conocimientos, construyendo una especie de historia de las ideas en el Río de la Plata a mediados del siglo XIX. Observando también el fenómeno intertextual como característica global de su poética "*Le jeune homme et les vieillards*" ("El joven y los viejos") de Sylvain-Christian David, sostiene la hipótesis de que Victor Hugo es el maestro admirado y destruido por Lautréamont.

Diferente es el caso de Laforgue. Su despliegue poético pasa por un espacio de construcción polifónica. De este modo, nuevamente nos encontramos con una escritura hija de lo diverso. Laforgue parodia los últimos estertores del simbolismo y construye una multiplicidad de voces que Jean Pierre Bertrand describe exhaustivamente en "*La complainte des voix*" ("El lamento de las voces"). Soliloquios, diálogos o desaparición del sujeto poético son los efectos de un original "poética polifónica" laforguiana.

Manuel Ulacia, en su trabajo de rasgos bibliografistas "Jules Laforgue: puente entre tiempos, continentes y tradiciones", reúne a los distintos poetas que, sin pertenecer a la cultura francesa, se vieron influidos por la lecturas de Laforgue: Lugones, Güiraldes, Herrera y Reissig, López Velarde, Tablada, Pound, Eliot, entre otros. Por supuesto, Ulacia no puede dejar de recordar el lúcido y revelador ensayo de Octavio Paz, "Literatura y literalidad", el cuál abrió en los años '70 el interés por Laforgue en la poesía hispanoamericana.

Finalmente, Lisa Block de Behar en "L: Una letra y dos alas" y Daniel Grojnowski en "Une esthétique du métissage" ("Una estética del mestizaje") definen la construcción de la lengua poética en Laforgue. La primera describe crípticamente la relación de Laforgue con su lengua materna, un apareamiento entre extraños, de extrañeza, de extraterritorialidad. El segundo apela a la idea de una estética de la mezcla, una lengua crisol del mestizaje, un producto artístico que reúna en un gesto humorístico lo que "se llamaría hoy 'post-moderno'".

La cuestión de los orígenes descuella por la importante cantidad y calidad de los trabajos que lo integran. También son destacables los presentados por Jean-Pierre Lasalle, Jean-Paul Goujon, Michael Pakenham, Mireille Dottin-Orsini y Philippe Guéniot. Aislado no sólo en su lengua original sino también en su segunda lengua, el castellano -casi no existen traducciones de su obra a nuestro idioma y menos sobre ella-, Laforgue es quizá el más beneficiado. Como la otra cara de una misma moneda, Laforgue, el marginado, se encuentra en este volumen con Lautréamont, el idolatrado. Acaso sea un modo de empezar a hacer justicia.

AIRE REUNIDO*

por Laura Estrin

Traducir, presentar, leer críticamente son algunas de las formas que esta antología adopta. Constelación de ejercicios críticos como apuesta de la edición y como impronta posible para la imposible crítica de poesía. Podría pensarse que la poesía, como literatura total, obliga al ejercicio crítico a tentar varios modos de la lectura: en *Poemas* hallamos una "Presentación", a cargo de Antonio Risério, la edición bilingüe de los textos, las "Notas a los poemas", la sección "El laboratorio del poeta"(compuesta por una entrevista a Augusto de Campos así como por el manifiesto "Poesía Concreta" de 1956 y el texto "Intraducción de e.e. cummings"), el estudio crítico de Gonzalo Aguilar "Itinerario del poema" y la ulterior "Bibliografía".

Desde el primer trabajo que se lee allí, "Augusto, inventor, agosto maestro" de Antonio Risério, otra zona de lectura viene a inscribirse: la que se basa en establecer cierta relación entre poéticas, en este caso referidas a la tradición cuyo linaje componen Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Valéry, y además los hallazgos experimentales que van del *Tristram Shandy* de Sterne hasta Joyce, Pound, Maiakóvski o Pessoa. De alguna manera esta zona o red literaria queda explicada en uno de los poemas visuales: "profilograma 1 -poundmaiakóvski", que consiste en la superposición del perfil de Ezra Pound dibujado por Gaudier-Brzeska y de una silueta de Vladimir Maiakóvski realizada por Rodtchenko. Estos trazos definen una peculiar escritura, sólo formulable como "impresión" sobre el cuerpo de estos otros poetas: lo mismo podría afirmarse de la aproximación crítica. Hay también una relación con cierta música -John Cage, los representantes del dodecafonismo, los

* Augusto de Campos. *Poemas*. selección, traducción y estudio crítico de Gonzalo M. Aguilar, Serie del Sinsonte. 1. Buenos Aires, Instituto de Literatura Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1994.

registros populares brasileños, como los de Caetano Veloso, Gilberto Gil o los repentistas nordestinos: “En cierto sentido soy un músico que se expresa con palabras. La influencia de la música sobre mis poemas es palpable, supongo, para quien sepa oír entre los signos”, afirma Augusto de Campos en la entrevista incluida en esta edición. Modo que puede referir además al ideograma como “campo relacional de funciones” según se lee en el manifiesto “Poesía concreta” o al hecho evidente de que en estos textos “el sentido nunca es pleno, nunca llega, es relacional” como señala Gonzalo Aguilar en su ensayo sobre el poeta.

Hermosa edición que, desde el cuidado del papel a la atención individual y manual puesta sobre cada tipografía poemática, nos recuerda que estos textos aspiran a ser un objeto nuevo que ingresa en el mundo real. Lo cual no olvida, sino acentúa en su novedad, la trama histórica en que deberá leerse este poeta vanguardista y complejo que es Augusto de Campos: el epígrafe de Michelet (“otros siglos, otras formas”) y la alusión a Vico (la historia se repite porque la verdad jamás llega a manifestarse en su plenitud, de ahí la necesidad de recomenzar) del trabajo de Risério, por ejemplo, dan a leer esa trama. Evidencian la paridad témporo-espacial de la serie poemática con la modernidad urbana, la negatividad contemporánea y el caos lingüístico actual.

La mayor parte de estos materiales fueron traducidos con gran eficacia por primera vez al español por Gonzalo Aguilar, algunos en colaboración con el propio Augusto de Campos. Dicha tarea de traducción merecería una mirada diferencial, dada su importancia en la poética del autor. Ante su versión de un poema de e.e.cummings, advierte: “llegué a arriesgar una ‘intraducción’ (¿no traducción? ¿traducción interna o interior o íntima?) del texto”. Ejercicio pictotipográfico, la *intraducción* es definida en las “Notas a los poemas” como un término reservado “para las traducciones intersemióticas donde interfieren criterios visuales ajenos al original, con el fin de acentuar valores icónicos del texto”. Héctor Libertella, crítico-narrador argentino -o mejor, *patógrafo*, como él mismo se ha definido- señaló que la *intraducción* es una “traducción hacia adentro, una recuperación ‘in extremo’ de la lírica”. Fórmula, forma que se acercaría a la lengua absoluta, total, de la poesía. Las matemáticas que el mismo Augusto de Campos utiliza en su “Intraducción de cummings” pueden servir de modelo para pensar, al mismo tiempo, su poesía y las notables traducciones de esta antología. La posibilidad por la cual ciertas formas abstractas crean un sentido concreto en el interior mismo del lenguaje. Conviene citar como ejemplo la primera página del comentario a esa *intraducción*:

“El libro [95 *Poems* de e.e.cummings] se abre con el que es, tal vez, su más perfecto poema:

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

Un poema hecho apenas de una palabra y una frase: *lonelines* (soledad) y *a leaf falls* (una hoja cae). Desmontadas las piezas del texto, vemos que se compone de 20 letras:

4 vocales con 8 recurrencias

3 a

3 e

1 i

1 o

4 consonantes con 12 concurrencias

5 l

3 s

2 f

2 n

y dos paréntesis. Con este mínimo arsenal, cummings proyecta sobre nosotros una de las más densas imágenes de soledad que se conocen, en lo que se podría denominar el haikú de la hoja-que-cae”.

A partir de sus análisis formales, Augusto de Campos ensaya una *intraducción*. Desde ella, la poesía misma se vuelve traducción, como forma de la literatura que incluye los modos críticos y teóricos. Totalidad fanática, obstinada, planetaria

-como el ideograma, ese signo oriental traducido en occidente por Augusto de Campos- y dramática o necesariamente muda -como se describe el propio oficio poético en la entrevista ya mencionada-. Totalidad que también puede atribuirse al compromiso histórico-material con el lenguaje de la poesía concreta.

Es difícil agregar alguna nota sobre esta poesía que no esté ya contenida en cualquiera de los textos críticos aquí reunidos o que, por ejemplo, no ilumine más adecuadamente la contraposición con el temprano romanticismo -en las diversas menciones a Hölderlin-, la tradición simbolista o las vanguardias históricas y sus manifestaciones latinoamericanas. De alguna manera, tanto los manifiestos y declaraciones metapoéticas de Augusto de Campos que se incluyen, como sus complejos poemas -se han elegido textos que van de su primer libro, *O rei menos o reino* (1951) hasta una *intraducción* de 1988-, al borde casi de la sonrisa o la sorpresa, señalan, repitiéndolo explícitamente, su ser de aire, formal y visual. Textos casi para armar, para superponer, para ver -como los varios ojos de "Olho por olho"- en una obra lujosa, pero de una belleza diversificada en la ironía -como en "luxo", un poema escrito en letras de lujo, donde se lee en conjunto la palabra LIXO (basura)-, textos que requieren una lectura de la "desfraseificación", necesariamente combinatoria. Constelación de signos aéreos, como ese cielo de un poema que "es aire y aire reunido".

CRITICA PERIFERICA: LAS MINORIAS CULTURALES EN AMERICA LATINA*

por Alma Rodríguez

Si bien las llamadas “minorías” comenzaron a cobrar importancia dentro de los límites de la cultura hace aproximadamente tres décadas, fue sobre todo en este último tiempo que dichos grupos se convirtieron en objeto de estudio para pasar a formar parte de las instituciones del discurso crítico.

Bajo la sombra de Virginia Woolf, Gabriela Mistral y la marquesa Justiz de Santa Ana -entre otras- se llevó a cabo el “I Encuentro Latinoamericano sobre Género y Raza”, promovido por el Centro de Estudios de América Latina en colaboración con el Centro Interdisciplinario de Estudios Contemporáneo de la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal de Río de Janeiro. El propósito de dicho encuentro consistía en reconsiderar el paradigma étnico y, de esta manera, lograr la comprensión de las sociedades multirraciales en América Latina. Para ello se convocó a exponentes de todas las disciplinas en un intento de abordar la problemática de las minorías culturales desde todas las perspectivas posibles.

Son tres las cuestiones que emergen como ejes organizadores sobre los cuales recurrirán los exponentes a lo largo del encuentro. En primer lugar, la actitud revisionista adoptada en estas dos últimas décadas por quienes se proponen un estudio exhaustivo sobre la situación de estos grupos en América Latina. Dicho estudio histórico representa el punto de partida de los movimientos minoritarios (no sólo aquí, sino también en Estados Unidos y Europa) y fue visto por algunos como un intento de búsqueda del tiempo perdido. En segundo lugar, la estrecha relación que se plantea entre el investigador y el objeto de estudio: las minorías estudiándose a sí mismas para construir su identidad en torno a un centro y un margen.

* Heloisa Buarque de Hollanda, *¿Y nosotras latinoamericanas? Estudos sobre Género e Raça*. San Pablo, Fundação Memorial Da America Latina, 1992.

En tercer lugar - como algo que atañe de manera particular a las nueve mujeres que participaron del encuentro, sobre un total de doce expositores-, la redefinición del concepto de género que, en el caso específico de Brasil, se encuentra íntimamente vinculado a la cuestión étnica. De este modo, se concibe dicha categoría como una construcción social y no como una mera clasificación gramatical. En América Latina, la lucha de las mujeres no puede pensarse si no es en relación con la práctica política (sobre todo en Chile y Argentina a partir de los años '70). Tal como señaló la chilena Soledad Farina en su ensayo "En busca de la palabra. Reflexiones en torno a la emergencia de una escritura femenina", "las mujeres se piensan a sí mismas ya no sólo en relación con el opresor visible, sino también en relación con un sistema cultural que impide su inserción como productoras activas, transformadoras de la cultura desde su potencialidad". La mujer aparece, entonces, creando espacios de resistencia frente a la invasión de los espacios privados. Es a partir de este momento que la mujer comienza a ser reconocida como un sujeto histórico a la vez que como objeto de estudio para los historiadores. Como advierte, por su parte, Elena Urrutia en "Una experiencia mexicana", el feminismo es pensado en todos los casos como una "toma de conciencia que realizan las mujeres desde su lugar de oprimidas." Por lo tanto, para realizar un análisis feminista no alcanza con poner a la mujer como centro de las especulaciones, sino que además es necesario reconocer su lugar subalterno y contribuir, en consecuencia, al cambio de los roles que ella ocupa.

Algo diferentes son los análisis que realizan la argentina Josefina Ludmer y la cubana Luisa Campuzano: parten de la literatura para llegar a establecer el papel que le ha tocado a la mujer, ya sea como autora o como personaje. Ludmer analiza lo que ella denomina "ficciones de exclusión", es decir "ficciones de eliminación de una diferencia y vaciamiento de un espacio". En su trabajo, la mujer es determinante, ya que aparece como portadora de esa diferencia. Ludmer reunió un *corpus* de textos narrativos cuyo centro es el delito y donde quedan formuladas construcciones sexistas y racistas "puesto que el personaje central, que es el delincuente y el que narra y dice yo, comete delito contra un tipo específico de diferencia, de sexo y algo más, para excluirla y vaciar su espacio, produciendo la metáfora del holocausto".

Luisa Campuzano, en su trabajo "Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...", comienza con una breve reseña histórica en la que narra la ocupación inglesa en La Habana, para centrarse luego en una figura femenina que produjo una serie de textos literarios durante esa época y que, por ser mujer, fue condenada al anonimato: la marquesa Justiz de Santa Ana. Dice Campuzano:

"El Memorial y la Dolorosa Métrica expresión representan géneros de discurso eminentemente masculinos, tanto por la tradición elocutiva en que se inscriben y el contenido político militar que vehiculizan, como por el receptor al que se destinan: el rey. Solo el emisor es femenino, y en ello hay obviamente una flagrante transgresión que puede explicar muchas cosas relativas a la conservación y transmisión del nombre de la autora: su exclusión del espacio público que tan osadamente había ocupado, su reducción al ámbito del comadreo, su condena al anonimato".

Fuera del estudio de las minorías desde la figura de la mujer, el Congreso contó con la presencia de tres hombres que trataron la problemática desde otro aspecto. Juan Flores y George Yúdice lo hicieron desde la lingüística en su trabajo *"Frontiras vivas/ Buscando America: as linguas da formação latina."* Para ellos, el lenguaje representa una práctica cotidiana de resistencia que hace posible el acceso a una determinada construcción de identidad:

"O tropo surge, melhor dizendo das formas pelas quais os latinos desenvolvem a linguagem na vida cotidiana. Corresponde a um ethos em formação; e mais a prática que a representação da identidade latina. E e neste terreno que os latinos agitam sua política cultural enquanto 'movimiento social'".

Por su parte, Carlos Hasenbalg realizó un estudio acerca de las relaciones raciales que se establecen en Latinoamérica, a diferencia de los patrones vigentes en Estados Unidos y El Caribe, a partir de las diversas políticas étnicas ejercidas por los distintos gobiernos latinoamericanos.

De esta manera, el "Encuentro Latinoamericano sobre Género y Raza" intentó abarcar la problemática de las minorías culturales desde diversas disciplinas, logrando al mismo tiempo la producción de un área de conocimiento. Existe una suerte de mirada estrábica, signada por las coordenadas de tiempo y espacio, que aparece determinando los estudios actuales. Por un lado, la mirada puesta en Estados Unidos y Europa permite la problematización de estos modelos teóricos, al tiempo que hace posible la construcción de un espacio local. Por otro, la constante vuelta al pasado se vuelve necesaria para resolver la problemática presente y de esta manera proyectarse hacia lo que vendrá. Estos dos movimientos definen a esa "crítica periférica", producida por las minorías, que busca redefinirse a partir de una alianza que permita construir una identidad propia. Si los estudios realizados hasta el momento representan realmente un esfuerzo por recuperar el tiempo perdido, entonces los grupos que luchan por la reivindicación en Latinoamérica están más cerca de la utopía.

LA HOJA DE VUELO DE UN ESCRITOR*

por Carolina Sancholuz

“La guagua aérea”, metáfora coloquial que designa el avión en el español de Puerto Rico, es también la cifra de un viaje desgarrado entre *uptown New York* y *downtown San Juan*, desde la perspectiva lúcidamente crítica de Luis Rafael Sánchez. El autor de *La guaracha del macho Camacho*, que colocó la producción literaria de la isla en el centro de atención de la literatura caribeña y latinoamericana, reflexiona en esta selección de artículos periodísticos sobre los diversos aspectos de la compleja identidad nacional puertorriqueña. El viaje que abre el libro pone en escena, con particular sentido del humor, la división que aqueja a la sociedad de su país: ser definitivamente norteamericanos o ser definitivamente puertorriqueños. El artículo que cierra el libro esgrime la respuesta a esta disyuntiva, implícitamente expresada en las restantes páginas del volumen: “...la proeza mayor que realiza un puertorriqueño consiste en ser puertorriqueño y quererse y afirmarse como tal” (p. 177). Las páginas periodísticas que componen *La guagua aérea* configuran también un itinerario intelectual. Son las hojas de vuelo que trazan un recorrido espacial (San Juan de Puerto Rico, Nueva York, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Santiago de Chile, Caracas) y dibujan un arco temporal que abarca desde los años 1972 hasta 1993. Los artículos no siguen el consabido ordenamiento cronológico sino que responden a una muy pensada estructuración por parte del autor. Son seis partes y cada una de ellas remite al campo de significación del viaje aéreo (“Viajes sin escala”, “Clase turista”, “Paradas de inspección técnica”, “Envíos postales”, “Documentos de aduana” y “Fichero”). A su vez estas nominaciones juegan con el contenido de los artículos que titulan: en “Paradas de inspección técnica”, por ejemplo, el inspeccionado resulta ser el propio autor, ya que se trata de una serie de entrevistas que le realizan distintos críticos sobre su producción textual y sobre la literatura de la isla. En “Documentos de aduana” aparece la literatura como

* Luis Rafael Sánchez. *La guagua aérea*. Puerto Rico. Editorial cultural, 1994.

“documento de identidad nacional”: es el espacio simbólico que permite construir la nación a partir de la palabra, fragmentando en pedazos irreconciliables el eufemismo colonial del “Estado Libre Asociado”.

Luis Rafael Sánchez, él mismo un viajero, observa que para el puertorriqueño viajar no tiene sólo la precaria significación que le asigna el diccionario -traslado de un lugar a otro- sino la más compleja de *exilio*, el desperdigamiento y la diáspora. Un puertorriqueño en Nueva York no tiene carta de ciudadanía norteamericana, sino que representa lo “otro”: el pelo malo o “kinky”, la tez oscura, lo “latino”. El puertorriqueño que viaja a Estados Unidos para mejorar su precaria condición de vida, termina añorando su tierra natal: “la guagua aérea”, con su rápida posibilidad de traslación, será entonces la que permita el encuentro con lo propio. La cercanía del “paraiso” abona la falsa ilusión de poder regresar a él cuando se quiera, y de esta manera el viaje “se confirma como una metáfora estremecedora del ser y el existir puertorriqueños.” (p.7).

En “El cuarteto nuevayorkés”, publicado en la revista española *Cambio 16* en febrero de 1993, aparece una importante reflexión acerca de las relaciones entre la identidad nacional y la lengua. La mirada se centra en el universo hispanoamericano que habita la ciudad de Nueva York y en las huellas que imprime en esa tremebunda cosmópolis. Una resulta particularmente esclarecedora: se trata de un desfile de banderas puertorriqueñas entre las que se destaca un pasacalle que dice: “Nuestro idioma es el español”. El idioma delimita un espacio propio, colocando al inglés bajo el mote de *difícil*, distanciado, extraño. La defensa del español significa para Sánchez el instrumento que impide la anexión definitiva de Puerto Rico a los Estados Unidos. La conciencia nacional a partir de la lengua aparece en el artículo “Nuevas canciones festivas para ser lloradas” publicado en el periódico *El Nuevo Día* de San Juan de Puerto Rico, en abril de 1984. Allí se ve la significativa tarea de la literatura en la construcción de la nacionalidad. La literatura puertorriqueña sirve entonces como “embajadora” de una nación que carece de embajadas, al rescatar la historia marginal y periférica de la cual no da cuenta la historia oficial. En sus páginas ingresan las silenciadas raíces africanas de los puertorriqueños, la inmensa polifonía de sus voces, el lumpenaje, el “español” como enclave lingüístico resistente a la colonización, el humor, los elementos picarescos, soeces, los sonos de salsa y guaracha.

Otros artículos, como “Rumba de salón”, publicado en *Página/12* de Buenos Aires en septiembre de 1992, muestran el interés de Luis Rafael Sánchez por reflexionar acerca de la creación literaria. En este artículo se concentra en el “arte de contar”, al configurar una poética del cuento que parte de la figura de

Scherezada como madre de los cuentistas, combinando sabiamente el placer con la narración: "Trébol de cuatro hojas: las ejercitaciones del placer indultan a la esclava. Trébol milagroso: el contar placentero eterniza a la relatora." (p.159). No sólo el placer se reivindica como puerta mágica de la literatura. También está presente la función del humor, como aguijón que espolea el intelecto: la risa como herramienta para la ironía crítica.

La poesía, el teatro, la música caribeña, las escrituras de otros autores (Octavio Paz, Nicolás Guillén, Gabriel Garcia Márquez, etc.), constituyen otras paradas de esta travesía por la escritura y la reflexión crítica que propone Luis Rafael Sánchez. Puerto Rico, desde su afirmación caribeña, también construye "la América innombrada, la América descalza, la América en español".

LITERATURA HISPANOAMERICANA Y POSTMODERNIDAD*

por María Cristina Rivero

Editado en la serie "Cuadernos de Trabajo" de la Universidad Nacional de Colombia, por origen y circulación, éste es un aporte destinado más al ámbito académico que al mercado editorial. Los artículos que lo componen son parte de los materiales preparados para un Seminario dictado en dicha Universidad y en éstos, el autor retoma algunas reflexiones sobre la literatura hispanoamericana, ya adelantadas en *Cuatro claves para la modernidad* (Madrid, Gredos, 1984). En este libro, propone explorar aspectos de la literatura hispanoamericana contemporánea en su transición hacia las formas culturales postmodernas.

Sin abundar demasiado en lo que Volek entiende por postmodernidad, salvo con algunas referencias (postestructuralismo, movimientos de minorías, exaltación de las diferencias, etc.), los trabajos se alinean en dos ejes. Por una parte, en la noción de proceso: los procesos de cambio y transformación no constituyen irrupciones puntuales sino que, al auscultar textos ya consagrados de la literatura hispanoamericana, resulta posible reconocer en ellos tanto las vanguardias modernas como una seminal postmodernidad. El otro eje pasa por entender que en el realismo mágico o en la vanguardia moderna, los valores alternativos a la modernidad capitalista o a la modernidad marxista (las espiritualidades indígenas, negroides o las culturas populares criollas rurales) en su premodernidad, anuncian la postmodernidad. Esta hipótesis deviene de una premisa a la que el crítico adhiere: la postmodernidad implica el desmoronamiento del eurocentrismo, cuestión que admitiría un arduo debate.

* Emil Volek. *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Cuadernos de trabajo N°9. Santa Fe de Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 1994.

En el primer trabajo, "El realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad", Volek replantea el concepto desde una perspectiva actual y recorre las distintas polémicas y equívocos en torno de lo que se entendió como el "realismo mágico" y lo "real maravilloso," desde Novalis y Franz Roh hasta Carpentier. Concluye que el realismo mágico está "anclado" en la cultura contemporánea moderna y postmoderna. No obstante, todas sus aseveraciones argumentan más sobre la pertenencia a la modernidad de las obras interrogadas que sobre su filiación postmoderna. Así, entiende que en la obra de Carpentier, por ejemplo, existe una latente postura realista. En ella, el marco de las "circunstancias típicas" está constituido por un mundo espiritual en lucha contra las fuerzas de la explotación, el racionalismo y la modernidad, a la manera de un "conflicto social representativo".

Al reflexionar sobre la fragmentación de la ilusión global del realismo, Volek delimita los alcances de lo "real maravilloso americano" como uno de los posibles simulacros de la realidad y uno de los posibles componentes de un programa estético completo y propio. El realismo mágico, que entra tan perfectamente en el horizonte de expectación europeo ante el Nuevo Mundo, es, paradójicamente, otro signo del malestar de la modernidad occidental.

A partir de esta situación, según la cual lo premoderno se convirtió en uno de los atisbos de la postmodernidad en Hispanoamérica, construye una hipótesis, sin duda prometedora, pero necesitada de un mayor desarrollo. El mito subyacente convierte a estas obras en totalizantes estructuras simbólicas. La crítica postmoderna las pone en tela de juicio, señalando su carácter ilusorio y convencional. De este modo, la totalización mítica hace que el realismo mágico participe del grandioso proyecto moderno de la novela "totalizadora".

"Una relectura de Pedro Páramo" es un estudio preferentemente centrado en los diseños textuales y narrativos. Dedicar un minucioso relevamiento a las diferentes combinaciones de los fragmentos narrativos en cada una de las ediciones principales (1955, 1959, 1964 y 1981), en las que incluye las variantes de los distintos manuscritos. Volek demuestra de qué modo los cambios y hasta la inversión de valores en los microcontextos narrativos, son englobados por el macrocontexto de la obra, diseminando aún más los sentidos del mito y la narración. También analiza los fragmentos que ilustran el laberinto temporal tejido y destejido por la narración, las contradicciones y la falta de lógica en las series de acciones. Esta "arqueología" textual permite también el desmontaje de los referentes geográficos, paisajísticos e históricos, como también del ciclo anual católico y su simbolismo ritual. Ese detallado andamiaje de la obra se ve simultáneamente registrado y desmantelado

por el montaje artístico que refuerza su juego. El trabajo intenta demostrar que los códigos miméticos no hacen sino potenciar el juego carnavalesco de subversiones narrativas y literarias. La marcada mexicanidad del sustrato mítico se exhibe como representación. El reino de los muertos, cual escenario de ese "teatro", es interpretado por Volek como una escena postmoderna y, a la vez, como escena vanguardista, propia de lo "real maravilloso". Al igual que en el teatro experimental, el texto dispersa sus sentidos. Pero ¿son pertinentes la vanguardia y el absurdo, dada su situación histórica, para hablar de postmodernidad? A lo largo de la lectura nos encontramos con dos sistemas complementarios, pero de distinto orden: la modernidad ha permitido reconocer las marcas textuales producidas en la materia literaria, pero la postmodernidad es registrada como un hecho cultural desde el cual puede "leerse" lo ya textualizado.

En el artículo "El hablador de Mario Vargas Llosa: utopías y distopías postmodernas", el autor enfatiza nuevamente el diálogo entre la modernidad y la pre-modernidad que había caracterizado las obras clásicas del llamado "realismo mágico". La diferencia es que aquí la palabra habla de sí misma: se define el oficio de escritor a través de la apócrifa institución de "habladores". El discurso del hablador machiguenga (simulacro verosímil por los rasgos dialectales del español de la Amazonia e indígena en general), creación artística "desde adentro", está realizada en otro medio y orientada hacia otra tradición cultural, pese al metarrelato autobiográfico. En ese simulacro verbal, los mitos nacen y renacen en contacto con las situaciones de la vida diaria. Esta representación de lo cotidiano permite desmitificar así el discurso mitologizante y se erige en un juego consciente. A diferencia del Carpentier de *Los pasos perdidos*, Vargas Llosa no se ha identificado con el héroe de su novela, marca la distancia con su *alter ego*, mantiene su presencia a lo largo de la obra y, en el metarrelato, se crea para sí un complejo simulacro autobiográfico. Para Volek, los simulacros que escapan de un mito englobador común y la mutua subversión de la realidad y la invención, convierten a *El hablador* en un rico texto polifónico postmoderno.

En el artículo "La poética semiológica de Octavio Paz en los años sesenta y setenta", el autor parte de la hipótesis de que el impacto del encuentro de Octavio Paz con el Oriente lleva el planteamiento postmoderno más lejos que en obras anteriores. La interpretación semiológica que Paz elaboró a lo largo de los años sesenta y setenta, cobra impulso con la experimentación neovanguardista y con la crítica postestructural: pero es el budismo, el contacto directo con su "ladera Este" el que agudiza la hendidura abierta en la poesía occidental.

Volek analiza cuidadosamente varias poesías de Octavio Paz y fundamenta su lugar en estos ensayos. Escribe Volek:

“La semiótica visual y la erotización del espacio literario modifican el propio concepto de poesía en Paz. La búsqueda de trascendencia, que caracteriza las ‘estaciones’ anteriores de su mitopopeya y que sigue en plena vigencia aún en la segunda edición de Arco, está ahora textualizada. La trascendencia ya no se encuentra fuera del texto: es una de las sombras que éste arroja en el proceso-espectáculo de la lectura.”

Concluye esta edición con el registro de una entrevista concedida por el Prof. Emil Volek, en la cual sintetiza o amplía conceptos, con ejemplos confirmatorios de su más firme hipótesis, que se parece más a una profesión de fe: las diferencias culturales locales hispanoamericanas -premodernas-, quedaron alienadas por el proyecto moderno, de modo tal que el contexto postmoderno es el más propicio para la reinención de la identidad latinoamericana.

HISTORIA DE UNA IMAGINACION*

por Jorge Monteleone

El género autobiográfico no es muy frecuente en la literatura latinoamericana, tal vez porque lo privado pertenece al orden del secreto y, en consecuencia, la confesión es menos habitual que las vanidades y minucias del mundo social. Lo cierto es que extrañamos las autobiografías, las memorias y hasta los diarios personales de los grandes escritores. Original también en esto, el escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921) inició la publicación de sus memorias con *Los buscadores de oro*, referidas a los primeros quince años de vida del escritor, ya que finalizan en 1936. Y también original en el gesto esperado, el autor no hace gala de una memoria prodigiosa que manipula el pasado a voluntad, sino que elabora el texto reminiscente desde la ignorancia y la distracción:

“Nunca he tenido buena memoria para los sucesos externos de cualquier índole, sean estos importantes o banales -escribe-. Por lo general soy incapaz de recordar y, por supuesto, de describir, situaciones o entornos, caras o portes de personas”.

De ese modo, Monterroso pone en entredicho el origen de su nombre, su verdadera patria o su educación.

En estas memorias, a menudo las formas de las nubes, las vocales coloreadas de un juego de cubos, las sonoras palabras de canciones anodinas o de pomposos poemas, un aria de ópera oída de continuo, valen más que los puntuales recuerdos de una vida. El lector, no obstante, hallará las referencias de rigor: padres y familiares, formación escolar, el descubrimiento del sexo, lecturas primeras. Es decir, los tópicos autobiográficos habituales. Pero en *Los buscadores de oro* son sólo una excusa, un vehículo para relatar una historia más apasionante que la vida misma del escritor: la historia de su imaginación.

* Augusto Monterroso, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1993.

A poco de iniciar la evocación, el lector asiste a esa escena primaria que da título al libro: en el delirio del paludismo el niño se ve a orillas de un río en su ciudad natal junto a otros dos. Buscan oro entre las piedras verdosas, en los residuos que trae el agua: los anillos, los aretes, los dientes de oro extraviados, los ojos de vidrio de las muñecas. En la duermevela afiebrada, el niño se pregunta de dónde vienen esos valiosos restos mundanos. Una sensación de vaga irrealdad, intermedia entre lo real y lo imaginario -lo real del dolor y la fiebre, lo imaginario de la búsqueda en el río- apunta el tono de estas memorias. En ellas se definen tácitamente los hechos vividos por su valor de haber transformado al niño en artista. En su relato, el autor propone un arte poética y una ética del arte.

Monterroso nació en Honduras, se formó en Guatemala y se exilió en México. La indefinición acerca del lugar de pertenencia deriva en la creencia de que la tierra de un artista es la de sus invenciones, la de su lenguaje. O bien que elegir la escena de la imaginación en lugar de la real, es una decisión inconciente que no lleva a ningún sitio seguro, sino a la inestabilidad. Conduce, por ejemplo, al amor por las causas perdidas -que acarrea enfrentamientos políticos y dilemas morales- y también al ambiguo sentimiento de que la desdicha, el fracaso y la muerte sólo son tolerables en la fidelidad al arte y la belleza.

HACIA UNA NUEVA IDENTIDAD CULTURAL AMERICANA*

por Alicia Verónica Ferrari

Los cinco ensayos que conforman el libro de Guillermo Bonfil Batalla, antropólogo social mexicano, nos sumergen en la problemática de la identidad y el pluralismo cultural americano tomando como eje conflictivo el arribo de los colonizadores a América.

Aborda, entonces, la definición del "indio", conceptuándola finalmente como una categoría colonial. Los "indios" podían pertenecer a culturas diferentes pero en algo eran iguales: dicha igualdad correspondía a su carácter de subordinados, de colonizados. Surge así la oposición colonizador/colonizado, de la cual se obtienen otras tales como: cristiano/idólatra, civilización/barbarie, capitalista/no capitalista. Todo ello determina los habituales prejuicios que llevan a considerar "atrasados" a los aborígenes americanos y a considerar como portadores de una cultura "avanzada" a los colonizadores europeos. De esa forma se pretendía justificar su dominio y la pretensión de querer asimilar las culturas originarias a la cultura occidental, bajo la unificadora agencia de un estado napoleónico.

El autor, de un modo deliberado, toma partido. Asegura que el punto de vista occidental anima las injustas consideraciones sobre el indio y propone un cambio de punto de vista que supone, también, un cambio interpretativo: asumir el compromiso de mirar desde América, declarándose "solidario con la causa india". Esto altera sustancialmente la posición del investigador, que "se considera parte de los procesos que estudia y rehúsa ser un observador".

* Guillermo Bonfil Batalla, *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*. Fondo Editorial del CEHASS/Fondo Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Buenos Aires, 1992.

El deseo de suprimir la cultura de los pueblos indios hace que su resistencia y rebelión contra la cultura dominadora se transformen en hechos políticos. La cultura originaria subsiste básicamente en la vida cotidiana y en la vida privada de las comunidades. Esa capacidad social de decisión sobre los elementos culturales es lo que el autor denomina control cultural: suprimir, imponer, resistir, son algunos de los procesos principales de control. En esta contraposición, cuando la forma de vida occidental lleva a "avanzar" en la tecnología y los nuevos hábitos de consumo, la cultura de los pueblos americanos tiene como meta una búsqueda espiritual que alienta la unidad con el cosmos, reconociéndose como parte de la naturaleza.

La historia americana presenta una visión incompleta a los ojos del observador desprevenido. Sin duda, la génesis de la cultura del continente aparece mutilada por la mirada occidentalista a la que casi siempre se ve sometida. La cultura oficial parcela el imaginario cultural de los aborígenes que, aún hoy, queda relegado al campo de lo "no oficial".

En Identidad y pluralismo... encontramos, junto con la información pertinente, la denuncia y la esperanza del pueblo indio que espera el paso de los ciclos signados por el sometimiento, para que llegue el momento en que sus tierras les sean devueltas. Guillermo Bonfil Batalla, ganador del premio Sudamericana en 1986, es un reconocido antropólogo que, entre otras cosas se desempeñó como docente, como investigador y ejerció funciones gubernamentales. Su libro nos encamina hacia la diversidad de las raíces americanas, hacia la identidad, para volver a pensar la historia y la cultura desde una perspectiva que pone en cuestión los consabidos relatos de la "conquista".

LAS DESTREZAS DEL ARTISTA*

por Carlos Battilana

Definir una poética supone designar lo particular de una escritura, sus posibilidades y sus límites. Una escritura excede el término de los géneros para detentar un rasgo que la identifica.

Este análisis de Alberto Julián Pérez, si bien se circunscribe a la poesía de Rubén Darío, apunta a una propuesta de un orden más general: reconocer las características de una poética. Si hay una poética de Rubén Darío, entonces, se desprende que en todos los géneros que practicó sería posible descifrar lo distintivo de su escritura, la inflexión de una cualidad que sobrevive a las convenciones del género.

El trabajo de Darío sobre la lengua se ha desarrollado en diferentes manifestaciones. Situar los modos de un registro discursivo o de un tono -como diría Borges- sobrepasa la retórica en la que el texto se encuentra. Creemos, en ese sentido, que más allá de su objeto específico, el trabajo de Pérez contribuye a revelar los atributos y la destreza de una escritura múltiple y compleja.

En principio, el autor reconstruye el mapa literario latinoamericano, con el objeto de comprender, aunque sea parcialmente, los códigos que rigen la producción modernista e identifica la tradición literaria que los mismos modernistas "contestaban críticamente" (p.8): el Romanticismo. En verdad, así como el Romanticismo asignó un lugar de privilegio a la poesía en relación con los otros géneros, el Modernismo resulta la conciencia de su fractura social a partir de la redefinición de los discursos que, a fines del siglo XIX, se lleva a cabo en América Latina. En ese escenario, Pérez identifica dos etapas en la poesía de Rubén Darío: un primer

* Alberto Julián Pérez. *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Madrid, Orígenes, 1992.

momento de influencia parnasiana, cuya expresión central la constituye *Prosas Profanas* (1896), y un segundo momento de influencia simbolista, que se inicia con *Cantos de vida y esperanza* (1905).

En el primer caso, el autor señala un alejamiento de la poesía de Rubén Darío de los temas histórico-sociales, y en el segundo, por el contrario, desde la posición pequeño-burguesa del poeta, destaca una paulatina y conflictiva aproximación a dichos temas. También se propone el análisis del "mundo evocado" (p.49), asociándolo a la representación de una región imaginada: "Los mundos compensatorios del imaginario dariano son fundamentalmente mundos artificiales (...) concebidos (...) con un propósito artístico" (p.51). En la poesía de Rubén Darío, el mundo evocado opera como la figuración de un distanciamiento; más que separación de la experiencia social, como señala Pérez, este distanciamiento puede examinarse como un nuevo modo de percepción de lo real. Por otro lado, el presunto alejamiento de la experiencia histórica (y su alianza con los "poderosos" (p.64)), halla en la figura de la tensión el emblema de su discurso. Pérez recuerda que Darío, desde adolescente, escribe poemas de indole oficial y "pública" (p.91). Este gesto se mantendrá a lo largo de toda su obra, donde convive una excepcional poesía con otra cívica y grandilocuente. Correlato del discurso con la circunstancia desde la cual se escribe, en su poesía "pública", por ejemplo, se filtra, de modo dramático, a través de un lenguaje en apariencia sin fisuras, la contracara de la alabanza: el desamparo casi esencial de Rubén Darío. La voluntad de complacer al otro, en verdad, destaca la posición del sujeto que enuncia y, como el mismo poeta ha señalado en una crónica periodística, lo descubre en el espacio destinado a "la triste cara del solicitante" ("El deseo de París", 1912). La tensión, entonces, irrumpe como un rastro que admite su obra: detrás de la estética del lujo, detrás de la pompa, se ocultan las contradicciones y la fragmentación, que se fundan en condiciones históricas. Entonces, si bien Alberto Julián Pérez destaca que la producción en verso se trata de una "totalidad" (p.25), los elementos que hemos indicado permiten entrever la máscara que disimula la grieta y la multiplicidad.

En cuanto al estudio de la imagen y el enunciado poético modernistas, el valor de este trabajo radica en la realización de un análisis minucioso, ejemplificando en cada caso. Por un lado, la imagen se constituye en el sitio donde interviene la figuración de los efectos plásticos y los matices melódicos y auditivos. Por otro lado, la "saturación" (p.45) de referencias literarias funciona, en el caso de Darío, como el procedimiento que hace de la intertextualidad el proceso de construcción de la escritura. Según Pérez, el sujeto que enuncia en la poesía de Darío traza un arco que va de la retracción al fragmentarismo, haciendo de este "desplazamiento" (p.87) una marca que caracteriza particularmente la producción de Darío.

Para concluir, este volumen asume en ocasiones posiciones teóricas discutibles. También, hay tesis que pueden replantearse (hemos señalado algunas). Sin embargo, el rigor de la labor, sostenida primeramente en una lectura atenta de la poesía dariana, y en segundo lugar, en un apoyo crítico pertinente, señala a este texto como un aporte que se suma a la bibliografía actual.

INTEGRACION Y ROTURA*

por Elsa Noya

La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política, de Arcadio Díaz-Quiñones fue publicado a fines de 1992, en Puerto Rico, por Ediciones Huracán. Como lo señala en su Advertencia, el texto, dividido en cuatro apartados, reúne diez ensayos escritos en el período 1978-1992, algunos ya publicados en periódicos y revistas puertorriqueños. El título del libro remite inmediatamente a un texto suyo anterior en el que trabaja admirativamente sobre la escritura del poeta cubano Cintio Vitier en tanto proyecto intelectual de fundación de una tradición cultural nacional¹. Así ambos textos se enlazan y se llaman recíprocamente a través de la convocatoria a la memoria como base de la operación discursiva de escribir la historia de una cultura nacional, cubana en el primero, puertorriqueña en el segundo. Quiñones mostró en *La memoria integradora* cómo es posible construir esa tradición cultural nacional mientras que en *La memoria rota* trata de llevar a la práctica un proyecto similar respecto de Puerto Rico. Integración y rotura emergen entonces como imágenes condensadoras de dos procesos culturales latinoamericanos opuestos. Integración es la cualidad poética de Vitier que Quiñones admira en tanto capacidad de asimilación de "todas las cosas verdaderamente nutritivas" y que como proyecto "ha querido ser una nueva fundación poética de los orígenes y el destino nacional". Respecto de la *rotura* debo hacer una aclaración: mi elección por ese término, en lugar de ruptura, a la hora de sustantivar el adjetivo para priorizar su sentido, tiene que ver con la condición misma de esta memoria de la que nos habla Quiñones. Tanto ruptura como rotura significan rompimiento, pero en la crítica literaria la palabra ruptura se ha constituido en categoría de análisis para designar o describir aquellos textos o escrituras que producen un fuerte desacomodamiento del sistema. La ruptura es privilegiada en ese contexto como acto de un sujeto activo, el texto,

* Arcadio Díaz-Quiñones, *La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1993.

que demuele y renueva al mismo tiempo. En cambio la rotura designa la pasividad de la grieta y lo inerte de la fractura antes que el triunfo de la fuerza de choque. En el caso del último texto de Quiñones, la memoria, sujeto personal y colectivo de la historia cultural y de la identidad nacional, se ha convertido en objeto inerte y fragmentariamente discontinuo entre cuyas grietas se ha instalado el olvido. Frente a esa inercia y discontinuidad Quiñones realiza su tarea de recuperación. Y esa recuperación no puede hacerse sino desde un sujeto activo, el intelectual de fin de siglo, que desde el descentramiento metropolitano y teniendo como modelo no expreso la tarea integradora de ese otro intelectual, Vítier, y como expreso el texto de Serge Gruzinski, *La colonización del imaginario*, trata, a partir de los fragmentos del olvido, de desplegar una totalidad, no para reconstruirla, ni para homogeneizarla, ni para unificarla sino para dar con un sentido que ilumine las diferencias. A la política que generó el olvido opone el recuerdo, la política del recuerdo, como dice al incluir la cita de Hannah Arendt:

“Lo que salva a los asuntos del hombre mortal de su futilidad consustancial no es otra cosa que la incesante recordación de los mismos, la cual, a su vez, sólo es útil a condición de que produzca ciertos conceptos, ciertos puntos de referencia que sirvan para la conmemoración futura” (p.172).

Deudor de esta cita, Quiñones maneja la incesancia del recuerdo y su condensación en un *corpus* conceptual. Esa incesancia y fluir del recuerdo no sigue una estrategia lineal. Es una estrategia de recuperación que se corresponde con la característica de lo que se debe recuperar; el fragmento de memoria que queda remite al fragmento de olvido que hay que desentrañar. Hay que recorrer la grieta para detectar los restos del olvido y convertirlos, primero en recuerdo y luego en conocimiento. Así, cada trabajo que compone *La memoria rota* es una tarea delicada que, con el detonante de una situación determinada que llama a la escritura - ya sean las publicaciones de José Luis González o de Fernando Picó, la muerte de una exiliada española querida como es Aurora de Albornoz, la aparición de la teoría de la asimilación emigratoria de Maldonado Denis, el cierre de la revista *Sin Nombre*, la declaración de la Ley del Idioma del 91, la respuesta de Duchesne Winter a su crítica sobre la política del olvido que implanta esa misma ley -, va enmarcando en la historia latinoamericana esos hechos de la historia puertorriqueña y va desplegando así el olvido, abriéndolo, recorriendo minuciosamente cada etapa olvidada, cada circunstancia, sus influencias, sus causas, sus consecuencias, sus protagonistas centrales y marginales.

La reflexión sobre la cultura y la política nacional recorrerá nombres y apellidos de intelectuales, políticos, gobernantes, artistas, investigadores, editores,

obreros, instituciones, en una estrategia de lupa que a través de cada situación referenciada recrea una densa red de información y se constituye en malla historiográfica que tiene el claro objetivo de hablar puntualmente de aquello sobre lo que, también puntualmente, la escuela, la Universidad, los medios, los intelectuales, la gente, no hablan, no saben, no opinan, no contestan.

"Yo recuerdo" dice repetidamente Quiñones; a veces se distancia un poco más y dice "la historia que yo recuerdo", dando lugar a otras posibles. Como disculpándose por el yo crítico que incorpora dice "La tradición me permite el uso de la primera persona". La fuerza de esa primera persona protagonista, testigo o sujeto pasivo de la historia que recuerda, se manifiesta en la permanente inclusión en la escritura de las marcas de la conmoción personal que implica la operación de rescate de la memoria. Frente a los hechos rescatados se suscitan en el rescatador dos preocupaciones. Una es la de amarrar lo recuperado para que no vuelva a perderse, porque como explica en el capítulo segundo "Grabar para que la imagen permanezca legible, es uno de los sentidos de la palabra memoria, incluso en la época de las computadoras." Recuperar es el desafío y grabar implica apretar la tecla del conjuro. Quiñones repite una y otra vez "Grabo aquí su nombre" o más desafiante "Quiero grabar aquí su nombre" luego de recuperar para sí y para el destinatario las tareas iluminadoras de la cultura nacional de un Palés Matos, de Margot Vazquez de Arce, de César Andreu Iglesias, de Bernardo Vega. La fuerza del conjuro del "grabo aquí su nombre" se junta con la de la repetición también ritual de la fórmula colonial "acato, pero no cumplo". El desafío de grabar lo tapado y recuperado para fijarlo en la memoria y el de acatar pero no cumplir la ley del idioma de 1991 por el contexto que la remite a una nueva "colonización del imaginario" conlleva la reafirmación de la libertad intelectual a la hora de pensar, desde la metrópoli cultural, pero no con sus parámetros, la patria y la cultura nacional colonizadas.

La otra preocupación se manifiesta en la conmoción personal del recuperador no consiste en qué hacer con esa memoria recobrada, ya que su destino colectivo de ser devuelta a la comunidad nacional y cultural es algo que está claro y que es inherente al porqué se recupera, sino que tiene que ver especialmente con el cómo hacerlo. Así como la operación discursiva arma la malla referencial de la recuperación historiográfica, esa misma operación detalla también la incertidumbre intelectual a la hora de recordar y contar los hechos recuperados:

"¿cómo recuerdan los poetas y las sociedades?" - se pregunta repetidamente - "¿cómo leer los hechos desde el reverso de la historia?", "¿cómo se transmite la tradición política de los vencidos?", "¿cómo contar a la vez, relatos que se necesitan y se desajustan mutuamente, y que conllevan desenlaces diferentes?"

Ese cómo es encarado en primer lugar y a nivel casi operativo en la alternancia de la primera persona entre el singular y el plural. El nosotros inclusivo es una operación discursiva ajustada que al mismo tiempo que erige al yo crítico como protagonista, testigo o sujeto pasivo de una historia, amplía la formulación y la ofrece a los puertorriqueños para que se incorporen al relato, también como protagonistas, testigos o sujetos pasivos, a través del cauce de ese nosotros que construye un testimonio colectivo.

“De los próceres puertorriqueños no sabíamos nada. De la vida de los esclavos, de los peones, de las mujeres, del movimiento obrero, de las emigraciones puertorriqueñas o del mundo de los hacendados no sabíamos absolutamente nada”.

“Los martes y los jueves, en las mañanas, leíamos a Platón, a Dante, a Descartes y a otros maestros de la cultura “occidental”. En alguna clase leíamos por primera vez a Kant: “La ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. Ten valor de servirte de tu propio entendimiento”. Pero en las tardes aquellos textos eran frases vacías que no podían superar la prueba de los hechos. Nos cambiábamos de ropa, se brillaban bien los zapatos y nos hacíamos cadetes del ROTC para celebrar la lógica de la destrucción y la ocupación territorial.” (p.35).

La tradición permite que el yo crítico se exprese, pero la recuperación de la tradición permite transformar el ejercicio de memoria individual en un documento de memoria social en el que el yo crítico guarda para sí la funciones perlocutivas del legado y del mandato. ¿Qué es lo que se lega? y ¿qué es lo que se manda? Se lega, bajo el señalamiento constante y casi obsesivo, la marcación de las zonas no escritas del desplegado del recuerdo para que alguien se haga cargo de su escritura, de su grabación:

“Todavía no se ha hecho el relato de...”, “Algún día habrá que estudiar mejor...”, “una maravillosa novela que no se escribió nunca”, “Esa historia nos es cada vez más necesaria”, “Todavía no se ha escrito la historia de...”

Y se manda, se llama, a la creación de una tradición crítica puertorriqueña. Para eso considera imprescindible el aporte de la energía crítica de la negación que opere en el debate público. Ve ese debate público como necesario para salvar la paradoja de la existencia de un movimiento creciente de creatividad y afirmación cultural construido en paralelo con el abandono de la polémica pública, política y cultural que enarbole las banderas de la emancipación.

La memoria rota condensaría entonces tres líneas discursivas del yo crítico: recordar minuciosamente, ofrecer el recuerdo a los otros puertorriqueños para que se incluyan en él y finalmente, legar el recuerdo no escrito exhortando a la movilización intelectual a fin de descolonizar el imaginario.

El hecho obvio de que esa tarea "exige una larga reflexión crítica de todos" y de que "nadie puede contestarla solo" suspende su discurso. En la medida en que no se produzca ese debate cultural autónomo que lo integre y que viene reclamando² como superador de una crítica literaria y cultural nacional postmodernamente despolitizada, puede correr el riesgo de quedar confundido como gesto intelectual aislado más propio del siglo XIX, cuando, tanto conceptual como escriturariamente, se sitúa en el fin del milenio.

NOTAS

¹ Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier: La memoria integradora*, San Juan, Editorial Sin Nombre, 1987.

² Cfr. Gabriela Tineo, "Poéticas y políticas: literatura e identidad cultural en Puerto Rico. Diálogo con Arcadio Díaz Quiñones", en *CELEHIS*, Mar del Plata, año 3, n° 3, 1994.

LADERA ESTE*

Por Patricia Gesino

Este texto del crítico coreano Kwon Tae Jung Kim agrega una mirada oriental a la poesía de Octavio Paz. El trabajo resulta no tanto un estudio crítico, sino más bien un análisis poético a la manera de alguna vieja escuela estructuralista o al menos, binaria -lo cual, en cierto modo, le resta interés y actualidad- con una concepción del crítico como develador de una presunta verdad oculta. Su tarea es, entonces, verificativa: no hay riesgo en esa lectura. Se trata de presentar una tesis, que se propone confirmar por medio de la selección y combinación de un *corpus* poético. Lo oriental se postula desde el título y se refuerza en todas las fases del análisis, donde aparece como elemento interno a la construcción poética. Ese aspecto se va extendiendo por adición y se dilata constituyéndose como un contexto virtual que explicaría la poesía de Paz. El movimiento de Jung Kim en la escritura va, metonímicamente, desde lo "elemental" hacia el disparo y difusión del "mundo cultural de todo Oriente" (*sic*). Ciertos rasgos de la cultura de India, Japón y China definen ese vago Oriente, como si los viajes del embajador Paz dibujaran los alcances de ese espacio significativo como una totalidad que devuelve el texto y, a la vez, lo contiene.

El estudio de Kim se expande en tres direcciones, casi como una excusa para transmitir algunos aspectos filosóficos y culturales de la India, China y Japón, pero prescindiendo de un marco crítico distintivo. Esos modos de lo *oriental* son leídos como motores de escritura de la poesía de Paz. Aparecen identificados por medio de los usos del haiku, por el *I Ching* y por el tantrismo. Se trata, para decirlo de otro modo, de operar críticamente a partir de cierto corte sobre el imaginario de *Oriente*.

* Kwon Tae Jung Kim, *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, México, Editorial Universitaria de Guadalajara, Colección Fundamentos, 1989.

Esta táctica del movimiento analítico trabaja, obvio es decirlo, con analogías tales que promueve una concepción de la cultura oriental como totalidad, de alguna manera identificable con alguna deidad femenina que la engendra y a la vez la fagocita. En consecuencia, la poesía de Octavio Paz no aparece como un puente entre la cultura occidental y la oriental, sino más bien integrada a la cultura total de Oriente, entendida como globalidad. Kim insiste en la importancia de la designación de Octavio Paz como embajador de Méjico en la India (1962-1968), cuando el poeta “se enamora de Oriente y lo introduce en su poesía...”.

“Mis ojos te descubren/ desnuda/ y te cubren/ con una lluvia cálida/ de miradas” leemos en *Ladera Este*. Inclusiones y pertenencias en series donde retórica y erótica pueden leerse como anagramas, quizás con el fin de rearticular la relación entre el cuerpo referido y el *corpus* textual. Es decir, la lectura poética parecería como acto erótico de recomposición de las partes de un cuerpo y, a la vez, como constitución del corpus poético. O también, acaso, como la identificación de los elementos que le darían significado a ese cuerpo. Podría leerse como un montaje sobre ciertos modos de los usos del cuerpo, del instante, del efecto, de la emoción, del juego.

Una hipótesis interesante sería pensar los cruces entre orientalismo y literatura mexicana. Podría reflexionarse, entre otros casos posibles, en *Li Po y otros poemas* de José Juan Tablada o en *Farabeuf* de Salvador Elizondo, por ejemplo. O plantearse el interrogante a la inversa: ¿qué rasgos vuelven mexicana la poesía orientalista de Octavio Paz?

CULTURAS PRECOLOMBINAS EN UN FALSO ENFRENTAMIENTO*

por Adriana Nabel

Cuando a principios del siglo XVI los españoles se adentraron en América para asentar en ella sus colonias, encontraron a su paso multitud de pueblos aborígenes y algunas agrupaciones organizadas en torno a un mismo centro político, reunidos básicamente alrededor de tres núcleos: el azteca, en México; el maya, en la península del Yucatán y el inca, con su capital en lo que hoy es Perú. Estos centros, mejor organizados que los pueblos aborígenes aislados, ejercieron una mayor resistencia ante el avance de los españoles, por lo que se combatió contra ellos hasta que finalmente fueron diezmados, o esclavizados.

Estas culturas tenían características propias, algunas de las cuales eran inaceptables para los europeos. Así, mientras en España la Inquisición cobraba un poder creciente, en América, además de la lucha armada se entablaba otra conquista, otro aniquilamiento: la destrucción y desaparición de aquellos rasgos de las culturas aborígenes, particularmente sus dioses y ritos religiosos, incompatibles con los del catolicismo ortodoxo de la época. Hubo, sin embargo, unos pocos españoles, soldados o clérigos, que sintieron la curiosidad y el asombro suficiente ante estas culturas, tan diferentes de la europea, como para registrar en sus crónicas lo que veían y para investigar y transcribir mitos, relatos y otras expresiones artísticas y religiosas de estos pueblos.

Los testimonios de las culturas precolombinas, en lo que a costumbres y literatura se refiere, han llegado a nosotros a veces por medio de investigaciones antropológicas y lingüísticas, pero en su mayor parte a través de las observaciones

* Roberto Godoy y Angel Olmo. *Textos de Cronistas de Indias y Poemas Precolombinos*. Madrid, Colección Alfar de Poesía, Editora Nacional, 1979.

de los cronistas españoles y de las recopilaciones que muchos de ellos hicieron de las poesías y leyendas de estos pueblos.

El libro de Godoy y Olmo se divide en tres partes, que se corresponden con las tres grandes organizaciones políticas precolombinas, y reúnen fragmentos de crónicas españolas, poemas recogidos por algunos cronistas y algunos escritos traducidos por primera vez en nuestro siglo.

Los temas abordados en estos relatos son diversos. Los textos correspondientes a la cultura azteca tratan el tema de la guerra, la naturaleza y los dioses. Los textos de los mayas se refieren a la organización del calendario y su relación con las divinidades. Los incaicos se centran en los ritos religiosos, las ceremonias de iniciación en las clases superiores e incluye poemas bilingües que tocan temas amorosos además de los religiosos. En los tres casos se describen los ritos ofrecidos a los dioses en cada pueblo y las leyendas acerca de sus orígenes. Por lo general, esto se hace a partir de distintas versiones que aportan nuevos detalles y se complementan entre sí.

El libro que reseñamos propone una selección bastante amplia de fragmentos de crónicas españolas y de poemas precolombinos. Se aclara escrupulosamente cuáles son las fuentes de las que se toman los relatos, ya que, sobre todo en el caso de la poesía aborigen, existen traducciones diversas.

Godoy y Olmo proponen su libro como "una selección de (...) la palabra poética precolombina (...) y la palabra de los cronistas españoles, (...) una antología que enfrenta textos" de ambas culturas. Los autores se plantean, además, como meros presentadores de estos "textos que (...) queremos señalar en silencio", para dejar al lector en libertad de interpretarlos sin interferencias. En este afán de invisibilidad (fatalmente inútil, en tanto que el mismo hecho de seleccionar los textos determina una visión ideológica de las culturas precolombinas) se omiten informaciones importantes para la lectura, como la situación temporal e histórica de los autores de las distintas versiones de los relatos.

Es interesante detenerse en aquella parte de la introducción que presenta este libro como un lugar de enfrentamiento de discursos de diferentes culturas. Aunque los autores presuponen que ambos se encuentran en un nivel semejante de legitimidad, no es esto lo que sucede. La palabra de los cronistas, que es la palabra de los conquistadores, se conserva con la fidelidad que proporciona el uso de la escritura. En el caso del discurso precolombino, que está conformado por relatos cuya tradición y difusión es casi exclusivamente oral, no hay garantías sobre la

conservación fiel de la versión original. La palabra de los vencidos, de los conquistados, ha llegado hasta nosotros en forma mediada, a través de los textos de los cronistas. A veces, en forma doblemente mediada: a través del discurso europeo del siglo XV y XVI y del de las investigaciones lingüístico-antropológicas del siglo XX. En cualquier caso, no podemos interpretar libremente estos relatos sin considerar que la palabra precolombina no se encuentra en un pie de igualdad con la de los cronistas. Antes de llegar a nuestras manos ha sido seleccionada, traducida e interpretada por el discurso occidental.

LECTURAS

CINE Y FICCION FANTASTICA EN LA INVENCION DE MOREL DE BIOY CASARES

por Carlos Dámaso Martínez

Bioy Casares ha explicado que una motivación decisiva en la escritura de *La invención de Morel* fue el deslumbramiento que le provocaba el espejo veneciano de tres fases, que reproducía infinitas perspectivas del cuarto de vestir de su madre. Se conoce también que desde chico ha sido un gran cinéfilo y el cine lo ha acompañado a lo largo de su vida.

“Mis recuerdos más íntimos -dice Bioy- están combinados con recuerdos de películas. Pero no sé en qué medida ha influido el cine en mis narraciones.”

Lo que sí sabe - como ha afirmado muchos años después sobre este libro- es que *La invención de Morel* puede ser “una trampa para cineastas”, porque supone que es difícil ser contada desde una película, ya que el adaptador deberá antes despojar de imágenes la novela para generar otras diferentes. Bioy de algún modo está sugiriendo la profunda influencia que el cine ha tenido en su obra y en la literatura durante los años que él escribe su novela: digamos durante las décadas del veinte y el treinta. Y en este proceso, *La invención de Morel*, que publica en 1940, es un paradigma de la fascinación que el cine provoca en los escritores de esa época. Fascinación que forma parte del peso que “la imaginación técnica” -como ha estudiado Beatriz Sarlo-¹ tiene en la constitución de la modernidad de nuestra cultura. Un precursor de Bioy en este sentido viene a ser Horacio Quiroga, quien por primera vez en algunos cuentos (especialmente “El vampiro”, “El espectro” y “El puritano”)² reúne su interés por la ficción fantástica con su pasión por el cine. Quizá por eso *La invención de Morel* es doblemente paradigmática, porque el cine en cuanto fenómeno técnico y nueva forma de representación permite, en el proyecto literario de Bioy, la creación de una narrativa fantástica que implica un cambio fundamental en el horizonte de nuestra literatura.

El tema en su sentido más estricto -y el material narrativo- de *La Invención de Morel* es el cine; es, agreguemos, “puro” cine, no una película o películas de una

estética cinematográfica como podría ser en Puig, sino este fenómeno técnico que permite una nueva representación visual, superadora de la pintura, de la fotografía y de la ilusión de realidad del universo novelístico. Esta invención técnica es la que desencadena en el orden de la ficción narrativa lo fantástico, la posibilidad de que se cuente la existencia de una invención más perfecta, capaz de crear una imagen tridimensional, una representación totalizadora de hombres y cosas. Bioy narra -dicho de una manera simple y sintética- la historia de un ex presidiario, prófugo de la justicia, que en una isla solitaria se conecta con una proyección holográfica, tridimensional, lo más parecido a lo que hoy estamos descubriendo como la invención de la "realidad virtual".

Así como la invención técnica, algunas teorías científicas y filosóficas han sido utilizadas por Bioy como base de la construcción de los mundos ficcionales de sus relatos. (*Plan de evasión*, *La trama celeste*, entre otros). Pero a diferencia de los escritores positivistas del ochenta (Holmberg, por ejemplo) que apelaban a lo fantástico para ilustrar sus creencias científicas, él -tanto como Borges y antes Quiroga- lo que hace es explotar las posibilidades imaginarias y estéticas de esas teorías. Lo filosófico y lo científico como la imaginación técnica son simplemente materiales de la creación fantástica.

Los problemas de la visión o la imagen no es nueva en la literatura que aborda lo fantástico. En realidad, es un aspecto fundamental -como dice Rosmary Jackson- ya que se estructura, por lo general, alrededor de imágenes espectrales. En este sentido es importante la variante que Bioy introduce. *La invención de Morel* se aparta de las recurrencias clásicas de lo fantástico a espejos, reflejos o visiones deformadas, al concebir el invento de Morel, esa máquina que captura en imágenes a los seres reales de una manera casi absoluta y los perpetúa en una eternidad espectral. Y como ya se dijo esta modalidad de lo fantástico tiene que ver con el descubrimiento del cine, un arte -entre todas las artes- que consigue la mayor representatividad verosímil de lo "real" y es a la vez uno de los modos narrativos más ficticios: sus imágenes son una presencia fantasmal de seres y cosas en la pantalla.

Sabemos que lo fantástico es un modo de representación narrativa que instaura un espacio donde elementos incongruentes pueden coexistir, y por estas características el tropo más afín a lo fantástico es el oximoron, esa figura retórica que puede reunir términos opuestos. La presencia en un relato de hechos maravillosos produce una inestabilidad narrativa que se traduce en un cuestionamiento de lo que se ve y registra como real. En *La invención de Morel*, el protagonista narrador, ese fugitivo que se refugia en la isla, se interroga o pregunta sobre la existencia de

Faustine y los demás habitantes del lugar. ¿Qué es lo *real* o qué es *real*? parece ser el dilema o el enigma de todo el relato. El protagonista ensaya distintas respuestas o supuestas explicaciones -la locura de los *otros*, todo es un sueño- y hasta llega a pensar que él es un ser invisible. Sueño, realidad e imagen-proyección son tres órdenes que se alternan y se mezclan y confunden en la novela. La nueva concepción del tiempo y el espacio que trae el cine -esas fibras del tejido que forma la materia del arte moderno, como dice Hauser- son tematizadas y resemantizadas por lo fantástico en esta novela de Bioy. La espacialización de lo temporal, y la temporalidad de lo espacial, como la simultaneidad propias de las formas narrativas del cine adquieren aquí una presencia principal en el armado de la trama ficcional. El verano se adelanta, las estaciones se acumulan, se superponen en la percepción del narrador protagonista: el tiempo de la naturaleza llega a ser por momentos todos los tiempos. Hay dos soles, hay dos lunas, los habitantes de la isla bailan en medio de un tempestad de agua y de viento, Faustine parece pisotear el jardincito construido por el fugitivo sin percibirlo. Son dos mundos que coexisten sin tocarse, solo están presentes en la retina del ojo que mira y narra. Saber qué es lo real será su constante interrogación.

La invención de Morel en clave de literatura fantástica narra también la historia de un aprendizaje de la imaginación técnica, de ese milagro tecnológico que Morel ha inventado y en ese sentido el narrador protagonista es también un investigador parecido al del relato policial. Pero la figura del inventor, tan presente en el imaginario social de la época, la representa en un grado superior Morel, casi un modelo, tal como aparece en el discurso de sus escritos -esos "papeles amarillos"- . Allí se revela su perfil de científico, sus conocimientos sobre los principales medios de comunicación como formas de "contrarrestar ausencias", se menciona a la radio, el fonógrafo, el teléfono, la televisión (todavía muy nueva en ese momento), la fotografía y el cine. Y por supuesto, se explaya sobre la creación de su máquina grabadora, capaz de reproducir "escenas de nuestra vida, personas, objetos cosas, y de los límites -o su fracaso- de no crear vidas sino reproducir solamente emisores vivos. Hacia el final de la novela, el narrador personaje como resultado de su aprendizaje se convierte también en un inventor: puede ahora apreciar las limitaciones del invento de Morel y pensar o desear la existencia de otro aparato "que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan".

En la ficción fantástica por lo general existe la presencia de dos mundos y la aventura que se suele narrar es el paso de uno de esos espacios a otro. El ex presidiario luego de su aprendizaje busca el modo de entrar en mundo de las imágenes, movido por el deseo amoroso que siente hacia Faustine. A la fantasía tecnológica se le une la fantasía erótica. Como en los cuentos de Quiroga el deseo

amoroso se liga a lo fantástico. La pasión por esa mujer espectro -Faustine- de algún modo representa el amor que despiertan las divas del cine en los espectadores, creando sus fans. En Quiroga es Dorothy Philips -tal como aparece en el cuento "Mis Dorothy Philips, mi esposa"- y en Bioy quizá el modelo sea esa Louise Brooks, que el escritor ha manifestado adorar desde que era muy joven en la proyecciones de su imagen en blanco y negro en las pantallas cinematográficas. Esta confluencia de lo fantástico y lo erótico amoroso de algún modo expresa esas dos líneas temáticas que van a caracterizar a toda la obra de Bioy Casares.

No sólo la materia narrativa del libro tiene que ver con el cine. En la escritura, y en particular en la estrategia del discurso narrativo, *La invención de Morel* alcanza cierta correspondencia con aspectos que son propios de la representación del lenguaje filmico. Particularmente en la focalización del relato, que en esta novela implica una superposición de perspectivas y voces. En un comienzo es a través de la óptica personal del fugitivo que llega a la isla, quien se encarga de ir develando la verdadera dimensión de las acciones. Pero en el desarrollo de ese discurso se suman otras visiones: están las impresiones que Morel ha fijado en su diario y que el fugitivo lee y, además, las de un editor, quien en última instancia tiene acceso al diario del fugitivo o ex presidario y al manuscrito de Morel reproducido en ese mismo texto. Estos desdoblamientos de las voces narrativas, de los sujetos de la enunciación -está el que escribe, el que mira, el que escucha, el que lee, el que conjetura- producen, por una parte, un efecto de ambigüedad o la posibilidad de distintos sentidos, y, por otra, suponen la narración de una percepción del universo de la ficción como eje semántico del relato. La influencia del lenguaje del cine se vincula además en este texto con el carácter *dialógico* del relato fantástico de la literatura del siglo XX, que Rosmary Jackson -utilizando las teorías de Bajtin sobre la novela- define como un "modo de escritura que introduce un diálogo con lo real e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial".

En el final de *La invención de Morel*, el fugitivo, a causa de su amor por Faustine, decide emprender el paso hacia una vida de pura ficción, "eterna", aunque falsa porque es consciente que solo será una representación de amor, un simulacro, una simple coincidencia de dos órdenes de imágenes grabada por la máquina de Morel. Casi de un modo profético la novela parece anticipar en lo imaginario -bajo el ilusionismo filmico de los años cuarenta y la elección de una poética de invención fantástica- el debate que las nuevas tecnologías de la imagen están provocando, en estos años de fin de siglo, sobre el clásico conflicto entre ficción y realidad, entre desrealización y visión fantasmal o pantallística de la realidad.

NOTAS

- ¹ Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

Véase: Carlos Dámaso Martínez, "Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura", en David Viñas (Ed.), *Historia social de la literatura argentina*, tomo III: Graciela Montaldo y colaboradores, *Yrigoyen entre Borges y Arlt*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1989. Véase también: Carlos Dámaso Martínez, "Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos", en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición crítica de Jorge Lafforgue, Colección Archivos, Madrid, Fondo de Cultura de España, 1993.

HOMENAJE

EL LEGADO

por Susana Cella

Una y otra vez, después del accidente ocurrido diez años atrás, amigos o antagonistas de Angel Rama sintetizaban en una frase el sentido de su ausencia: "ya no es lo mismo". Lo que señalaba que un congreso literario, la recepción de una obra o una polémica tendrían, definitivamente, otro carácter sin su apasionada y lúcida presencia. Pero también ponía de manifiesto la frase, un camino recorrido *a la par* y como alguna vez leí en una dedicatoria de Rama de su libro *La novela latinoamericana* a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, "búsquedas comunes". Mi lectura obviamente no parte de esa experiencia compartida que muchos críticos han testimoniado tanto en sus escritos como en anécdotas (Noé Jitrik, Tomás Eloy Martínez, entre los más cercanos). En la distancia que supone mi lectura de Rama, trato entonces de hablar de su *figura* en el sentido de una referencia y una incorporación que incide en mi propio trabajo. Porque ese "no es lo mismo" también puede aplicarse a la literatura latinoamericana, en tanto fue él quien contribuyó a forjar, "en términos de excelencia y rigor intelectuales", como señala la chilena Ana Pizarro, ese campo de estudios, poniendo incluso en cuestión tal denominación generalizadora o llevándola a un plano más extenso: "pues la misma América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta"¹. Se trata entonces de pensar en Rama en términos de una tradición crítica y de propuestas por él realizadas susceptibles de desarrollarse.

Entre las muchas cuestiones que podría mencionar, voy a destacar tres: la transculturación, el boom en perspectiva, la ciudad letrada.

La transculturación

Habida cuenta de los distintas formas de contactos culturales que se dan en el continente, el término transculturación es susceptible de extenderse, sin quedar exclusivamente anclado en la vinculación entre una cultura autóctona y la elaboración de la misma mediante formas provenientes de las sucesivas oleadas

mordernizadoras. Sino, que, como el prefijo lo indica, puede aplicarse al conjunto de operaciones *traslativas* presentes en una serie de producciones diversas. Pero además, teniendo como referente el propio trabajo de Rama, permite una consideración sobre sus posibilidades teóricas. En el artículo "Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana", dice Susana Zanetti:

"Si revisamos las transformaciones que Ángel Rama opera con los materiales teóricos y la libertad con que los compagina para su trabajo crítico -en ese constante diálogo que nutre las respuestas a sus interrogantes: el aporte extranjero y el propio de América Latina- *creo que le cabe la denominación de transculturador.*"²

De modo que tal como puede estudiarse la operación de traslados en cuanto a la constitución de las obras en dicha extendida perspectiva, también puede hacérselo, en cuanto a la *elaboración teórico crítica*: en el sentido de *tener en cuenta* una "tradicición" que Rama entre otros integraría, junto, por ejemplo, con las figuras que él consideraba "maestros" como Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña, y también *ver de qué modo ha procesado* aportes diversos, logrando mediante ese procedimiento forjar adecuados instrumentos de análisis a través de la aceptación, rechazo y sobre todo, desplazamiento con lo que éste implica de relación diferencial. A partir de esto lo que se plantea es atender a las nuevas formas discursivas que emergen en el fin del siglo, con la preocupación constante de, siguiendo entonces el gesto de Rama, someterla a una lógica signada por los *trans*: traslados, transformaciones, traducciones a fin de conformar un producto nuevo y propio en una posición no subsidiaria.

En este sentido, el trabajo de Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier: La memoria integradora*, señala como textos fundamentales para su análisis *La ciudad letrada* y *Transculturación literaria en América latina*, para estudiar, dice Díaz Quiñones citando a Rama: "la constitución de la literatura como un discurso sobre la formación, composición y definición de la Nación".³

El boom en perspectiva

Un importante antagonista de Ángel Rama, Mario Vargas Llosa, -recordamos aquí aquella "endemoniada" polémica- en su última novela, *Lituma en los Andes*, entre otras cosas, remite con insistencia a su narrativa inicial, a *La casa verde*, en particular. Y parece sugerir una revisión, a treinta años de producido, de ese controvertido fenómeno denominado "boom" en su artículo "El boom en

perspectiva".⁴ Escrito en un momento en que el fenómeno parecía haberse apagado, Rama se ocupa minuciosamente de analizar todos los factores intervinientes: políticas editoriales, formación de un nuevo público, polémicas, incidencia de la estructura social y el funcionamiento del mercado, y también "su acción -desembozada o subterránea- en la producción de nuevas obras y asimismo sobre sus efectos en el mismo comportamiento del escritor como hombre público que es". Leído hoy, a su vez "en perspectiva", ese texto se vuelve un material indispensable para llevar a cabo un análisis serio sobre las actuales discusiones acerca de los mismos temas en el marco de las muy distintas condiciones del presente, lo que implica, entonces, un trabajo de caracterización de ellas. Así nuevamente, Rama aparece como referente y tradición. Porque las apreciaciones que allí hacia sirven como puntos de cotejo -en el sentido de señalar coincidencias y diferencias- y también pueden operar como formas indiciales si se trata de estudiar el espesor de lo ocurrido en estos treinta años en el campo de la literatura en su relación con los otros discursos sociales, el lugar que ocupa en una cultura massmediática y la incidencia de la economía de mercado en ella, así como la figura del escritor en relación con estos tres temas. Pero también otras cuestiones como la específica de género: privilegio de la narrativa por sobre otras formas, cifras de venta (donde el criterio cuantitativo y el cualitativo entran en una conflictiva inestabilidad) o apreciaciones de tipo exclusivamente cualitativo. Cada una de ellas aparece analizada por Rama respecto de "las listas del boom". Sin embargo, su sola mención, evidencia el relevante interés que aportan a las discusiones de hoy, pudiendo remitirse entonces, no sólo, como hace Rama, a la tradición de elitismo del Modernismo o la vanguardia, que desdafiaba la venta, sino al propio boom y a las posturas que en base a la oposición elitismo/venta masiva cobran variados matices y posturas. A lo que cabe agregar, y también por eso el comentario inicial, que los más señalados participantes de ese fenómeno -García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa y Julio Cortázar- continúan siendo hoy una actuante presencia, -aunque seguramente con otra intensidad, incidencia o apreciación- en un marco mucho más amplio que el de la literatura latinoamericana.

La ciudad letrada

Reiteradamente se ha señalado, y el mismo Rama lo ha explicitado, el afán sistematizador que lo dominaba junto con la sostenida actitud crítica que le atribuía él a su patria con la fórmula "Uruguay made me". Así la temprana pasión por la lectura lo lleva al ámbito de la Biblioteca. Cumpliendo en la institución distintas funciones, hasta convertirse en el *ordenador* de la biblioteca. Inevitablemente recuerdo aquí un verso de Borges, pese a que los calificativos que aparecen resultan

un tanto extraños si se piensa en Rama: "Ordenar bibliotecas es ejercer, de un modo silencioso y modesto, el arte de la crítica". Ni silencioso ni modesto, sino justamente, y aquí enlace con la cita que hice al principio, *el modo de Rama* tiene que ver con una concepción del intelectual latinoamericano, específicamente del crítico, en una amplia acepción del término, en cuanto a su tarea de construir una *literatura* concebida como expresión de las culturas que entrelazadas, opuestas, enfrentadas o en diálogo, conforman el continente. El trabajo no se reduce entonces a la tranquila disposición de volúmenes en el ámbito de la esfera privada, sino que es necesariamente público y volcado a rescatar una serie de textos soslayados u olvidados, no con un afán arqueológico sino con el insistente objetivo de construir una tradición, interesado como estaba en señalar continuidades. Y como no es arqueológico, tampoco se reduce al pasado sino que se ocupa del presente, es decir, del surgimiento de nuevos textos. Resumiendo: la Biblioteca Ayacucho y la fundación de la editorial Arca de Montevideo. Y volcado como está a la esfera pública no desdeña tampoco, sino que muy por el contrario valoriza, las formas de difusión a través de los medios periodísticos. En este sentido es paradigmática su actividad en *Marcha* entre 1959-68. Lo que a su vez no soslaya la especialización de los estudios académicos.

He mencionado todas estas cuestiones porque encuentro que hallan su cristalización, su sistema, en *La ciudad letrada*. Podría concebirse a este texto -que significativamente es póstumo- como una *summa* y un legado. En la breve extensión de ciento ochenta y cuatro páginas Rama estudia, con un impresionante despliegue de conocimientos documentales y bibliográficos, y en una dialéctica entre poder y servidumbre, la relación de la letra con la ciudad, a través de la constitución y transformación de los equipos letrados que no sólo la habitaron sino que también la concibieron, desde la inicial "ciudad barroca" hasta "la ciudad revolucionada" de los primeros años de la década del 80. Queda claro entonces el rasgo de *summa*, comparable por ejemplo con *La expresión americana* de José Lezama Lima. En ambos, en sus distintos estilos y concepciones, hay, sin embargo, muchas zonas de contacto: el espacio, las peculiaridades de lo americano, la visión relacional y de conjunto. Y, podría agregarse, un perceptible sesgo teleológico.

En cuanto al legado de Rama, no sólo cabe analizar con su misma rigurosidad y creatividad los enormes cambios de los últimos veinte años sino también realizar una reflexión sobre la propia tarea. Rama no deja de señalar la importancia de los intelectuales como parte de procesos de largo alcance en el tiempo y promueve el autocuestionamiento de la función que en ellos se cumple. Es decir, ser conscientes de "su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas", por lo cual

“no sólo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder. Este incluso puede embriagarlos hasta hacerles perder de vista que su eficiencia, su realización, sólo se alcanza si lo respalda, da fuerza e impone, el centro del poder real de la sociedad”.

Es decir un llamado de atención contra la ilusoria omnipotencia que en definitiva podría homologarse con un peligroso distanciamiento de la sociedad de la que emerge, o también vincularse con una manifiesta declaración de impotencia, resignación o peor aún, adaptación. Creo que esta cuestión también atañe directamente a las diferentes posturas que, en la actualidad, asumen distintos intelectuales. Y en un plano más específico, a lo que acontece en la literatura.

En conclusión, situarse en la propia época, mantener una permanente actitud crítica y la saludable presencia de la polémica, interrogar los discursos revisando a la vez los supuestos de que se parte, incorporar transformativamente los diversos aportes disponibles con el objetivo de construir una trama cultural y un discurso específico, pueden considerarse las principales propuestas que sostienen la praxis y la escritura de Angel Rama.

Queda, además, un matiz que rescatar, de esa actitud de modestia que Borges nombraba, porque, en definitiva, como dice Rama:

“Escribimos en *Nuestra América* sobre el papel del tiempo, sobre el tiempo perecedero, escribimos sobre la urgencia del lector y la hora en que vivimos o nos vive, y sin duda el tiempo nos escribe y nos dispersa y en cenizas nos convierte”.⁵

NOTAS

- ¹ Angel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1930*, Bogotá, Procultura, 1982.
- ² “Angel Rama y la construcción de la literatura latinoamericana”, *Revista Iberoamericana*, 160-161 (Julio-Diciembre 1992).
- ³ Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria integradora*, Puerto Rico, *Sin Nombre*, 1987.
- ⁴ Angel Rama, “El boom en perspectiva”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984. Del Coloquio organizado en Washington por el Latin American Program del Woodrow Wilson International Center of Scholars.
- ⁵ Angel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1984.

LA INTIMIDAD ABIERTA: ANGEL RAMA, LECTOR DE POESIA

por Jorge Monteleone

No hay crítico que, en la sesgada elección de sus objetos, en sus afirmaciones, silencios o rechazos, en los problemas que lo arrebatan o en el estilo que lo confirma, no postule una imagen de sí mismo. Enrique Pezzoni lo dijo para siempre con su habitual finura: "El crítico compone la biografía de la literatura, que es su autobiografía". En tal sentido, la figura de Angel Rama es la de un hombre social. Sé que esta frase es obvia y hasta anodina, porque todos somos seres sociales y no podríamos no serlo. Quiero decir que la imagen intelectual de Angel Rama es la de un hombre social, diría, abrumadoramente social, en la tradición de un humanismo latinoamericano extraordinariamente abarcativo que otras generaciones ya no pueden alcanzar. Conocemos esta trayectoria múltiple, que se diversifica en acciones culturales de segura incidencia. Rama intervino largamente en el periodismo, escribiendo reseñas y notas, dirigiendo la sección literaria de varias publicaciones, en especial la del semanario *Marcha* durante diez años consecutivos; fue conferencista desde temprano, asistió a innumerables congresos, jornadas, coloquios y foros; fue jurado en concursos diversos; trabajó en radio y televisión; fundó revistas, editoriales, colecciones de libros y fue nombrado Director Literario de la Biblioteca Ayacucho; tuvo una intensa labor docente en América y Europa, laboratorio central de sus escritos e intereses intelectuales; fue un empecinado polemista y mantuvo perspectivas lúcidas desde una posición política nada ambigua; en fin, creó uno de los discursos críticos fundamentales de la historia cultural de América Latina. Hombre social por su ubicuidad en todos estos campos, Rama se nos aparece como continuador y constructor de un proyecto de indefinido e incansable aliento: la integración cultural latinoamericana. Proyecto que se propone, por un lado, como una autoproyección utópica del continente hacia una sociedad ideal; por otro, como una vivificación activa del pasado y una activación del presente, fases de un futuro en ciernes donde las cosas sean de otro modo. Integrativa, "religadora" - como lo señaló Susana Zanetti -, su tarea no pudo ser sino pública y no pudo proyectarse sino como utopía del lenguaje en el campo social.¹ Pero, en tal sentido, Rama no pensaba la cultura sólo como producto social, sino

también como modelo, como aspiración, como *querer-ser*. El ámbito propicio en el que valores entrañables alcanzan una posible realización.

Angel Rama: hombre social arrastrado a la intemperie del espacio público; político en el sentido más amplio de la acción cultural; utopista en tanto descubridor de horizontes; arqueólogo como develador de orígenes; inventor toda vez que una literatura se trama con la materia de lo irreal en el azar y la necesidad de lo posible. En este ámbito, que apenas parece dar sitio a la intermitencia del yo en sus caprichosas elecciones, en su deseo lanzado ¿dónde reside la intimidad, dónde vibra, sin recelo, el aura impensada del afecto? Quisiera pensar a Rama desde esta perspectiva, que incluye y problematiza su propia imagen de hombre social.

Hay un campo donde el discurso crítico halla una singular piedra de toque que tensiona todos sus presupuestos: el campo de la poesía lírica. La lírica emplaza numerosos problemas y entre ellos hay dos ineludibles: la articulación de lenguaje y experiencia vivida por un lado, y la del efecto simbólico-social de su enigma, por otro. Angel Rama se sentía en deuda con la poesía.

“Una buena vida intelectual, creo que era Sábato quien lo decía, debería durar unos 800 años, de los cuales 300 dedicados exclusivamente a la lectura -escribió-. Si Dios me la concede, trataré de cumplir en ella mi deuda con la poesía, pues paradójicamente pienso que es el arte más alto que nos haya sido concedido y no hay experiencia estética comparable a la que ella proporciona”.²

Esto, escrito en 1982, es un alarde de modestia, pues Rama ya había encarado tres estudios fundamentales donde respondía las cuestiones antedichas y donde intentó construir un discurso crítico viable -y discutible- sobre la lírica hispanoamericana. Me refiero a su libro *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre* (1978), al texto que ensaya además definidas nociones teóricas sobre el tema: “Indagación de la ideología en la poesía” (1980), referido a *Versos sencillos*, de José Martí y, en fin, a su trabajo en muchos aspectos fundacional sobre Rubén Darío, “El poeta frente a la modernidad” (1977/1982).³

Me atrevo a sugerir que Angel Rama no se sentía en deuda con la poesía, sino más bien con la intimidad, con la traza íntima de la subjetividad en la letra que fatalmente se abre a los vientos de lo social. Sin embargo, en esos tres trabajos indagó ese problema. Lo indagó acaso porque él mismo se hallaba involucrado y porque en la lírica las postulaciones imaginarias del sujeto constituyen una cuestión central. La lectura de poesía produce, en un grado de singular agudeza, un intercambio

posicional entre subjetividades. El sujeto imaginario del poema es, en cierto modo, una forma vacía, una agencia traspasada de momentáneas posiciones de enunciación, como un calidoscopio. Todas las proyecciones imaginarias que se enuncian *Yo* en el poema, todos los objetos que de pronto conforman una mirada, todos los códigos que corresponden a la experiencia, todas las imágenes que magnifican o eliden el sujeto autor y aun los enunciados que de pronto el lector hace suyos en una profunda autoafirmación interpretativa, todo pasa, de un modo u otro, por esa forma vacía. Esta forma es una posición de lenguaje, es el lenguaje en circulación, es lenguaje imantado. En él, como aseguraba Bachelard, el fantasma del escritor y el fantasma del lector logran, por un momento, confundirse. La intimidad, como memoria y deseo, deja su marca en esa encrucijada de lenguaje, ya sea por ausencia o por presencia. ¿Cómo se vuelve social esa intimidad? ¿cómo esa enigmática proyección de sí que busca sus ritmos, sus blancos, sus analogías, sus rápidos pavores es, también, un discurso social?

Hay, entonces, dos ámbitos por los cuales podemos acercarnos a ese aspecto, ya que insisto en esta doble vía: la imagen del crítico y la subjetividad imaginaria del poema. Por una parte, el de algunos rasgos biográficos y autobiográficos del propio Rama; por otra, el de la lectura de sus propios textos críticos sobre poesía. Elijo, para ilustrar lo primero, dos escenas de formación, casi de novela de aprendizaje, y también un texto epistolar del año de su muerte, 1983 (que luego transcribiré íntegramente) para esbozar esa figura, sin duda compleja, del hombre social que representa Angel Rama. La primera escena transcurre en la Biblioteca Nacional de Montevideo, cuando Rama era muy chico.

“Desde mi infancia - escribió - leer ha sido para mí una especie de felicidad privada para la que apenas han existido algunos sustitutos. Tenía yo doce años cuando acudía a la Biblioteca Nacional a leer, y lo curioso es que las lecturas eran como jornadas de trabajo. Durante horas leía lo que entonces, en mi adolescencia, eran los autores preferidos, la literatura española. Llevaba además una especie de cuadernito en el que anotaba lo que leía: el nombre del autor, el tema del libro y un comentario personal”.⁴

Esta escena, íntima y privada, revela el nacimiento de la crítica, vinculado a una fuerte marca personal. En esos años, que son los de los comienzos de la Segunda Guerra, Rama constituye una Asociación de Arte y Cultura con amigos del liceo, dicta su primera conferencia y participa de una huelga estudiantil enfrentándose a un diario fascista, lo que le vale repetir el año. Poco después, se hace actor, estudiante de teatro. “El teatro era para nosotros otro deporte juvenil”, apuntó. Y en otra parte: “el teatro era para mí un quehacer físico, como actor, y carecía de toda

incitación intelectual".⁵ Entre estas instancias, la privada de la lectura-escritura y la pública de la conferencia, del enfrentamiento ideológico y del escenario, se dibuja la figura de Rama. Se dibuja cuando somete esa íntima pulsión intelectual a la apertura de lo público, cuando la cultura comienza a vivirse socialmente, es decir, se representa, se inventa en la escena social y en esa invención se vuelve modelizadora de cultura.

Rama fue entusiasta lector de Juan Ramón Jiménez. Recuerdo el comienzo del poema "Espacio": "Los dioses no tienen más sustancia que la que tengo yo:/ la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir". Y leo este fragmento de una carta personal de Rama enviada a Rosario Ferré en abril de 1983: "Y sí, el pasado, como el presente, es nuestro imaginario, y ésta es una llama que abastece el afecto. También inventamos a los seres que amamos (lo sabía bien Proust), porque construimos de ellos imágenes radiantes que abastece el deseo y cuando fracasamos es simplemente porque no hemos sido capaces de que esta imagen inventada sea aceptada por el otro como maravilla potencial y se decida a vivir en esta ilusión. El querer ser es siempre más fuerte que el ser".⁶ Como los dioses de Jiménez, la cultura latinoamericana en su pasado y su presente se conforma en la escritura de Angel Rama como imagen utópica, como "maravilla potencial" y, a la vez, Rama se forma subjetivamente en ella como constructor. Rama nos sugeriría que la cultura se define, finalmente, por la imaginación como hacedora de mundos posibles y que en esa invención el sujeto se autorrepresenta y se da una identidad. La invención es su propia sustancia; lo íntimo se abre, se conforma, se vuelve forma. Esta forma, para alcanzar su eficacia, debe socializarse. Mejor dicho, es, a la vez que íntima, *fatalmente* social. Como quería Proust, una invención social. Rama halló en la poesía el punto crucial de este movimiento, aunque no fueron ajenas a ello sus elecciones críticas de procesos culturales en formación, en emergencia.

Al indagar la poesía lírica - y esto nos lleva al segundo ámbito propuesto - se advierte el singular esfuerzo teórico de Rama por ensayar un modelo analítico. Estudia las estructuras lingüísticas y composicionales en los tres poetas mencionados (Ramos Sucre, Darío y Martí), el espacio imaginario del poema, el mundo objeto y las representaciones subjetivas. Interesa saber que los textos elegidos se hallan bastante alejados de una articulación que permita inferir de un modo inmediato su significado social. Antes bien, Rama, como hizo Adorno con Stefan George, prefiere en la lírica los textos más herméticos y en apariencia más alejados de un contexto político reconocible. Pero en los tres, de un modo creciente, se estudian las representaciones imaginarias de una conciencia autoral, tanto en el aspecto compositivo del poema como en sus articulaciones subjetivas. Aquello que se enuncia en el texto sobre Ramos Sucre aún de manera tentativa, esto es, el intento

de una lectura artística y a la vez ideológica del poeta, se vuelve programa teórico en el texto sobre Martí y se perfecciona en el ensayo sobre Darío. En ellos Rama asume una noción totalizadora de *ideología*. La noción de ideología atraviesa la lírica y, a la vez, ésta pone en juego su propia génesis. La poesía transmite un pensamiento articulado y los conflictos y contradicciones de la tarea interpretativa de lo real. En consecuencia, la ideología no es un mero contenido sino una fuerza estructurante del texto, un afán totalizador que recorre todos sus estratos. La poesía, asegura Rama, no sólo posee las huellas que tienen que ver con las operaciones del psiquismo sino también las relaciones, no siempre resueltas, entre la ideología del autor y el medio social en el que se desempeña. Y finaliza:

“El cielo ideológico así creado refleja el suelo social con agregado de algunos componentes, sin afectar su comportamiento general. También los hombres hacen los dioses a su imagen y semejanza”.⁷

Esta afirmación recuerda la cita de Jiménez y coincide con el análisis agregado al ensayo sobre Darío de 1977, en ocasión de ser editado para el libro *Literatura y clase social*, aparecido póstumamente: “[Darío] traslada al cielo lo que registra en la realidad de su tiempo”.⁸ Tanto en uno como en otro caso, así como en el texto sobre Ramos Sucre, Rama estaría señalando el poema en su doble faz de utopía y de ideología. Y, al mismo tiempo, señalaría que su manifestación más acabada corresponde al intercambio imaginario de una conciencia artística con sus representaciones subjetivas, como mascarada, disfraz, o teatro de dioses, en suma, como invención. Esto nos remite otra vez al fragmento de esa carta donde las imágenes afectivas son, a la vez, intento e ilusión y donde el querer ser es más fuerte que el ser. Como hombre social, Rama confirma esa transposición por la cual la intimidad de la lectura se expande en el debate público, en la difusión, en la escena, en el espacio del foro. El hombre social de Rama no oblitera la intimidad: la vuelve abierta y, al revés, no concibe intimidad que no sea una apertura, una herida al aire de las fuerzas sociales. Intimidad abierta, en riesgo, no oclusiva y, al mismo tiempo, generadora de mundos, de representaciones que entran en colisión: lucha de lo más íntimo, lopreciado, en el intercambio y el conflicto. Podemos hallar esto en la carta a Rosario Ferré, que quisiera citar completa, para asomarnos a esa abierta intimidad en despliegue de escritura.

En 1981 Rama es nombrado Profesor titular de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Maryland. El 30 de julio de 1982 el Servicio de Inmigración de los Estados Unidos, arguyendo información confidencial, le niega la visa. El 20 de febrero de 1983 Rama sale de Estados Unidos y se instala con Marta Traba en París, para continuar con la tarea de investigación promovida por una beca

Guggenheim para el estudio de la "Historia de la cultura latinoamericana: 1800-1900", a desarrollar entre setiembre de 1982 y setiembre de 1983. Angel Rama muere en el accidente aéreo de Barajas el 27 de noviembre de 1983. En abril escribió esta carta a Rosario Ferré:

" París, 25 de abril de 1983

Querida Rosario, disfruté de tu carta que, otra vez, fue la primera que desde allí llegó a nuestra casa nueva. Como tú, aprecio el arte epistolar, porque nace del afecto y del deseo de seguir trenzando conjuntamente las vidas, venciendo las distancias y rehusándose a aceptar ese "loto" que nos ofrece el olvido, según decía el poeta. Y porque es una muestra de civilidad, de necesidad del otro y de necesidad de con-vivir. (Siempre me propongo un ensayo sobre las dificultades que encuentran los latinoamericanos para ejercer asiduamente el arte epistolar).

Me encantó que hubieras disfrutado de la película de Scola.⁹ Estaba seguro de que te iba a apasionar. Está hecha para nosotros. A tu sugerencia sobre la invención del pasado (el diálogo de Restif y de Casanova) se me asocia ahora el sorprendente mensaje de la película con que Bergman se ha despedido del cine. *Fanny y Alexander*, que acabo de ver. Es un folletín tremolante maravillosamente realizado, pero para nosotros los bergmanianos, lo más disfrutable es su mensaje: no, dice, no he querido decirles la verdad del corazón humano, porque en verdad yo soy un comediante, de modo que he querido seducirlos con los juegos del farsante, con las imágenes inconsútiles que inventa la imaginación, todo ha sido nada más que sombras de una linterna mágica que he ido desplegando para ustedes. En definitiva es el imaginario el que cuenta.

Y sí, el pasado, como el presente, es nuestro imaginario, y ésta es una llama que se abastece en el afecto. También inventamos a los seres que amamos (lo sabía bien Proust) porque construimos de ellos imágenes radiantes que abastece el deseo y cuando fracasamos es simplemente porque no hemos sido capaces de que otra imagen inventada sea aceptada por el otro como maravilla potencial y se decida a vivir en esta ilusión. El querer ser es siempre más fuerte que el ser. Conuerdo contigo en que es éste un modo de vivir riesgoso, en el borde de la alucinación, pero me aceptarás que es infinitamente mejor que la mera aceptación de la trivialidad cotidiana. Y lo que me cuesta, en esta ruptura que he vivido, es resignarme a esa inversión de los binoculares que opera el olvido, y en vez de ver a los seres humanos engrandecidos, verlos en cambio disminuidos, como poquita cosa que no

merece el fuego. Tú sabes, lo hemos conversado, que mi decepción allí, en la tierra de María,¹⁰ era percibir la falta de riesgo, de audacia, de creatividad, reemplazados por esa gris norma americana que asigna un trivial destino de rebaño a todos los seres humanos y que en las universidades se impone atterradoramente: clases y papeles en fecha, orden y respeto. borrachera y amiguita el sábado, deporte el domingo. La vida sin peligro, bajo la insignia de la *sophrosine*: de nada demasiado. Se sale de la vida como se ha entrado: mero tejido muscular que se ha ido desgastando. Yo no lo podré aceptar nunca aunque pasen los años con todas sus destrucciones. Nunca me hubiera consagrado al arte y a la literatura (y al amor, sí) si no creyera en el "tramo de locura" que hace la demasia del hombre.

Todavía no he empezado a disfrutar de París, como me propones. No he hecho sino instalarme, cosa que tú ya conoces y aún conocerás más con tu traslado a Dupont Circle. Conseguimos al fin un apartamento viejo, destartado y gracioso, en un cuarto piso, con todos los moñitos franceses: tenemos tres chimeneas con espejo monumentales de marcos labrados y las piezas está coronadas de artesonados de yeso y pintadas como un muestrario (el escritorio de Marta es rosa y verde, el dormitorio color guayaba, mi escritorio está estucado en lacre brillante con chimenea negra, la sala es indefinible sobre el mostaza y hay un recibo amarillo y blanco), los pisos suben y bajan creando una constante inseguridad bajo los pies y de noche conversan sin cesar (cuando te despiertas los oyes murmurar y de pronto quejarse, o cantar), las cañerías de la calefacción atraviesan todas la habitaciones, las moquettes tienen las marcas de viejas alfombras desaparecidas, las palomas se posan en los bordes de las ventanas y ya se arrullan porque viene mayo, desde el gran balcón sólo se ven techos de pizarra y el cielo siempre gris y lluvioso de París. Hemos comprado viejos y gastados muebles en almonedas, que Marta trata de limpiar y adecentar y hemos colgado nuestros cuadros y los nuevos de los pintores amigos (París está lleno de ellos) sobre las paredes y colgado cortinas en las nueve puertas ventanas que dan al balcón y ahora tengo esas mesas angostas y largas y bibliotecas negras y lámparas de globo como un pub inglés. Sigue faltando todo, pero ya podemos respirar en casa propia y empezar a dominar un espacio adecuándolo a nuestros hábitos a medida que perdemos el miedo a lo extraño y nos lo vamos apropiando. Es entrar en un nuevo disfraz y comenzar a jugar con él en esa doble relación que establece entre uno y él.

En el tocadiscos alterno dos músicas según los estados de ánimo. Si estoy alegre es el Concierto para dos violines de Bach (me he traído la maravillosa grabación de Isaac Stern en su 60 aniversario en el Lincoln Center) y si estoy

triste son los *Lieder eines Fahrenden Gesellen* de Mahler que me he comprado en una espléndida grabación de Bischer-Dieskau: son poemas del propio Malher sobre tesitura romántica y aprovechando la traducción paralela al francés remozo mi olvidado alemán y en estos "Cantos del viajero errante" leo los desgarramientos del corazón al abandonar la tierra de María.

No he podido avanzar en mi libro sobre las ciudades, que tú me exhortas a continuar. Estuve hasta el último momento trabajando en él en Washington y los diez paquetes con los libros de consulta que dejé al partir todavía no me han llegado. Me desespera un poco porque el editor ya aceptó el libro a base de los primeros capítulos y me urge su entrega para que aparezca este año. Y tampoco puedo trabajar en otros encargos porque no quiero separarme de ese tema hasta concluirlo, ya que sería fatal, como bien sabes, interrumpir un proyecto pasando a otro. Pregunto todos los días en el correo y ya he exasperado a los franceses con mi angustia compulsiva. Estaba seguro de que en un mes llegarían, como los anteriores, y tengo realmente pánico de que se hayan perdido, porque liquidaría mi libro. Esto ha desbaratado mi plan de trabajo y no ha hecho sino acrecentar mi desasosiego. Creo que es lo que me tiene más mal. Lleno mi tiempo con la instalación del apartamento y con los trabajos "pane lucrando". París vale bastante más que una misa (por lo menos un novenario completo) y las pérdidas que he tenido han sido tan grandes que mi estabilidad económica se ha visto comprometida. Por un lado estoy dirigiendo la impresión en España de varios tomos de la Biblioteca Ayacucho y estoy metido en el diseño de la nueva colección popular La Biblioteca, destinada a libros pequeños con tirada monstruo. Me esperaba aquí un proyecto algo colosal que de lejos me había atraído pero que creo no acometeré porque preveo que absorbería todo mi tiempo y me impediría seguir con mi trabajo intelectual personal. Es la famosa granrevista literaria-gran para toda América Latina, que, como ya he balanceado, necesitaría de un equipo intelectual que no tengo y, sobre todo, llevaría todas las horas del día a su director, condenándolo a no seguir con sus libros propios. Por las mismas razones económicas es posible que acepte el ofrecimiento de un curso en l'Ecole des Hautes Etudes sur l'Amérique Latine, que recién sería en octubre. Son todas cosas que no debería hacer, para poder dedicarme completamente a mi trabajo intelectual: siento que son los libros definitivos los que me esperan en el poco tiempo que me queda y a ellos debería entregar todo mi tiempo.

Ya he comprado montones de libros y discos (coincidimos con el Salón del Libro) para rehacer lo que perdí y estoy pidiendo me manden todo el material que quedó en la Universidad. Me llegó un número del *Diamond* con la foto

de profesores y alumnos que iniciaron el A.R.Fund y me emocioné, sentí que esa tarea humilde (y que bien sé que de nada sirve) era la demostración concreta de afecto y de gratitud por parte de aquellos con quienes ya fui afectuoso y generoso, el modo de decirme que no me olvidaban. Son el "pueblo" y no los "aristos" (tú conoces mis clasificaciones y sabes que jamás lo he deseado y he sido capaz de compartir su universo y apreciarlo) un pueblo que dice a su modo que yo no he pasado en vano por la tierra de María. Hace bien al corazón saberlo.

Tengo a la vista el grabado de Milton que adoro (y que desmontamos juntos en el apartamento de la Q) donde aparece ese pueblo trabajador en los andamios, acechado desde la fronda por el rostro de Whitman. A ese gran linaje yo pertenezco, hijo al fin de campesinos inmigrantes que se transformaron en proletarios en una democrática ciudad latinoamericana, aunque bien sé que yo he transformado ese linaje popular en aristocracia de un nuevo tipo. Lo que jamás podrán entender los tenderos arribistas de la casa blanca con el mascarón de película de cuarta que los representa. Vivo horrorizado con lo que están haciendo en Nuestra América y adherí de corazón al manifiesto de Carlos Fuentes contra la intervención en Nicaragua. Es realmente monstruoso y demuestra que otra vez volvemos al *big stick* rapaz y cinico, al desprecio en que nos miran, a la soberbia de quienes sólo creen en la fuerza. Lo que han hecho conmigo es nada comparado con lo que pretenden hacernos a todos los latinoamericanos. Como en el verso de Quevedo, esto ha agregado furias a las penas de corazón que tenía, he sentido auténtico odio por esos seres inferiores y toda mi conciencia latinoamericana se ha rebelado. Es en estos casos que desearía tomar un fusil. He dedicado mi vida toda a poner en evidencia la grandeza de nuestra cultura, la espléndida calidad espiritual de nuestro pueblo, para volver a encontrar ahora otra vez al enemigo que más daño nos ha hecho tratando de ensuciar y de matar al pueblo que ha edificado nuestra espléndida cultura. Cuando veo a los franceses delirar con cualquier subproducto de la industria norteamericana, dan ganas de empezar a gritar, como hemos hecho con los compatriotas tontos que se entregaron a las baratijas y los bonetes de estos nuevos conquistadores. Para mi nueva colección popular haré yo mismo la edición crítica del libro *Nuestra América* de Martí, que es como una bandera, el catecismo que deberíamos saber todos de memoria: el monstruo no ha cambiado, sigue siendo carnicero.

Te he escrito largo largo, en esta tarde lluviosa de París, exactamente a la medida de mi cariño. Desde que te conocí en San Juan, admiré siempre tu alma templada y el coraje con el cual fuiste construyendo tu vida propia

aprovechando lo mejor que traías y desechando la espesa malla de convenciones del medio del que provenías y que te hubieran ahogado. Tú y Olguita fueron las "hijas del fuego" que detecté en nuestros días puertorriqueños y a ti te he visto como la salamandra, pasando entre las llamas, alimentándote de ellas. Sé bien que te ha traído dolores y sé lo que te ha costado, pero cuánto más real vida, cuánto más imaginativa y creativa, que la que abandonaste intrépidamente. Seguiremos viéndonos y queriéndonos todo el camino que nos queda. Seguramente nos veremos en julio, ya aquí, ya en Barcelona. Dependemos aún de la fecha en que nos visitarán los chicos de Marta y los míos. Ni bien lo sepa te comunicaré dónde estaremos. Me gustaría que pudiéramos compartir días contigo, platicar sabroso, ir a comer las ostras que adoras, oír algunos conciertos y caminar por las riberas del Sena o en las apeñuscadas ramblas de Barcelona, en familia. Marta ya tiene su cuarto propio y con su empecinamiento está trabajando en su libro sobre el arte latinoamericano, pero se hace tiempo para coser cortinas o pintar muebles o salir a vagabundear por París. Te mando besos, a ti y a Jorge. De mí va, para los dos, un fuerte abrazo y mi nostalgia.

Angel".

NOTAS

¹ Cfr. Susana Zanetti, "Angel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana", *Revista Iberoamericana*, 160-161 (Madrid, julio-diciembre 1992).

² Angel Rama, "La lección intelectual de *Marcha*", *Cuadernos de Marcha*, segunda época, IV, 19 (Montevideo, mayo-junio 1982).

³ Aludimos a las siguientes ediciones:

Angel Rama, *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*, Cumaná, Universidad de Oriente, 1978. Recogido en: Angel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, Selección, prólogos y notas de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 168-216.

Angel Rama, "El poeta frente a la modernidad", en *Literatura y clase social*, México, Folios Ediciones, 1984, pp. 78-143. Ampliación del "Prólogo" a: Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Angel Rama, "Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados en *Versos Sencillos*)", *Revista Iberoamericana*, XLVI, 112-113 (Pittsburgh, julio-diciembre

1980). Recogido en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1982, pp. 209-256.

- ⁴ Citado en Carina Blixen y Alvaro Barros-Lemez, *Cronologia y bibliografia de Angel Rama*, Montevideo, Fundación Angel Rama, 1986, p. 11.
- ⁵ Idem, pp. 12-15.
- ⁶ Carta reproducida en *Escritos de Angel Rama*, textos cedidos por la Fundación Angel Rama para las Jornadas "Angel Rama". Escuela de Letras y Escuela de Graduados de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 1988 (mimeo).
- ⁷ "Indagación de la ideología en la poesía (los dipticos seriados en *Versos sencillos*)", ob. cit., p. 256.
- ⁸ "El poeta frente a la modernidad", ob. cit., p. 134.
- ⁹ Se refiere, por el dato que sigue, al film de Ettore Scola *La nuit de Varennes* (Italia-Francia, 1981). En él, Restif de la Bretonne (Jean-Louis Barrault), al enterarse de la fuga de Luis XVI y María Antonieta durante la Revolución Francesa, decide huir hacia el Este en una diligencia donde se hallan también, entre otros, Tom Paine (Harvey Keitel) y Giacomo Casanova (Marcello Mastroianni).
- ¹⁰ "La tierra de María": Maryland. Rama fue nombrado Profesor Titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Maryland en 1981 y se ve forzado a salir de Estados Unidos a principios de 1983 por la no renovación de su visado.

UN EPISTOLARIO CON RAMA

por Noé Jitrik

Entre mis viejos papeles, tirados sin orden en baúles y cajas diversas, encontré y reuní muchas cartas que, desde 1960 hasta pocos días antes de su muerte, me mandó Angel Rama; algunas copias, muy pocas de las mías, las acompañan. También está el texto de las palabras que pronuncié en México, cuando me tocó participar del homenaje que se le hizo en el Museo Nacional de las Culturas, así como a Marta Traba, Jorge Ibargüengoitia y Manuel Scorza, todos los muertos en el accidente de Madrid. Tengo, incluso, un *Curriculum Vitae* que me envió el 2 de febrero de 1970, desde San Juan de Puerto Rico. He vuelto a leer todo y, por supuesto, me embargan los sentimientos de siempre, muy conocidos por mí: de falta, de ciclo incompleto, ni hablar de rebeldía ante los designios del destino. No me resigno a carecer de Angel ni lo he reemplazado y casi, después de diez años de su muerte, he llegado a saber qué era para mí, qué función desempeñaba en mi vida.

La primera carta es del 18 de marzo de 1960 y la última del 16 de julio de 1983. Es un total de 36. Hay años, del 60 al 66, por ejemplo, en que no hay o hay una que otra; en cambio, en ciertos años, como 1970 o 1982, se puede decir que me ha escrito cada dos meses. No creo, sin embargo, que haya dejado de escribirme nunca: vaya uno a saber dónde estarán esos papeles.

En el recorrido total, se va advirtiendo el crecimiento de una amistad: en las primeras el tratamiento es de "usted", luego, muy naturalmente, supongo que después del encuentro en Buenos Aires de 1966, nos tratamos de vos y las formas verbales de la segunda persona del singular se van matizando según los lugares de envío: desde San Juan de Puerto Rico o desde Caracas ya no son más acentuadas. Todas, salvo una, del 28 de enero de 1970, manuscrita en un papel con membrete "*The President Special*" en el aeropuerto de Panamá, durante la escala en el viaje que lo llevó a Puerto Rico, están escritas a máquina, durante muchos años la misma a juzgar por el tipo. Unas pocas, las iniciales, están firmadas con nombre y apellido, casi todas sólo "Angel", en una caligrafía que me atrevo a decir que no cambió en 23 años. En la mayor parte de ellas hay invariables y afectuosos saludos a Tununa

y alusiones juguetonas a mis hijos; en dos o tres los llama "bandoleros". De ella recuerda su vocación por el telar y, en las últimas, algunos de sus textos. Invariablemente, hay menciones a Marta Traba; pero ni en relación con él mismo ni con ella detalles relacionados con la salud que, como ocurrió, tuvo momentos de verdadero riesgo. En el caso de él dos veces: una endocarditis de enero de 1970, un *by-pass* de aorta en marzo o abril de 1976; en el de ella una, el cáncer que la afectó hacia 1980, ya en los Estados Unidos. Las menciones son posteriores a los momentos graves y por lo general son narrativas, con adjetivos desmesurados, y humorísticas; casi siempre sobrevuela la idea de haberse salvado otra vez y por poco.

Desearía vivamente poder volver a leer las que yo le envié y a las que responde con puntualidad y con precisión, a la manera antigua. Me pregunto dónde habrán quedado. Pero no se trata de un simple deseo de recuperar mis dichos para corroborarme; creo que cotejando ambas series yo podría entender tal vez algo más cómo se desarrolló nuestra amistad, lo que no es poco, y el pensamiento de Angel, cosa bastante más interesante. En lo que está ahí escrito, y sólo siguiendo las suyas, diría que durante años los temas principales que nos comunicaban eran empresas literarias, política universitaria, posibilidades de trabajo: las revistas y los proyectos editoriales que iba pergeñando, en Montevideo, en Caracas y en San Juan, el panorama laboral de la universidad rioplatense después de los sucesivos golpes militares. Las posibilidades que nos ofrecíamos uno al otro: a fines del 69, estando yo en Francia, traté de que lo contrataran en Dijon primero, en Aix después; a su turno él trató de arreglar algo para mí en Montevideo, en Río Piedras y en Maryland. Siempre estaba imaginando cosas literarias, la mayor de las cuales fue, sin duda, la Biblioteca Ayacucho, aunque mucho se le debe por su obra en Arca: en todos estos negocios, así como en reuniones internacionales, éramos, ambos, número puesto, lo mismo que para las reuniones de trabajo, de tipo congreso, como el que se hizo en Bonn en 1973, en Gainesville, en 1976, sobre el Modernismo, en Cerisy-la-Salle en 1978 y en varios más.

En sus cartas esos temas dejan pasar, cada vez más a medida que pasa el tiempo y hay más confianza y afecto entre nosotros, comentarios aislados de tipo político o cultural así como juicios sobre colegas o amigos; poco a poco, los comentarios crecen y se convierten, en 1982, en verdaderos ensayos político-culturales y los juicios en expresiones lapidarias sobre escritores muy conocidos de todos. Tal vez, la tentación es grande, se pueda extraer de todo ello un sintético ideario o, al menos, una sinopsis de lo que pensaba en cada uno de esos períodos; lo que no me parece prudente es transcribir y hacer públicas las opiniones que le merecían tales escritores y, sin embargo, ahí están y dieron lugar, no porque yo no

las compartiera, a una fuerte controversia entre nosotros, que ocupó gran parte de la correspondencia del año 82.

Los lugares de datación de las cartas indican un itinerario americano y claro de exilio, dadas las fechas y las circunstancias: Montevideo primero, lo que era previsible, Panamá, de paso, San Juan, otra vez Montevideo (aunque no tengo ninguna carta entre el 70 y el 74), Caracas, Nueva York, Washington, París. Las mías deben ser de Buenos Aires, previsiblemente, de Córdoba, Besançon y México. En cada uno de esos lugares hay fragmentos de nuestras vidas, la de él y la mía: estas cartas ayudan a reconstruirlas un poco. Pero no fueron sólo cartas el escenario de nuestra amistosísima relación.

Nos encontramos muchas veces desde 1966 en adelante: era como si no pudiéramos dejar de hacerlo y, en cada encuentro, algo se reforzaba, se renovaba y se proyectaba. Las cartas comentan, a veces, secuelas de esos encuentros o los preparan como, en especial, el que organizó el Instituto de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh en Gainesville y al que hizo invitar, entre otros, a Carlos Real de Azúa y a José Emilio Pacheco. Vale la pena señalar algunos de esos lugares: Buenos Aires en 1966, La Habana en el 67 y el 69; San José de Costa Rica en el 68; Montevideo en el 70 y Xalapa en el 72; Bonn y Berlín en el 73 y Caracas dos veces en el 75, la segunda para la creación de la Biblioteca Ayacucho. En el 77 en Florida, al año siguiente en Cerisy-La Salle y en 1979 en Xalapa, para homenajear a Juan Carlos Onetti. Luego nos vimos en México y Austin, hablando de Arguedas, y, por última vez en México: fue en 1983, me llamó por teléfono, le dije que le había escrito, volvió a París y cuando se produjo el accidente pensé que por ahí venía alguna respuesta, despachada antes de entrar en el avión fatal, que yo recibiría como mensaje de ultratumba.

Debo decir que cada carta y cada encuentro podrían dar lugar a seudorelatos; si se hicieran se restituiría algo del acontecer contemporáneo, como si no sólo hubiéramos sido testigos de algo siempre significativo sino como si nos hubiéramos hecho cargo de lo que pasaba; pongamos por caso el golpe de Onganía del 66, la constitución del Frente amplio en el Uruguay, el regreso de Perón, el asunto Padilla y el giro cultural cubano, la guerrilla latinoamericana, el brote latinoamericanista en la literatura y tantas otras cosas más. Sobre 1982 tuvimos una discusión que llegó a ser crítica: nos cuestionamos recíprocamente a propósito de un tema que vuelve en estos días o, mejor dicho, me vuelve. Surgió de manera incidental, a propósito de un comentario mío sobre la filiación socialdemócrata de un común amigo, Alain Rouquié. Advertió que yo usaba ese adjetivo con cierta carga (yo proyectaba discusiones que teníamos entonces en México) y se lanzó a

corregirme, como si se identificara con la socialdemocracia y sus logros. Los argumentos se fueron complicando a propósito del juicio que le mereció el número de la revista *Les temps modernes* sobre la Argentina, organizado por Fernández Moreno y Viñas. De ahí zarpó para la cuestión a la que me refiero, escritores y política versus economistas, sociólogos y politicólogos y política; enfurecido contra los escritores se exaltó con los demás y yo repliqué. No puedo reproducir ahora sus conceptos ni los míos; ambos nos enfurecimos aunque él pretendió que seguía debatiendo sobre un tema mientras que yo, según él, me ofuscaba en lo subjetivo, como suelo hacer. El telón de fondo de nuestra discusión era el exilio y lo que se iba acercando por el lado de la izquierda, como crisis, como decepción, como derrota inclusive. Concluimos reconciliándonos, lo que me da una tranquilidad infinita pero no creo que nos hayamos puesto de acuerdo: el edificio arduamente montado de nuestra relación estuvo a punto de derrumbarse pero se mantuvo. Al menos ese consuelo frente a su muerte. Y, como siempre en lo que tuvo algo que ver, la sensación de que queda un brote o un germen que debería crecer porque mucho queda aún por decir sobre el tema de los escritores y la acción política. La confusión más grande sigue acechando sobre todo cuando eso que se llama política aparece al mismo tiempo cristalizado y en estado de disolución. ¿Me admitiría Angel Rama una fórmula semejante?

MUSEO

ROBERTO ARLT O DE LA IMAGINACION

por Angel Rama

Los cuatro volúmenes de Roberto Arlt que acaban de ingresar a las ediciones Losada¹ marcan una nueva ascensión jerárquica de este escritor en el público actual. No tanto por lo que puedan significarle de ampliación de lectores, ya que sus novelas habían tenido, a través de sucesivas reediciones en aquellos imperfectos volúmenes de la Colección Claridad, una audiencia mucho mayor de la que le hubiera correspondido por la apreciación de la crítica literaria de su tiempo.

Los caminos de la Fama

Es este desvío de la intelectualidad hacia uno de los narradores más singulares del Plata, el que parece haber concluido con esta reedición. Para ello fue necesario que llegara a la edad de la acción una nueva generación; esa que nacida en los años veinte, cuando Arlt publicaba sus nuevos libros, ha pasado ahora la treintena y cumple el primer y repetido paso de toda labor de enjuiciamiento: estudiar lo que existía cuando ellos nacieron y que no pudieron vivir. Pero también fue necesario que la literatura en el Río de la Plata adquiriera un ritmo de desarrollo más veloz, el mundo ciudadano y el de nuestros valores humanos parecieran más agobiantes y conflictuales, las aportaciones literarias extranjeras autorizaran a los tímidos una mayor libertad de opinión aquí.

Arlt, que tenía la edad del siglo, muere en 1942, diez años después que la publicación de *El Jorobadito* (1933) cierra el ciclo de su literatura mayor, la que se continuaría con una experimentación de formas teatrales, aun no recuperada. De 1950 es la primera edición del estudio apologético que le consagra Raúl Larra, y de

* (Aparecido en: *Marcha*, XX (934), Montevideo, Octubre 24, 1958)

1956 su segunda edición. Pero ya en 1951 la Editorial Futuro se había adelantado publicando una incompleta colección de sus obras completas. Ahora, en 1958, Losada reitera cuatro títulos, dos de los cuales, *El Jugete Rabioso* (primera edición en 1926) y *Los siete locos* (1929) dan la cabal medida de esta ardiente invención narrativa. Es de lamentar que no se haya publicado, conjuntamente, la novela *Los lanzallamas* (1931), continuación de *Los siete locos*, porque esos tres libros dan el panorama completo de la aportación de Arlt. *El jorobadito* incluye excelentes cuentos -el del título o "Escritor fracasado"- junto a fatigas notorias; las *Aguafuertes porteñas*, escritas en su mayoría en carrera contra el reloj, forzando el tema cuando no lo había, son una actividad menor, desapareja, sólo en pocas ocasiones de alto periodismo.

Una relectura ahora de Roberto Arlt no tendrá los caracteres de sorpresa y exaltación que tuvo hace años para nosotros, pero en cambio permitirá ver, con una más segura, más calma proyección histórica, en qué consistió la remoción que operó en la literatura, y por qué sus libros, impregnados de un frenesí juvenil que en el relato "Los ladrones" de *El juguete rabioso* tiene impecable emoción, fueron más vivaces y envolventes que la mayoría de los libros de ese tiempo. Porque hoy, con todos los menos del tiempo que pasa, Arlt conserva su plenitud original.

Entre Dos Aguas

La década del veinte transforma sustancialmente la literatura del Plata, que por primera vez despega de los resabios modernistas. En una reacción tan explicable como necesaria, intenta una experiencia de la realidad nacional. De ahí parten todos, pero muy pronto se produce una bifurcación que pudo parecer de simple matiz pero que encubría una clara dicotomía, como lo mostraron las estaciones a que llegaron cada una de estas vías.

Convivían entonces los que intentaban un trasplante de la aventura literaria europea de esos años con la aprehensión de nuevas estructuras formales, junto a quienes se arrojaban a un escudriñamiento directo del mundo circundante improvisando un instrumental literario con ayuda del legado por el realismo. Esta doble polarización luego trató de ser introducida en el esquema de la embozada disputa de los grupos de Florida (Martín Fierro) y Boedo (Los pensadores), pero la realidad es mucho más hábil que los esquemas pedagógicos posteriores.

Los matices son muchos, y el ejemplo casi simétrico de lo ocurrido en nuestro país ayuda a comprenderlo, porque es posible sospechar que las dos literaturas

platenses padecen en forma tradicional de esta dicotomía, y que ella apunta a los problemas más vastos de sus sociedades.

Como señala Larra, Roberto Arlt estuvo espiritualmente vinculado al grupo de Boedo que ya había expresado su cohesión y directivas artísticas a través de los *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani - que han vuelto a editarse recientemente -, los *Versos de la calle* de Alvaro Yunque y el *Larvas* de Elías Castelnuovo. Pero parece vano injertarlo en ese movimiento porque - al margen de la secretaría de Güiraldes, orientador del grupo martinfierrista, que desempeñara Arlt - la experiencia formal y la impronta imaginativa de la literatura de Arlt lo colocan fuera del realismo psicológico y socializante de Boedo, que procedía de la tradición costumbrista nacional y que se había adscripto a la irrupción de la novela rusa que a partir de 1920 canaliza buena parte de la narrativa americana.

Según confesión del autor, *El juguete rabioso* está escrito entre 1919 y 1924, aunque probablemente pertenezca en su actual redacción a esa última fecha, y es publicado en 1926. Su situación enteramente original y hasta cierto punto inexplicable en el esquema de direcciones literarias de la época, se comprende bien si se le compara por un lado con la obra de Castelnuovo, y por el otro con los *Cuentos para una inglesa desesperada*, el primer libro de Mallea que aparece ese año. Arlt está igualmente lejos del protoplasmático realismo psicológico como del pulimentado espíritu analítico. Habrá que ver por qué.

Contra lo "Literario"

Lo primero que en él llamó la atención fue su rechazo de lo *literario*, entendido, por encima de la acuñación de Verlaine, como un conjunto de normas y convenciones del buen escribir que una época y una sociedad culta reverencian, y a las cuales, pasado el tiempo, muy a menudo debe aplicarse la frase bíblica: la letra mata.

No quiere decir que Arlt llegara a las letras desde la calle, porque bien sabemos que toda literatura se engendra en una anterior, sino tres cosas diferentes conjugadas: por un lado su formación de autodidacta en la que pesaron muchos productos artísticos deleznable pero que tuvieron la cualidad incitadora necesaria para despertar su creación (basta recordar su violento manejo de Alejandro Dumas y de Ponson du Terral a los que, por una dominante infantil de su talento, se agregaron en distintos planos de resonancia las innumerables lecturas de libros y revistas para la juventud). Por otro lado una ardiente vocación "dicente" y

confesional que es la que pone el ascua dinámica y áspera a sus novelas, y que él justificaba así:

“Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno diciéndole inefables palabras”.

Porque Arlt no compuso libros -salvo quizá *El amor brujo*- sino que buscó desesperadamente expresarse en ellos.

Habría que agregar, como tercer elemento, las difíciles condiciones en que hizo su obra: “Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana”. De ahí salió su desprolijidad estilística - que no debe confundirse con ausencia de estilo como con empecinada ignorancia de lo que es un estilo, y valgan las justísimas apreciaciones de Unamuno, viene afirmándose - que consistió en no poder ser siempre él en lo que escribía merced a un trato más largo con su propia creación. Así la mitad de *Los lanzallamas* está escrita en un mes, entregando originales a la imprenta a medida que los terminaba, como sólo fue capaz y aun en mayor grado Dostoievsky para *El jugador*. Pero de ahí salió también el nervio y la flexibilidad expresiva de su escritura, que se despojó convenientemente del aderezo retórico y que buscó la exactitud significativa junto a una poesía de lo real en lo que éste tiene de llamada rápida y discontinua.

Los Derechos del Soñar

Para uno de sus excelentes títulos utilizaba Mallea la admirable adivinación shakespereana: “y nuestra breve vida rodeada está de sueño”. En ella pienso cuando termino la lectura de Arlt y me pregunto cómo pudo denostarse su creación hablando de “realismo de pésimo gusto” o cómo sus defensores - Larra, entre ellos - han podido esforzarse para explicar sus personajes y temas por el aluvión inmigratorio de la época o sea por los seres reales y sus padecimientos sociales. Porque el rasgo distintivo de esta literatura es el frenesí imaginativo, moviéndose dentro de una estructuración coherente que responde también a un mundo irreal y orgánico.

Sus personajes, y la aventura que ellos cumplen, proceden de la actitud del soñador, que eso fue Arlt en primerísimo término; un hombre de tal capacidad fabulosa e inventadora por encima de la realidad, como no conozco otro ejemplo americano y junto al cual nada menos que Borges parece un componedor de hechos ciertos. No es casual que sus “*alter egos*” narrativos, Silvio, Erdosain, sean el

prototipo del inventor, como una mala literatura de periódicos norteamericanos nos ha acostumbrado a verlos: creadores de objetos extraños, de utilización práctica y disparatada, desde un cañón hasta la rosa de cobre, sin contar el extenso plan destinado a la fabricación de gases asfixiantes. Lo que sentimos ante el Astrólogo, Barsut, Hipólita, Ergueta, es el funcionamiento de un sopramundo imaginario que tiene leyes propias igualmente inventadas, donde ellos calzan con entera felicidad, porque todo es emanación de un "querer ser" del mundo tal como lo ha fabricado la imaginación de un hombre llamado Roberto Arlt, y no connotación de un mundo real. Es curioso y representativo, que los únicos personajes que desentonan en este conjunto coherente son aquellos donde el autor se expresa y entrega la interioridad doliente de su persona, los citados Silvio y Erdosain. Porque en ellos incide la mejor influencia literaria que obró sobre Arlt, la de la novelística dostoevskiana, juntamente con la aparición de una realidad fuertemente subjetivizada que hace laxa, y hasta quejumbrosa la invención literaria que en los demás tiene una dura tensión viril.

Lejos del esteticismo intelectual en que van a ir deslizándose los "martin-fierristas" y lejos también del realismo pormenorizado y relleno de *slogans* sociales del grupo de Boedo, Arlt tiende una narrativa cuyo mayor parentesco espiritual está, aunque parezca absurdo, en libros como *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont o en las novelas de Genet, salvadas tajantemente las distancias con la descomposición de estos productos imaginativos, retórico uno, equívoco el otro.

Arlt como novelista es un inventor, que trabaja con la única tela de que puede disponer un escritor en estas circunstancias: la de los sueños de nuestra vigilia, dentro de los cuales van entreveradas dos cosas que en él se dan muy marcadas. Son: la búsqueda de la familia de seres que nos son equivalentes, tal como fue uno de los impulsos del neorromanticismo del *twenty* tan visible en Scott Fitzgerald por ejemplo, y la posibilidad de comunicar una angustia, vedada por los imperativos sociales, a través de la peripecia de nuestro yo potenciado en un mundo imaginario.

El Poeta en la Ciudad

Pero "no toda es vigilia la de los ojos abiertos" decía Macedonio y repetía Arlt en una de sus crónicas, y los ojos que éste tuvo muy abiertos le permitieron ver la realidad concreta e inanimada - ciudad, árboles, objetos - por la que sintió un caliente amor de solitario, y que se imbricó dentro de un soñar riquísimo y casi siempre original. Y creo que de la asociación de esas dos funciones disociadas, es de donde surge el realismo apariencial de su narrativa.

Los escritores de la década del veinte son los que tratan de desprenderse de la realidad campesina ya gastada, cuando no abordan la ciudadana, transmutan la primera a través de formas estetizantes - Güiraldes - o de formas psicológicas sostenidas sobre un trazado social - Amorim -, o, como en el caso de Arlt, se entregan a este nuevo paisaje que se les ofrece casi intacto: el paisaje artificial que han inventado los hombres para vivir dentro de él.

No lo señalamos para establecer una clasificación de escritores por ambientes, manía en que han incurrido los que sustituyen arte por sociología, sino para explicarnos el funcionamiento del realismo de Arlt. La operación singular y exitosa que él cumple es la de insertar su mundo imaginario dentro de la piel que le ofrece su ciudad, para que aquél cobre una apariencia verosímil. Lo hace con plena libertad y pleno goce.

Dada la actitud imaginativa de Arlt, se atreve a lo que paraliza a tantos escritores actuales y que los obliga a rehusarse a la connotación de la realidad ciudadana ya colectivizada. Sus personajes, sus arbitrarias aventuras - la cadena de prostíbulo para financiar la sociedad revolucionaria, los crímenes tantas veces escamoteados, la pirotecnia de proyectos nunca concretados - no sólo sostienen una realidad manoseada por los ojos de millares de ciudadanos, sino que incluso le prestan una misteriosa seducción.

Todo Buenos Aires, sus calles, sus barrios pobres, sus estaciones ferroviarias, sus cafés, entran a la literatura a través de una óptica original que a veces lo irisa mágicamente al modo chestertoniano y otras las descompone con una técnica que está en el origen dinámico de la pintura cubista. Pero además esta realidad está cargada de afectividad, y en los cielos, en la vegetación, en las paredes envejecidas, se siente una ternura comunicante de la que están podados los personajes.

Violencia y frustración

Ahora que esos años últimos del "twenty" adquirieron epidérmica novedad, la relectura de Arlt parece oportuna para desentrañar lo que significaron para nosotros. Porque Arlt recoge en sus libros un aire de la calle; es sensible a ese imponderable espiritual que da la tónica de la sociedad de una época y que si bien puede carecer de hondura intelectual como en este caso, tiene en cambio una vivacidad de cosa problemática apresada en su funcionamiento vivo.

Su literatura muestra un ritmo febricitante: se rige por impulsos violentos y desmedidos con relación a la causa incitadora, los que no encuentran réplica

proporcionada del mundo exterior; caen en el vacío y se pierden, dejando apenas un trazo llameante que es su única gloria. Parece que a todos sus seres los moviera el ansia de la aventura que, no pudiendo ejercerse sobre la realidad para transformarla, se volviera sobre sí con afán destructivo. "Creamos nuestra literatura - dijo Arlt - no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un cross a la mandíbula".

Este "cross a la mandíbula" revierte sobre el que lo proyecta, pues tanto los personajes como sus peripecias están condenadas al fracaso y están circundadas del sentimiento de frustración. Todo se hace como si se creyera en lo que se hace - desde planear la revolución social hasta edificar una fábrica de gases - pero sintiendo que nada será real. Y esta es quizás la condena que esperaba a un mundo imaginario que se ha tratado de insertar en la realidad para que *pareciera* real.

La frustración de los personajes está marcada en cada uno, desde los datos impúdicamente sexuales - la castración del Astrólogo, el amor de Hipólita por él, el abandono de la mujer de Erdosain -, hasta la abyección moral - el Silvio delator con que se cierra una novela que había comenzado por un limpio esfuerzo lírico - o la postergación permanente a lo largo de *Los siete locos* de los sucesos categóricos y reales.

Por eso mismo la postulación y la exigencia de la piedad que aparecen en las novelas de Arlt no convencen al lector, quien se siente perdido en un laberinto de innegable imperio artístico, de dramatismo por momentos vociferado, pero en el cual se diluye la verdad.

Lo que está siempre, en cambio, y en qué admirable dosis, es la pasión del arte como una categoría superior de lo humano en que sus integrantes hallan una precaria y deslumbrante plenitud.

NOTAS

¹ *El Jorobadito, El juguete rabioso, Los siete locos y Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Ed. Losada (Biblioteca Contemporánea). 1958. 4 tomos de 185 pp., 152 pp., 259 pp. y 200 pp. respectivamente.

JOSE MARIA ARGUEDAS, EL OTRO*

a Berta y Darcy Ribeiro

por Angel Rama

“Yo no soy un aculturado: yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en Indio, en español y el quechua” prorrumpía jubiloso José María Arguedas al recibir en 1968 el premio Inca Garcilaso de la Vega. Y ésta era su gloria y ésta fue su cruz, ésta la raíz de un arte impar en América Latina.

Más que dos razas, dos culturas vivían separadas por un muro que piedra sobre piedra levantaron los conquistadores y sus descendientes de la República para cercar y ahogar a una alta cultura, transformándola en sus harapos, en sus desperdicios. Pero, como en ese texto dijo Arguedas,

“a mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño: me lanzaron a esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador, sino fuego que impulsa”.

Una de esas insólitas jugadas del destino, cuando parece que se le mezclan las barajas a los dioses de las vidas humanas: un niño maltratado por sus parientes, hostigado por una madrastra de cuento, un niño solo en un pueblo de la serranía peruana, con su padre distante, huye un día de esa casa enemiga buscando poner fin a su dolor y desconsuelo, pidiendo la muerte entre lágrimas y se topa con la vida. Los indios de un paupérrimo *ayllu* lo reciben, le dan casa y alimento, lo alojan como a un hijo, pero más que nada le enseñan la ternura, poner dentro de él un fuego que será inextinguible. Es ésta una historia mítica que atraviesa todos los tiempos de Occidente bajo la fórmula del “niño raptado” y que Europa consignó a la cuenta de sus bárbaros irreductibles, los gitanos. No implicaba perder a un niño (¡Eran tantos los que se perdían en esas incivilizadas sociedades!) sino aceptar una rajadura

* (Aparecido en: *Crisis* N° 10, Buenos Aires, febrero, 1974, pp. 34-36).

dentro de la esfera cerrada de una cultura, permitir que se abriera una puerta a la *otredad* de la cual se defendían rabiosamente porque ella podía poner en entredicho todos los valores que los sustentaban. Por eso no ha habido ninguna fórmula tan drásticamente invalidadora de la cultura occidental como la de Rimbaud y por algo él es eje sobre quien rota la contemporaneidad: "*Je suis l'Autre*".

No podía prever don Felipe Maywa, el viejo indio del *ayllu*, que ese niño retornaría al mundo de los blancos, de los *mistis*, de los dominadores, de los poderosos, al mundo de la cultura occidental y cristiana, como *el otro*, o sea el que ha entrado y se ha formado en otra cultura, ha descubierto que la originaria suya no es la única y por lo tanto no es obligadamente la mejor; que es posible revisarla y comprender que esos supuestos *esenciales* de que se precia no son sino operaciones convencionales para levantar un edificio, pues se ha adquirido otra mirada, otro sistema de valores. Con este *otro*, la cultura quechua, que hasta quedaba desapercibida bajo la urgencia rebelde de Juan Carlos Mariátegui, vuelve a hablar luego de siglos de silencio, emprendiendo una de las tareas transculturadoras más empinadas que conozcamos en la historia de América.

Cuando en 1935 Arguedas publica su primer libro de cuentos, *Agua*, ya se ha fijado el plan del que no habrá de apartarse, haciendo de la literatura un servicio civil infinitamente más fundado que la trivial literatura comprometida de los núcleos radicales, y que consiste en redescubrir el verdadero rostro de un pueblo y restablecer la dignidad de sus valores culturales:

"¡Describir la vida de aquella aldea, describirla de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector! Ese fue el ideal que guió todos mis trabajos desde la adolescencia".

Los dioses seguían mezclando sus barajas. Este librito inesperado, donde vuelve a hablar una cultura sometida, y en español, para que se comprenda bien, a pesar de las palabras quechuas que ingresan al torrente como los guijas del río, se adelantaba un año a la publicación en París, por Paul Rivet, del primer texto que en el siglo XVII escribió un indio puro, descendiente por su madre del décimo emperador, Topa Inca: el singular texto de *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala. Este manuscrito de 1614, o sea inmediatamente posterior al libro fundacional del Inca Garcilaso de la Vega, es el primer esfuerzo de transculturación cumplido por un indio que aún maneja torpemente el español y que puesto en la disyuntiva de tener que hablar a dos culturas, la que domina y dominará y maneja la lengua de Castilla y la de los indios sometidos que sólo hablan

quechua, opta por un dificultoso español que va alternando con innumerables dibujos de su pluma que cuentan las vicisitudes y dificultades de su pueblo. A diferencia de Garcilaso, como ha visto Nathan Wachtel, aquí presenciamos una cosmovisión india que se mantiene fiel a sí misma y procura hacer ingresar dentro de ella a los elementos de la cultura extranjera sin destruir la propia¹.

Eso, exactamente eso, pretenderá hacer José María Arguedas trescientos años después. Lo hará con todos los recursos que tiene a su mano: como cuentista y novelista, como folklorista, como etnólogo, como traductor. En cualquiera de esos campos, encontramos un mismo proyecto, el que movió la pluma de Guamán Poma, indio ladino del XVII: dar a conocer los valores de esa cultura *otra*, obligar al lector ajeno a que los reconozca y los acepte, permitir de ese modo que la cultura india se desestanche y se transculture sin ser destruida, sin perderse, enriquecer a los miembros de la cultura occidental, que haya pacto y no destrucción como pedían sin cesar los indios americanos de las praderas. Inmensa tarea, que puede vislumbrarse en sus narraciones pero que es menos conocida en las restantes disciplinas ejercitadas por Arguedas.

Como traductor le debemos la nueva y rotunda versión del *Apu Inca Atawallpman*, la elegía por la muerte de Atahualpa que descubriera J. M. Farfán, quizás el texto poético quechua de más alta temperatura lírica y que en la traducción de Arguedas es de una austera belleza². Pero sobre todo le debemos un libro entero que por él se ha traducido íntegro al español por primera vez y que no era sino un manuscrito anónimo, guardado en la Biblioteca Nacional de Madrid entre la papelería de Francisco de Avila; el que comienza con las palabras: "Runa yndio niscap machoncuna..." y al que Arguedas tituló *Dioses y hombres de Huarochirí*. Creo que acierta cuando el prólogo lo llama el *Popul Vuh* de las culturas andinas. Ese texto, recogido por Francisco de Avila al finalizar el XVI como parte de su celebrada obra de "detectador de herejías" y "asesino de dioses" (fue el Sahagún peruano) se conocía sólo fragmentariamente, en traducciones a lenguas extranjeras. A pesar de las condiciones adversas en que debió ser recogido, transcribiendo la versión oral de un indio peruano para uso de un fraile cazador, es un testimonio insustituible sobre las creencias indígenas, sobre sus dioses pero también sobre sus costumbres. Es en ese texto donde se encuentra el pasmoso diálogo de los zorros sobre asuntos sexuales que sirvió a Arguedas para escribir su última e inconclusa novela: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

También en este caso, esos zorros cuyo diálogo quedó interrumpido a fines del XVI, retomarán el hilo de la conversación trescientos cincuenta años después, volverán a "bailar bajo la luz azul sosteniendo trozos de bosta agusanada sobre la

cabeza" y el zorro de abajo tratará, otra vez infructuosamente, de contarnos la historia que nos dejó en suspenso, la de la "hija de un sacro y poderoso jefe" que "está que muere por (tener contacto) con un sexo viril".

El mismo tenaz proyecto lo encontraremos en su vasta obra de etnólogo, desperdigada en revistas especializadas y en periódicos de toda América. De lo mucho que estudió sobre las culturas indígenas, nada que le haya importado más - y aún emocionado - que el descubrimiento que hiciera junto con Josafat Roel Pineda, en la misma ciudad de Puquio donde pasara su infancia y adolescencia, del mito de Inkarrí (Inka Rey) conservado por los ancianos y mayores de las comunidades indias. Se trata de un mito pos-hispánico, aunque utiliza algunos elementos provenientes de la mitología incaica, y que por lo tanto testimonia una actividad creadora de la cultura sojuzgada en la que va implícita una reivindicación social, transparente para quienes lo narran. En 1955, cuando recién comenzaba *Los ríos profundos* (1958) que aún estaba en plan de cuento, narró el hallazgo del mito en un ensayo publicado en una revista académica provocando la sorpresa de los investigadores. François Bourricaud, que lo había acompañado en la investigación, comentará esos textos en un ensayo sociológico subrayando sus significaciones ocultas y el alcance revolucionario que se le debía conferir.

Pronto empiezan a descubrirlo en otros lugares de Perú y los estudiantes universitarios se dan a la regocijada caza de sus variantes. El pueblo capaz de engendrar esa estructura mítica evidentemente no es un pueblo destruido: está vivo, está viviente su cultura, y guarda intacta su esperanza de triunfar nuevamente. Las distintas versiones recogidas serán examinadas por Arguedas a la luz de los datos aportados por la antropología acerca de la situación de cada una de las comunidades emisoras⁴ pudiendo llegar a la convicción de que a mayor autonomía social de la comunidad (indios libres de los *ayllus*⁵ en vez de indios colonos) mayor vigor muestra, en el mito, la reivindicación de los derechos del pueblo, que habrán de ejercerse y cumplirse sobre la misma tierra en que habitan y no sobre el cielo que nos tienen prometido⁶.

En cierto modo, esos nuevos textos de Arguedas, que pertenecen ya al año 1967, son la coronación de una larga larga larga empresa. Apartándose de las consignas indigenistas de tipo exclusivamente socio-económico de los maestros de los años veinte (inclusive Mariátegui) él había buscado la singularidad de un pueblo, los valores que atesoraba, la dignidad y grandeza que sólo puede medirse en la obra magna de construir una cultura. Y había logrado, luego de treinta años de lucha, que eso se hiciera visible también para sus contemporáneos, que ellos aprendieran a respetar y considerar esa cultura como un valor que no debe perderse porque es

fuerza constante de enriquecimiento humano. No se trataba ya de los derechos del indio a integrarse a la civilización occidental, sino de los derechos del indio a desarrollar también libremente su cultura, incorporando a ella lo que necesitara de Occidente, sin que eso lo obligara a negarse.

El otro había, al fin, dado su testimonio. Y había sido oído.

NOTAS

- ¹ En su excelente ensayo "Pensée sauvage et acculturation. L'espace et le temps chez Felipe Guamán Poma de Ayala et l'Inca Garcilaso de la Vega", en *Annales E. S. C.*, mayo-agosto, 1971.
- ² *Apu Inca Atawallpaman*, Elegía quechua anónima recogida por J. M. Farfán y traducción y nota preliminar de J. M. Arguedas, Lima, Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva, 1955, p. 23.
- ³ *Dioses y hombres de Huarochiri*, (Trad. de J. M. Arguedas, estudio bio-bibliográfico de Pierre Duviols), Lima, Perú, 1966.
- ⁴ "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en *Revista del Museo Nacional*, tomo XXV, 1955, pp. 184-232.
- ⁵ "El mito de Inkarrí", en *Folklore Americana*, Lima, IV, diciembre 1956, pp. 178-187.
- ⁶ En "Mitos quechuas pos-hispánicos", *Amaru*, n° 3, julio/septiembre de 1967, Lima. Asimismo, con la colaboración de Alejandro Ortiz Rescaniere, "La posesión de la tierra. Los mitos post-hispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua", en *Les problèmes agraires des Amériques Latines*, París, 1967. También en la Revista *Casa de las Américas*, La Habana.

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de setiembre de 1996

**El Boletín de Reseñas
Bibliográficas** se propone
informar acerca de los materiales
recibidos por la Biblioteca
del Instituto de Literatura
Hispanoamericana.

Un grupo de críticos,
vinculados al Instituto,
dará cuenta periódicamente
de los libros recibidos, aun
cuando varios de ellos no sean
"novedades" editoriales.

Su finalidad es ser un
medio de información,
de reflexión crítica y
de intercambio cultural en el
ámbito de la cultura
latinoamericana.



Instituto de Literatura Hispanoamericana