

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



36 **II SEMESTRE**
2014

HOMENAJE

La vuelta a Julio en siete abrazos

Roberto **FERNÁNDEZ RETAMAR**

Última carta a Julio Cortázar

Alicia **ORTEGA CAICEDO**

Rayuela de Cortázar, en su cincuentenario

Saúl **SOSNOWSKI**

"Cortázar, siempre"

Raúl **VALLEJO**

Cortázar, revolú-cronopio-nario

Francisco **PROAÑO ARANDI**

Cortázar y la pasta de dientes

Vicente **ROBALINO**

La conciencia del exilio en Julio Cortázar
y Alejandra Pizarnik

Michael **HANDELSMAN**

Situando a Charlie "Bird" Parker entre
Julio Cortázar y Juan Montaño.
Una lectura de pertenencias

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

DIRECTOR: Raúl Vallejo Corral

EDITOR: Raúl Serrano Sánchez <raul.serrano@uasb.edu.ec>

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo Briones (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Carlos Carrión (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos (UASB), Ariruma Kowii (UASB), Alejandro Moreano (UASB), Alicia Ortega Caicedo (UASB),

Alberto Pereira (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Édgar Vega Suriaga (UASB).

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA),

Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela),

Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. **ARTE,** Raúl Yépez

DIAGRAMACIÓN: Grace Sigüenza H.

IMPRESIÓN: Editorial Ecuador, Santiago Oe2-131 y Versalles, Quito

CORRECCIÓN: Gabriela Cañas

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

SOLICITUD DE CANJES: <biblioteca@uasb.edu.ec>

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: <ventas@cenlibrosecuador.org>

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS

NÚMERO 36, II SEMESTRE DE 2014

ISSN: 1390-0102

Kipus: revista andina de letras, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericanista. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana. La revista destina varias secciones a homenajes, estudios, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de mayo y noviembre.

Kipus consta en los índices de *LATINDEX*, *Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal* (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA*, *Índice de Revistas Sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica*.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: revista andina de letras*.

Kipus, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/133>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: revista andina de letras.

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-mayo-noviembre

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUARIA
DE LETRAS

36 **II SEMESTRE
2014. QUITO**

ISSN: 1390-0102

HOMENAJE

La vuelta a Julio en siete abrazos

- ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR** 5
Última carta a Julio Cortázar
- ALICIA ORTEGA CAICEDO** 9
Rayuela de Cortázar, en su cincuentenario
- SAÚL SOSNOWSKI** 19
“Cortázar, siempre”
- RAÚL VALLEJO** 25
Cortázar, revolú-cronopio-nario
- FRANCISCO PROAÑO ARANDI** 47
Cortázar y la pasta de dientes
- VICENTE ROBALINO** 57
La conciencia del exilio en Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik
- MICHAEL HANDELSMAN** 65
Situando a Charlie “Bird” Parker entre Julio Cortázar y Juan Montaño.
Una lectura de pertenencias

IN MEMORIAM

JORGE MACHÍN LUCAS 85

Silencios y diálogos transatlánticos: compromiso y esoterismo
en las poéticas de Octavio Paz y de la “poesía del silencio” española

ESTUDIOS

MARÍA EMILIA SOTERAS Z. 109

Cuba: la modernidad como anhelo y experiencia histórico-cultural

CRÍTICA

CARMEN PERILLI 133

Duelo y ficción en la posguerra peruana

RESEÑAS

Amor y desamor en la mitad del mundo, 145
muestra de cuento ecuatoriano, Raúl Vallejo, edit.

Emmanuel Tornés

Detrás de la brisa, poemario de Marialuz Albuja Bayas 149

Sandra de la Torre Guarderas

Los años perdidos, novela de Juan Pablo Castro Rodas 152

Andrés Landázuri

Ecuador, patria de todos, 155
ensayos historiográficos de Enrique Ayala Mora

Jorge Dávila Vázquez

La victoria de Junín, canto a Bolívar, de José Joaquín Olmedo 156

Marcelo Báez Meza

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 159

COLABORADORES 167

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

36 SEMESTER II
2014, QUITO

ISSN: 1390-0102

TRIBUTE

Covering Julio in seven hugs

- ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR** 5
Last Letter to Julio Cortázar
- ALICIA ORTEGA CAICEDO** 9
Rayuela by Cortázar, on its fiftieth anniversary
- SAÚL SOSNOWSKI** 19
“Cortázar, always”
- RAÚL VALLEJO** 25
Cortázar, revolu-cronipio-nary
- FRANCISCO PROAÑO ARANDI** 47
Cortázar and toothpaste
- VICENTE ROBALINO** 57
The conscience of exile in Julio Cortázar and Alejandra Pizarnik
- MICHAEL HANDELSMAN** 65
Situating Charlie “Bird” Parker among Julio Cortázar and Juan Montaño.
A reading of belongings

IN MEMORIAM

JORGE MACHÍN LUCAS 85

Trans-atlantic silence and dialogue: commitment and the esoteric
in the poems of Octavio Paz and Spanish “poetry of silence”

STUDIES

MARÍA EMILIA SOTERAS Z. 109

Cuba: modernity as a desire and historical-cultural experience

CRITIQUE

CARMEN PERILLI 133

Sorrow and fiction in postwar Peru

REVIEWS

Amor y desamor en la mitad del mundo, 145
a sample of Ecuadorian stories, Raúl Vallejo, edit.

Emmanuel Tornés

Detrás de la brisa, a book of poems by Marialuz Albuja Bayas 149

Sandra de la Torre Guarderas

Los años perdidos, a novel by Juan Pablo Castro Rodas 152

Andrés Landázuri

Ecuador, patria de todos, 155
historiographical essays by Enrique Ayala Mora

Jorge Dávila Vázquez

La victoria de Junín, canto a Bolívar, by José Joaquín Olmedo 156

Marcelo Báez Meza

PUBLICATIONS REFERENCES 159

CONTRIBUTORS 167

H O M E N A J E

Última carta a Julio Cortázar

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Casa de las Américas, La Habana*

*Ahora serán las palabras,
las más inútiles o las más elocuentes.*

J. C.

ESTA ES OTRA carta que no llegará a su destino, que no tiene destino.
Es absurdo compararla, cosa fácil, a una botella arrojada al mar, a una paloma mensajera,
Porque no hay nadie al otro lado para recibirla,
Y podría seguir girando, astro perdido,
De no ser porque se extinguirá mucho antes, quizá apenas al nacer,
Tan amarrada se halla a lo que querría decir, a lo que querría recordar, a lo que está del lado de acá, a lo que en realidad ya no está en parte alguna.

Primero fueron búsquedas un poco desganadas y naturalmente infructuosas por el París de mediados de los cincuenta.
Luego, una reunión convenida de antemano, a la que no fuiste, en 1960, en un café de Trocadero (¡como la calle de Lezama!).

* Este texto fue remitido a *Kipus* por el poeta Retamar para ser parte del presente tributo a Cortázar (N. del E.).

Íbamos a hablarte (¿a convencerte?) de la Revolución cubana, que acababa de
 empezar,
 Y te había dado cita quien era entonces un común amigo querido de cuyo
 nombre me acuerdo muy bien,
 Y que me gustaría que todavía fuera para mí un amigo querido: prefiero evo-
 carlo en ese tiempo, en ese instante.
 Creo que tú y yo nunca llegamos a hablar de esa reunión frustrada durante la
 cual vimos caer la noche sin ti como quien ve caer la nieve,
 ¡Y, sin embargo, pienso que de eso que no ocurrió nacieron tantas cosas!
 Hay puertas, bien lo saben tus fábulas, que no deben abrirse antes de tiempo:
 Es necesario esperar la sazón para esa apertura, para concurrir a la cita, empujar
 suavemente con la mano, entrar,
 Y saber que hemos venido a esa (esta) casa para permanecer en ella,
 Porque todo está allí patas arriba, que en este triste mundo es quizá lo único
 sensato que nos va quedando,
 Y además, como en aquel Teatro Integral de Oklahoma, creo que así se llama-
 ba (¿se llamará?), del hermano Franz,
 Allí esperan la novia de la infancia, una trompeta o un muñeco perdidos, el
 bastón para el que hay primavera, cierta manera de soñar y creer en el
 sueño
 Que solo conocen la infancia, alguna poesía y la revolución:
 Esa otra infancia poética con garabatos, proyectos para cuando seamos gran-
 des y fuertes y.
 En fin.

Así, en 1963 (ya lo has contado tú, ya lo ha contado casi todo el mundo),
 Maduro para atravesar la puerta como quien se desposa con el cielo o el mar,
 O mejor con la pobre bella golpeada abrumada tierra plena de mujeres y hom-
 bres hechos para ser felices y hermosos,
 Llegaste a donde tanto se te había esperado.
 No me refiero solo a Cuba, desde luego, ni siquiera a nuestra América,
 Sino a esa zona de la sorprendente realidad
 Que estuvo casi media centuria todavía más pobre
 Porque no estabas tú, quien habías ido acarreado y creando tesoros sin saber
 que después ibas a repartirlos
 (Como un mendigo grandullón que se los iba sacando distraídamente del
 bolsillo inexhausto)

A presos como Tomás Borge, a una muchacha que al cabo, después de leerle,
no se suicidó,
A quienes no van a dejar de ser jóvenes, ni de estar perplejos y batalladores
Ante la vida perplejante.

Después, durante más de veinte años,
Fuimos un poquito menos pobres, en parte por las cosas que trajiste,
Por ti,
Por vos.

Al final (claro, sin saber, sin aceptar que era el final) empezamos a vosearnos.
Pero no por tu Buenos Aires querido, donde apenas estuve unas semanas,
antes de conocerte,
Sino por la tierra que hiciste tuya en tus últimos años,
Por la que peleaste con la linda gallardía que era tu manera natural de pelear
(Linda aunque me parece que alguna vez te equivocaste de molino,
Pero al cabo cada cual tiene derecho a molinear a su manera,
Con tal de no apearse del rocín ni avergonzarse del grotesco yelmo).

Y bueno, si en 1963, llenos de tú y relámpagos y realidades y esperanzas
Y sin una gota de barba los dos,
Al fin nos vimos, en La Habana, en una suntuosa escalinata que debía conducir
A una especie de toma de una especie de Palacio de Invierno,
Algo más de veinte años más tarde nos veríamos por última vez, en Managua,
Rodeados de vos, de voseos, de otros relámpagos, de otras realidades, de otras
esperanzas
(Iguales y distintos, iguales y distintos),
Barbados y con tantos años que ya era tiempo de empezar a tomar en serio o
en carcajada la vejez y quizá hasta la muerte.
¿Eran esas las cosas en que pensaba, Julio, cuando entre el 13 y el 14 de fe-
brero de 1984
Volaba hacia París para verte por última vez, para ver cómo te enterraban?
Lo que no pudo ser, porque, a pesar de nuestra angustiada prisa, tanto el avión
de Tomás como el mío,
Quienes llevábamos tierra fresca de Nicaragua y de Cuba para dejarla en tu
tumba,
Llegaron, sobre el inmenso Atlántico, horas después

De que te hubieran devuelto a la insaciable.
 No importa mucho, a la verdad, no haber visto lo que quedaba de vos.
 Eso que dejaron grande, magro y azorante en el agujero no eras vos.
 Qué van a creerlo los muchachos que te cuidan en tantas partes,
 Los compas que, entre combate y combate, te leen en Nicaragua,
 Los nuevos Tomás entre los barrotes de cuyas cárceles
 Entrás antes que el amanecer para decirles
 Que este mundo tan raro va a ser mejor, mejor,
 Y un día nos veremos desayunados todos,
 Como dijo el padre Vallejo,
 Que también se murió en París
 Con América y los pobres del mundo metidos en los huesos,
 Y musitando *España, aparta de mí este cáliz.*

Ahora vos te has muerto clamando:

“¿Vamos a dejar sola a Nicaragua en esta hora que es como su Huerto de los
 Olivos? ¿Dejaremos que le claven las manos y los pies?”

No, Julio, no te la dejaremos sola.
 No puede ocurrir otra vez. También te debemos eso, esta promesa.
 Ya es demasiado que a César, antes de enterrarlo en Montrouge,
 Le hubieran dado lo que era de su César,
 Y no le apartaran aquel cáliz.

A vos te decimos, entre los terrones de Montparnasse o donde estés,
 Que bien sabemos que es en un colmenar de corazones,
 Que en la nueva hora del Huerto de los Olivos,
 El pueblo héroe que amaste
 Como se ama a una mujer que es un pueblo
 Tendrá a su lado el mundo,
 Y no dejaremos que le claven las manos y los pies,
 Muerto del alma, hermano queridísimo,
 A nuestra Nicaragua tan violentamente dulce
 Como vos. ❀

(1994)

***Rayuela* de Cortázar, en su cincuentenario**

ALICIA ORTEGA CAICEDO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

El texto invita a una relectura de *Rayuela*, cincuenta años después de su publicación, en diálogo con fragmentos de la correspondencia cortazariana. La autora pone el acento en una reflexión acerca de la formalización del género “novela”, las formas de renovación literaria y las prácticas de lectura que *Rayuela* propone. El tema de la búsqueda, la dimensión lúdica, el callejeo urbano, el idioma de los amantes, mujer y razón occidental, son elementos que articulan una lectura muy cercana al trasegar de los personajes.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, *boom*, *Rayuela*, novela, Latinoamérica, lector.

ABSTRACT

The text invites a rereading of *Rayuela*, fifty years after its publication, in dialogue with fragments of Cortázar’s correspondence. The author emphasizes a reflection on the formalization of the “novel” genre, forms of literary renewal and the reading practices that *Rayuela* proposes. The subject of the search, the playful dimension, urban loitering, the language of lovers, woman and Western reason, are elements that articulate a very close read to decant the characters.

KEYWORDS: Julio Cortázar, *boom*, *Rayuela*, novel, Latin America, reader.

CINCUENTA AÑOS DESPUÉS, la lectura de *Rayuela* sigue siendo una aventura, una experiencia lúdica que sitúa al lector frente a una novela que es una y muchas a la vez. Como toda aventura, el placer no se encuentra solamente en el punto de llegada, sino, sobre todo, en la posibilidad de gozo y descubrimiento que cifra cada momento de su trayectoria. *Rayuela* narra la historia de Horacio Oliveira y la Maga, en París; la muerte del bebé Rocamadour; el

mapa de París y el mundo de los clochards; las profundas disquisiciones que los miembros del Club de la Serpiente alternan sobre jazz, pintura y literatura; los episodios de Oliveira, Traveler y Talita, primero en un circo y luego en un manicomio, en Buenos Aires; una teoría de la novela que se encuentra dispersa en las notas de Morelli, escritor de culto, leído y admirado por los miembros del Club. *Rayuela* cifra una crítica radical a las certezas y paradigmas que sustentan el saber occidental; es también la historia de una caída y la desesperada búsqueda del paraíso perdido, asimismo puede ser leída como la crónica de una locura o como una gigantesca humorada. Sobre todo, se trata de una invitación a participar del rito infantil de la piedrecita y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo. *Rayuela* es ese libro con el que sueña Morelli: “una bola de cristal donde el micro y el macrocosmos se unieran en una visión aniquilante”.¹ El crítico argentino Saúl Yurkievich reconoce en la estructura narrativa de *Rayuela* una resignificación del dispositivo vanguardista del *collage*: una estética de lo inacabado, lo fragmentario, lo discontinuo; en suma, una estética que alude a la heterogénea multiplicidad de lo real. En este sentido, la novela constituye toda una provocación, pues somos nosotros, los lectores, quienes inventamos los puentes y cosemos los diferentes pedazos de ese tapiz llamado *Rayuela*.

Julio Cortázar se propuso escribir una novela que rompiera de manera radical con los modos tradicionales del novelar, con el uso decorativo de un lenguaje pretendida y falsamente literario. Tal como observa Morelli/*alter ego* de Cortázar, en un pasaje: “Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*. [...], basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas ‘del comportamiento’, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes” (509). Para acercarnos a la propuesta literaria de Cortázar y seguir de cerca el proceso de su concepción, resulta iluminador volver sobre su correspondencia. En una carta fechada en diciembre de 1958, cuando el autor ha finalizado *Los premios*, leemos que se propone el proyecto de una nueva novela: “más ambiciosa, que será, me temo, bastante ilegible; quiero decir que no será lo que suele entenderse por novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas, por qué no, de muchos fracasos” (601).² Al año siguiente, en junio de 1959, observa que está escribiendo “algo así como

-
1. Julio Cortázar, *Rayuela* (Madrid: Santillana, 2013), 40. Todas las citas harán referencia a esta edición conmemorativa.
 2. La misma edición trae consigo, en calidad de anexo, una selección de cartas que van de 1958 a 1972, bajo el título “La historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”.

una antinovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género” (601). Julio Cortázar invierte cuatro años en la creación de *Rayuela*. En el transcurso de ese tiempo, no deja de anotar en cartas a sus amigos las reflexiones acerca del proceso de su propia escritura. En diferentes momentos, la novela es definida como “una especie de almanaque” (en tanto narración hecha desde múltiples ángulos), como “guía de teléfonos” (puesto que es el lector quien deberá buscar en diferentes partes del libro la continuidad de cada una de ellas), como “libro infinito” en tanto posibilita de manera explícita el reto de explorar múltiples y variadas formas de lectura. En una carta fechada en mayo de 1962, Cortázar expresa lo que sigue, cuando está a punto de enviar *Rayuela* a su editor: “te diré con mi habitual modestia que será una especie de bomba atómica en el escenario de la literatura latinoamericana” (606). ¿En qué consistió entonces la explosión que provocó este “desconcertado cronopio” que nunca dejó de andar mirando las babas del diablo en el aire?

Rayuela responde al esfuerzo de crear una forma de novela que involucra activamente al lector, busca propositivamente hacer del lector su “camarada de camino”: “simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (423). A nivel formal, cabe destacar que la novela propone, al menos, dos posibilidades de lecturas: una, que abarca los capítulos “Del lado de acá” (que transcurren en París) y los capítulos “Del lado de allá” (en Buenos Aires). Se trata de una disposición que se deja leer de forma corriente: un capítulo a continuación de otro, que sigue el desarrollo cronológico y lineal en términos anecdóticos. La segunda lectura propone el juego de la rayuela, el lector va saltando por los capítulos según las indicaciones de un tablero de direcciones. Esta segunda lectura incorpora las páginas que conforman “De otros lados (Capítulos prescindibles)”. Son capítulos que aportan nuevas aristas para la comprensión de los personajes, y, a la vez, ofrecen al lector la oportunidad de conocer una suerte de “cajón de sastre” del autor (citas de textos leídos por Cortázar), así como las famosas “morellianas”, que son las notas escritas por Morelli. Estas notas ponen en escena una teoría de la lectura y de la creación literaria, la poética de Julio Cortázar.

Son muchas las formas de renovación literaria que Cortázar ensaya en la novela. *Rayuela* rompe las fronteras que de manera artificial han opuesto el mundo de la alta cultura y el de la popular, el de la ficción y el de la no ficción, el de la reflexión filosófica y el de la observación cotidiana. Así, podemos

seguir las agudas observaciones que los miembros del Club hacen acerca del arte contemporáneo, como también el diálogo de los personajes construido en el espesor del lenguaje cotidiano, cargado de múltiples referencias al mundo realmente vivido: calles recorridas, historias de vida, afectos, recuerdos familiares, pasiones literarias, conciertos, cuerpos que se aman y se desencuentran. Lo que se propone Cortázar con *Rayuela*, y lo logra, es “tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo solo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ [...]; una narrativa que actúe como coagulante de vivencias [...]” (423). En términos experimentales, hay capítulos que intercalan dos historias en uno mismo, otros incorporan fragmentos de libros, noticias, canciones, anotaciones (las de Morelli), cartas (por ejemplo la que escribe la Maga a su bebé Rocamadour), fichas (la de Ossip Gregorovius). Quizá, uno de los ejemplos más contundentes sea el capítulo escrito en “gígllico”, el idioma de los amantes, la Maga y Oliveira, que remite a esa lengua cuya sonoridad y potencial poético comunica un sentido que trasciende lo que las palabras literalmente dicen. Se trata de un lenguaje que bien puede remitirse a lo que Julia Kristeva denomina “cora-semiótica”: ese que, entrelazado a lo arcaico materno, antecede el orden de lo simbólico y los procesos de representación; tiene que ver con ese lenguaje que articula sonidos, ritmos, balbuceos, y que remite a una suerte de memoria poslingüística. Poslingüística, porque a pesar de su búsqueda no deja de ser lenguaje y no deja de remitirnos al español como referente, aunque sea un referente al que no se retorna. Vale también recordar el capítulo en que se narra la muerte de Rocamadour, en donde el narrador finge hablar de una cosa cuando en realidad es otra la que está narrando. En un siguiente giro de tuerca, las notas sueltas de Morelli remiten a un libro que el escritor había proyectado, y que justamente se trata del libro que estamos leyendo: *Rayuela*. Las notas de Morelli, dispersas en los capítulos prescindibles, ofrecen pistas y claves de lectura. Sobre todo elabora lo que es su proyecto de novela: una que vuelva al lector obligadamente su cómplice, un colaborador de la obra.

Se trata, *Rayuela* (la novela que leemos y la que proyecta Morelli), de una novela que explora la búsqueda de lo absoluto, de un reino milenario, el edén perdido, un otro mundo: el otro lado de las cosas. Esta búsqueda, protagonizada por Oliveira, apunta al encuentro de una nueva dimensión de la realidad conocida y cotidiana, que podría estar justamente allí tras alguna puerta. Lo que propone Morelli/Cortázar es que lo más probable sea que ese otro

mundo se encuentre dentro de este: “Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en este [...]. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla” (405). El fragmento citado proporciona una clave para la lectura de *Rayuela*: leer en clave poética varias de las figuras que la novela ofrece como si se tratasen de pistas para el encuentro de la llave del reino prometido. Solo por poner algunos ejemplos memorables: la escena del tablón que atraviesa de una ventana a otra, entre Oliveira y Traveler; ambos sentados a caballo cada uno sobre el tablón. En medio del tablón está Talita, que debe alcanzar a Oliveira unos clavos y un paquete de yerba mate. Se trata de la figura del puente que se repite a lo largo de la novela, que anuncia precisamente esa necesidad de tender de alguna forma un punto de contacto con ese otro lado que no deja de ser intuido y buscado por Oliveira. Talita lo sabe, por eso dice: “No era a Manú sino a ella que estaban juzgando. Y a través de ella, vaya a saber qué, mientras la estúpida de Gekrepten revolaba el brazo izquierdo y le hacía señas como si ella, por ejemplo, estuviera a punto de tener un ataque de insolación y fuera a caerse a la calle, condenada sin remedio” (271). Otra imagen remite a Oliveira, cuando comienza a trabajar en el circo a su regreso en Buenos Aires, parado en la pista aún vacía y mirando hacia arriba, hacia el orificio en lo más alto de la carpa roja:

ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejó de reírse y pensó que a lo mejor otro hubiera ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba, y que ese otro no era él que fumaba mirando el agujero en lo alto, ese otro no era él que se quedaba abajo fumando en plena gritería del circo (288).

En este sentido, la figura más importante de la novela es la misma rayuela; ese juego que no solo le da el nombre al libro, sino que representa en su misma lógica el movimiento para llegar de salto en salto de la tierra al cielo. No es gratuito que aparezca, justamente casi al final de la novela en su primera lectura: Talita saltando la rayuela en el patio de la clínica psiquiátrica. Es cuando Oliveira, que casi ha perdido la cordura, confunde a Talita con la Maga. Todo el desenlace ocurre mientras Oliveira está sentado en la ventana, de espaldas a la rayuela dibujada en el patio. Es el único momento en que explícitamente le habla a Talita acerca de su parecido con la Maga:

Perdiste en la tercera casilla. A la Maga le hubiera pasado lo mismo, es incapaz de perseverar, no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se le hace trizas en las manos, anda a los tropezones con el mundo. Gracias a lo cual, te lo digo de paso, es absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás (342).

En una carta a Manuel Antín, fechada en agosto de 1964, Cortázar apunta que *Rayuela* no iba a llamarse así originalmente. Se iba a llamar Mandala: “De golpe comprendí que no hay derecho a exigirles a los lectores que conozcan el esoterismo búdico o tibetano. Y a la vez me di cuenta de que *Rayuela*, título modesto y que cualquiera entiende en la Argentina, era lo mismo; porque una rayuela es un mandala de-sacralizado”. (619). *Rayuela* puede ser leída como la trayectoria de una profunda e inacabable búsqueda: del Paraíso perdido, de la armonía, de la inocencia hollada, de ese otro mundo que todos buscan de una u otra forma “para protegerse de las patadas de las tres dimensiones tradicionales”. Es a propósito de esta búsqueda, narrada en clave de juego, que Cortázar elabora una crítica a la denominada razón occidental, al orden establecido de “un mundo satisfactorio para gentes razonables”, ese cúmulo de viejos hábitos rotulados como la Gran Costumbre:

el homo sapiens no busca la puerta para entrar en el reino milenario (aunque no estaría nada mal, nada mal realmente) sino para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida se quedó atrás, reventándose contra la puerta cerrada [...] (404).

Se puede matar todo, sostiene Morelli, menos la “nostalgia del reino”, como marca de todo lo que profundamente atormenta y apasiona al “bípedo implume”. Justamente, el tono de la novela se sostiene en esa sutil bisagra que aún lo serio y la risa, en el sostenido diálogo con la ciencia de la “patafísica”. Cortázar no deja de reírse cuando más en serio está hablando: “la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra” (405). En función de ello, el mismo título de la novela que alude a un juego infantil, porque, como anota Huizinga, en *Homo ludens*, todo juego es vivido al borde de la seriedad y de la broma, y mientras dura absorbe por completo al jugador en el marco de un determinado tiempo y un determinado espacio.

En esta línea de reflexión, una figura clave tiene que ver con los azarosos encuentros entre Horacio y la Maga, en París. Se trata de la figura del

laberinto urbano, dentro del cual hay sin embargo una lógica que impide perderse, que conduce a sus paseantes al encuentro. “¿Encontraría a la Maga?”, así comienza la novela. Horacio Oliveira y la Maga llevan la vida de “falsos estudiantes en París”. El pasatiempo favorito de ellos es caminar la ciudad, caminar para encontrarse, para encontrar deshechos en el suelo, coleccionarlos o armar figuras móviles. “Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos” (18). Ambos son buscadores, pero ambos se diferencian en los términos de esa búsqueda. Una búsqueda que justamente se actualiza en la práctica del callejeo, un callejeo aparentemente sin motivo. Oliveira es demasiado racional y libresco, tiene la mala costumbre de rumiar largo cada cosa. La Maga –“siempre torpe y distraída y pensado en pájaros pintos o en un dibujito que hacían dos moscas en el techo de un coche” (18)– es dueña de una sabiduría no exenta de magia y ternura. Oliveira sabe que para ver a la Maga “era necesario empezar por cerrar los ojos” (20). Oliveira es demasiado intelectual: “me costaba mucho menos pensar que ser” (27). La Maga, por ser de “las que rompen los puentes con solo cruzarlo”, no necesita pensar la mejor forma para tocar la puerta, salir a jugar, y encontrar ese otro mundo largamente añorado. Solamente lo hace, abre la puerta y está del otro lado. La Maga sabe intuitivamente cómo moverse en la ciudad, sabe encontrar lo que anda buscando porque se comunica con el mundo desde una empatía afectiva y corporal. Oliveira piensa demasiado, vive entregado al ejercicio de una conciencia excesivamente atenta a no dejarse engañar. Se esfuerza de manera sistemática por aprehender la verdad de manera demasiado racional. Y aunque la Maga es tratada por Oliveira como “bobalina”, sabe ella muy bien las reglas del juego y solo pretende ignorarlas para entregarse de lleno a él. La Maga aprende de la calle, es una “dadora de infinito”, Oliveira, al contrario, examina las calles; sobre todo, las de París que a sus ojos se ha erigido como centro y mandala.

Partís del principio –dijo la Maga. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza (34).

Oliveira sabe mucho, es “ins-trui-do”, lleva a cuesta una montaña de “prejuicios bibliotecarios” que le han fijado unos pesados anteojos en su diálogo con el mundo. La Maga, en cambio: “‘Cierra los ojos y da en el blanco’, pensaba Oliveira. ‘Exactamente el sistema Zen de tirar al arco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ese es el sistema. Yo en cambio... Toc toc. Y así vamos’” (39). Oliveira ama y conoce a la Maga, pero su mirada la atraviesa porque también la ha convertido en puente de su búsqueda hacia lo trascendente:

Te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo, de tu risa, hay horas en que me atormenta que me ames [...], me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado [...] (452).

Oliveira teoriza siempre, convierte en problema de probabilidades sus increíbles encuentros con la Maga. La sola presencia de la Maga perturba a los del Club de la Serpiente, a ellos que siempre “jugaban mucho a hacerse los inteligentes” (59). La Maga, después de todo, le tiene lástima a Oliveira: “También hay ríos metafísicos, Horacio. Vos te vas a tirar a uno de esos ríos” (105). En cambio,

ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina (112).

Pero la Maga sí lo sabe, solo que lo sabe de otra manera y vive en un orden diferente: “Horacio busca un montón de cosas –dijo la Maga. Se cansa de mí porque yo no sé pensar, eso es todo” (154). Oliveira a fin de cuentas es un pensador desencantado, entregado a la búsqueda de un centro. Ha trasegado las calles de París tratando de encontrarse, sin lograrlo. Y mientras tanto, como se lo dice Gregorovius cuando la Maga ha desaparecido, le ha estropeado la vida a una cantidad de gente. Demasiado rumiante y razonador, Oliveira, cargado de culpa, no dejará de buscar a la Maga en las calles de París, en los barrios bajos de Montevideo, en Buenos Aires, en Talita, en insospechadas y súbitas visiones. Oliveira encarna uno de los mitos fundamentales y funda-

cionales del pensamiento occidental: la caída, la pérdida de la inocencia y la expulsión del Paraíso. Oliveira experimenta dos caídas. La primera, al cierre de los capítulos “Del lado de allá”, en su encuentro con la *clochar* de Emmanuèle (hundimiento literal y metafórico con el más intenso de los olores de la “mugre humana”), que provoca su repatriación a Buenos Aires. La segunda, hacia el final de los capítulos “Del lado de acá”, cuando Oliveira pierde su cordura, y se atrinchera tras una línea defensiva entre hilos de colores y palanganas de agua, sentado de espaldas en una ventana del manicomio. En el fracaso de Oliveira, Cortázar busca plasmar lo que siente frente “a este fracaso total que es el hombre occidental”, tal como lo señala en una carta fechada en junio de 1962 (607). La novela queda abierta en la invitación a una lectura infinita, en la que cada uno de nosotros, sus lectores, podrá reconstruir un final no escrito: qué pasó con la Maga y con Oliveira, ¿saltó de la ventana? Lo que sí sabemos es que para encontrar el pasaje de la tierra al cielo, se necesitan algunos ingredientes: una acera, una piedrecita, la punta de un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. ❁

Fecha de recepción: 27 de abril de 2014

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2014

“Cortázar, siempre”

SAÚL SOSNOWSKI

Director de Hispamérica, USA

RESUMEN

Este texto es un testimonio no solo de una amistad, sino la radiografía del hombre y el escritor que fue y es Cortázar. El autor echa a andar la máquina de la memoria para recordar aquellos momentos que son una suma de lugares, fechas en las que la condición de “cronopio”, de ese sujeto sensible, travieso, inocente, subvertor, se hicieron presentes en uno y otro encuentro, sin que en ningún momento eso haya atentado contra la imagen primera o la que el autor imaginó o supuso sobre el autor de *La casa tomada*: un hombre fiel a sus ideas y por tanto a su poética y a su ética. Como bien anota Sosnowki, “Tratándose de Cortázar (sabrán disculpar, espero, el compás de tango con sabor a bolero), el paso del tiempo no es olvido ni alarga las distancias”.

PALABRAS CLAVE: Cortázar, escritor, memoria, testimonio, años 60, Latinoamérica.

ABSTRACT

This text is a testimony, not only of a friendship, but the X-ray of the man and writer that Cortázar was and is. The author fires up the machine of memory to remember those moments that are a sum of places, dates on which are the condition of “cronopio”, that sensible, naughty, innocent, subvertor subject, which were present one and another encounters, without this, at any time, having attacked the first image or that which the author imagined or supposed about the author of *La Casa Tomada*: a man faithful to his ideas and therefore his poetics and his ethics. As Sosnowki notes, “In the case of Cortázar (please forgive, I hope, the rhythm of tango-flavored bolero), the pass of time is not forgotten nor lengthens the distance”.

KEYWORDS: Cortázar, writer, memory, testimony, 1960s, Latin America.

ESCRIBIR POR EL 50o. aniversario de *Rayuela* o por el centenario del nacimiento de Cortázar es operar por el lado de acá de los calendarios más que por las esferas de tiempos y de mundos que nos enseñó a ver. Pero a pesar de ello, pensar en 1914 y en 1984 permite dibujar en voz alta algunas marcas y no pocas huellas.

Lo que se irá desglosando podrá ser leído como un diálogo con y a través de Cortázar y no tanto como otro testimonio de uno de sus lectores. Pero, ineludiblemente, voy hacia lo personal al tener ante mí la foto de nuestro primer encuentro. Es de 1973 y fue tomada en un congreso que conmemoró el 10o. aniversario (ahí va otro) de la publicación de *Rayuela*, divisoria de aguas en las letras argentinas, lectura obligatoria para más de una generación, y brújula para más de un argentino anclado en París, en Buenos Aires, o en un campus del norte sobre el norte.

En “Sobre los clásicos” Borges considera los textos que los pueblos interrogan como si albergaran el secreto de sus orígenes y las claves del porvenir, interrogación que a su vez contribuye a la supervivencia de esos textos. Asociar esa noción a la narrativa de Cortázar le asignaría un aire de solemnidad poco acorde con hábitos menos monásticos y espirituales y con numerosas páginas escritas y leídas a contrapelo. Y sin embargo, y mal que le pese a más de un parricida porteño (incluyendo a quienes tanto asimilaron sus lecciones que su propia iniciación es parte del vacío), sus textos nos permiten interpretar décadas y cambios históricos, cuestiones con la vida y estrategias narrativas que el tiempo ha demostrado inimitables. Y junto a esa práctica, hay una rectitud y una conducta ética que el tiempo también ha demostrado que sí se podrían emular.

Pertenezco a una tradición en la que un juego de palabras permite concluir, no siempre irónicamente, que después de la muerte todos son santos. Este no es el caso de Cortázar; tampoco pienso en canonizaciones (que son de otra cofradía), aunque sí rompió más de un canon en las letras, así como en otras zonas que le competen al intelectual consciente de su lugar y de su hora. Cortázar jugó y se jugó: con la seriedad que exigen los juegos, lo hizo con la literatura recordándonos para siempre que una página que nos deja inalterados es inútil o de corta duración; que jugar amando y amar jugando le dan nombre a la felicidad y son modos de supervivencia; que sin humor es imposible entrarle a la vida por la vía simpática (la única que los años nos enseñan a valorar); que quedarse en los márgenes no justifica el estar aquí y acabar dejando otra página en blanco.

Algunos de sus cuentos mostraron cómo hilvanar versiones de realidad sin dejar rastros de la costura mientras que otros textos montaron la cocina del escritor. Frecuentemente, nos sometía a una magia deseada y necesaria; cada tanto, en instancias de creciente fascinación, develaba algún truco. Comparando una sensación de carencia ante todo lo que es ‘esto’, transitamos por tiempos y espacios simultáneos. Después de todo, no puede ser que ‘esto’ sea todo. ¿Y si lo fuera?

Toda respuesta remite a un artículo de fe, aun su negación. La del lado de acá informa que no hay soluciones fáciles ni promesas de ultratumba: la apuesta está dada, no hay otro escenario, no queda más que jugarse con reglas propias, desfondar la puerta, o someterse a la ‘gran costumbre’. Pero ¿por qué someterse a esta costumbre una vez que se reconoce su falsía? Al estar conciente de las opciones, un “salvavidas” podrá ser la claudicación y la entrega, pero entonces no se rescatarán sino desechos de vida, jirones de lo que hubiera podido ser. O el término medio que adoptó uno de sus personajes como lúcido eco del perseguidor. O la locura y la muerte.

Al partir desde la comprensión, o apenas de la sensación a flor de piel, de una carencia, el viaje carecerá de sentido si se retorna al punto de partida con la misma mirada. Y eso también lo aprendimos gracias a quien dejó el margen y la inacción (que no es la cordura) para cubrir con trazos propios vidas ajenas que diseñan el rostro de quien dibuja.

Pensar Cortázar es también sentirlo. Quizá porque hasta sus páginas más especulativas, filosóficas, desconcertantes en sus vuelos y vuelcos, y tan llenas de humo y de jazz estaban atravesadas por la pasión; quizá porque siempre estaba de cuerpo entero junto a sus personajes de papel y junto a sus lectores. Buscaba la sintonía entre esos dos mundos sabiendo que solo transitándolos juntos valía la pena el esfuerzo. Podía ser tablón y mate o tabaco negro y puente, hallazgos y pérdidas y búsquedas para recuperar lo perdido –otra definición del hombre desde esa palmada inicial con llanto y olvido. Son pasajes y (des)encuentros: viajes y cruces y modos de ser otro o de aspirar a serlo. Clara conciencia de que poco vale medirse por el tamaño del yo; que aun las peleas con el ángel se hacen para ser más humano, menos egoísta, más generoso con lo que uno no se permite y con los demás que a veces temen y prefieren no ver. Del ‘yo’ al ‘tú’ para pasar al ‘nosotros’: no es solamente una opción ideológica (aunque también lo fue y lo sigue siendo), es la decisión que finalmente permite acceder al amor. Y también, por qué no, a compartirlo todo en lo más íntimo del ser y en lo más público de la comunidad.

Y era eso lo que se sentía en el diálogo con Cortázar y con sus textos. Si bien unas prácticas críticas, que merecen respeto por su devoción, han aprovechado la sutileza de sus estrategias para llevar a cabo análisis estructurales de sus relatos, esa obra de ingeniería apenas alcanzó la superficie. Algo parecido le pasó a la computadora que dijo “No way, baby” –Cortázar dixit– al pedirle que descifrara el glíglico. Qué sentido tiene aproximarse a esa piel si no es para hundirse en la pasión que suscita el saber que allí mismo, en la más tierna oscuridad del goce, había acceso; acceso y paso no solo de una galería a otra, sino de un modo de vida a otro, dejando atrás la repetición quejumbrosa y las sinsalida para ver la calle y finalmente permitirse ir por el alivio de ser y aprender, una vez más, a jugar jugándose.

Las páginas de Cortázar me han acompañado desde los años 60 y a través de varias mudanzas –ninguna dramática y más de una deliciosamente gozosa. Además de sus libros me acompaña el privilegio (sí, privilegio sincero y honesto, no tengo por qué buscar un sustantivo enfriado por la distancia crítica para decir justamente eso) de haberlo conocido, de haber podido hablar con él y, mucho más, de haberlo oído, de haber aprendido por él y gracias a sus textos, lecciones de literatura, de honestidad intelectual, de vida.

Cuando escribí el prólogo a su obra crítica completa para la edición de “Círculo de Lectores” sentí que era un modo de caminar por las vigas de un palacio. También por ese lado, que exigía otra temperatura, se filtraron personajes junto a su imagen y a las ganas de acercarme más a este lado de las palabras. Tratándose de Cortázar (sabrán disculpar, espero, el compás de tango con sabor a bolero), el paso del tiempo no es olvido ni alarga las distancias. Leerlo no es solo retornar al primer momento del encuentro con la página y ya saberlo de otro modo, sino, simultáneamente, instalarnos en lo más próximo e inmediato. Queda para otros textos la formalidad de la cátedra y los seminarios; este es el momento de recordar, en la cercanía de la amistad y de las letras, que las páginas de Cortázar siguen siendo trampolines hacia otros modos de entender y de gozar y de no rendirse ante la monotonía ni ante versiones desgastadas. Es un buen momento, como todo aquel que surge de frecuentar sus páginas, para sentirnos cómplices por las asociaciones que provoca algún capítulo definitorio; uno temprano de *Rayuela*, posiblemente, o una distante morelliana. O un instante fugaz en la conducta de un cronopio, o un pasaje en que Cortázar se juega elocuentemente por su derecho a la literatura y por su compromiso con los derechos humanos.

A páginas y pasajes puntuales sumo instancias más privadas. Y recuerdo un hotel en Georgetown cuando accedió a una larga entrevista y un segundo paseo por ese barrio, años más tarde, esta vez con Carol Dunlop (encuentro del que guardo un remordimiento personal por no haberlos llevado a Blues Alley y cerrar la noche con jazz). Y la grabación de un video en la Ciudad de México, Cortázar ya tristemente solo, y las calles por donde lo paraban para saludarlo y le acercaban algo para firmar y él agradecía, pacientemente, tanto alboroto. Y oír junto a él, en unas butacas alejadas del escenario, la lectura de una novela que no llegaríamos a conocer y saber que con un gesto había quedado todo dicho. Y ya en París, en su departamento, donde generosamente (no es nada casual que la generosidad aparezca cada vez que hablamos de él) me prestó materiales inéditos que solo se conocerían demasiado tarde para conversar. Y en esa estación del Metro yendo en direcciones contrarias, mirándonos en la despedida... En esos escasos minutos que se fueron con el chirrido de las vías no hubo, no merecía haber más nadie; alguna sombra que fue cuerpo y se va deshaciendo como no se desvanecerá nunca el saber que sí, Cortázar, él sí, siempre. ❁

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2014

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2014

Cortázar, revolú-cronopio-nario

RAÚL VALLEJO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

Este artículo analiza no solo los textos propositivamente políticos de Julio Cortázar, tanto ficcionales como ensayísticos, sino que recoge cartas y otros documentos, para exponer su militancia política por el socialismo latinoamericano. Asimismo, este ensayo sitúa históricamente las posiciones solidarias de Cortázar, aun en momentos difíciles, tanto con la Revolución cubana como con la Revolución sandinista de Nicaragua. Finalmente, en este texto está desarrollado el pensamiento estético y ético de Cortázar frente a la conflictiva relación entre la creación literaria y la militancia política.

PALABRAS CLAVE: Cortázar, literatura, política, *El libro de Manuel*, Revolución, Cuba, sandinismo, intelectuales, Latinoamérica.

ABSTRACT

This article looks at not only the purposefully political texts by Julio Cortázar, both fictional and essayistic, but also collects letters and other documents, to expose his political activism for Latin American socialism. Also, this essay historically situates Cortázar's positions of solidarity, even in difficult times, with both the Cuban Revolution and the Sandinista Revolution in Nicaragua. Finally, this text develops Cortázar's aesthetic and ethical thinking against the conflicting relationship between literary creation and political activism.

KEYWORDS: Cortázar, literature, politics, *El Libro de Manuel*, Revolution, Cuba, Sandinismo, intellectuals, Latin America.

Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría.

Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, 1973.

DIJO QUE JULIO Cortázar parecía un niño grande y que, políticamente, era un ingenuo. En La Cueva había mucha gente entusiasmada por escuchar las historias que el grupo de Barranquilla protagonizó en aquel mítico bar. Con ese sonsonete del que encubre con la fachada de chisme de vecindario lo que, en realidad, es pura y simple mala fe política, Plinio Apuleyo Mendoza comentó que los cubanos siempre utilizaron a Cortázar. En seguida, añadió que alguna vez este le contó –e imitó, con un tono bobalicón, su pronunciación afrancesada– que no entendía por qué los diplomáticos cubanos no le quisieron recibir una ropita vieja que él mismo había llevado a la embajada de Cuba en París.¹ En medio del ambiente carnavalesco que envolvía a La Cueva, el relato de Plinio Apuleyo rezuma una perversidad política bien calculada, que se esconde tras la mascarada del cuentero de anécdotas de las que, supuestamente, ha sido testigo. Así, en el relato de Mendoza, con esa tergiversación profesional de los anticomunistas de la posguerra fría, Cortázar queda reducido a un ignorante político que actúa como una marioneta manejada por los comunistas cubanos.

Además del escritor de la experimentación permanente del texto, de la visión siempre diferente sobre los vericuetos de la realidad, de la búsqueda de *todos los lenguajes, el lenguaje*, Julio Cortázar también fue un escritor altamente politizado, activista de la lucha antiimperialista de los pueblos, y de aquellos que tomaron partido por el socialismo, desde la ética y sin miedo a las críticas de los *ebúrneos*, según su propia denominación. Pero, como era de esperarse, su actuación política nunca fue la de un dogmático sino la de alguien que, como buen *cronopio*, desde la sensibilidad cotidiana que está en su obra literaria y sin desdeñar la ironía ni el sentido del humor, se comprometió con el ser humano al que consideró siempre por encima del capital y el liberalismo burgués. Un auténtico *revolú-cronopio-nario*.

1. Versión libre de la conversación que Plinio Apuleyo Mendoza sostuvo con Mauricio Vargas, dentro de la programación del *VIII Carnaval de las Artes*, Barranquilla, viernes 14 de febrero de 2014.

DESCREIMIENTO DE LA DEMOCRACIA BURGUESA

En 1969, Julio Cortázar concedió una entrevista a la revista *LIFE, en Español*,² que este transformó en un texto reflexivo y que se ha convertido en un documento relevante al momento de escrutar sus ideas políticas y estéticas. El texto es una incursión en territorio ideológicamente minado, la revista *LIFE*, que Cortázar aprovecha para desenmascarar y, al mismo tiempo, para decir todo aquello que, en otra circunstancia o con otro personaje, no hubiera sido posible de que sea publicado en dicha revista. En términos estrictos no se trata de una respuesta a una situación coyuntural sino una crítica estructural al sistema capitalista que requiere de las empresas periodísticas para la reproducción ideológica del mismo sistema. De entrada, Cortázar deja sentadas las diferencias ideológicas insalvables que lo separan a él de la prensa liberal y de cómo no se engaña frente a las veleidades democráticas de dicha prensa:

No solamente desconfío de las publicaciones norteamericanas del tipo de *LIFE*, en cualquier idioma que aparezcan y muy especialmente en español, sino que tengo el convencimiento de que todas ellas, por más democráticas y avanzadas que pretendan ser, han servido, sirven y servirán la causa del imperialismo norteamericano, que a su vez sirve por todos los medios la causa del capitalismo.³

Cortázar consigue transformar un cuestionario para una entrevista en un artículo en el que la pauta de lo que se dice está marcada no por la urgencia de la pregunta sino por la meditación de la prosa reflexiva del entrevistado. Se trata de un acto político profundo: Cortázar no cuestiona al campo ideológico contrario desde alguna idea más o menos problemática, sino que pone en cuestión su existencia misma desde la estructura de poder económico que sostiene a la prensa liberal. La desconstrucción que, en términos semióticos, realiza Cortázar al comienzo de su texto es de un contenido altamente subversivo aunque, de manera paradójica, esté limitado en sus efectos por aparecer, justamente, en la revista que es objeto de dicho análisis:

-
2. Julio Cortázar (sobre preguntas de Rita Guibert), "Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad", *LIFE, en Español*, vol. XXXIII, No. 7 (New York, 7 de abril de 1969): 43-55.
 3. Cortázar, "Julio Cortázar. Un gran escritor...", 45.

A mí me basta una ojeada a cualquier de sus números para adivinar el verdadero rostro que se oculta tras la máscara; consulten los lectores, por ejemplo, el número del 11 de marzo de 1968: en la cubierta, soldados norvietnamenses ilustran una loable voluntad de información objetiva; en el interior, Jorge Luis Borges habla larga y bellamente de su vida y de su obra; en la contratapa, por fin, asoma la verdadera cara: un anuncio de Coca-Cola. Variante divertida en el número del 17 de junio del mismo año: Ho Chi Min en la tapa, y los cigarrillos Chesterfield en la contratapa. Simbólicamente, psicoanalíticamente, capitalísticamente, *LIFE* entrega las claves: la tapa es la máscara, la contratapa el verdadero rostro mirando hacia América Latina.⁴

Cortázar no se queda en la crítica estructural al sistema capitalista y a la prensa liberal como unos de sus instrumentos de propaganda ideológica y cultural sino que, con un lenguaje conversacional y sin poses de politólogo, avanza propositivamente hacia definiciones concretas respecto de su postura política y aclara que su “idea del socialismo no pasa por Moscú sino que nace con Marx para proyectarse hacia la realidad revolucionaria latinoamericana”.⁵ Cortázar sostiene que esta última –estamos en 1969–, se expresa en la Revolución cubana y en figuras como Fidel Castro y el Che Guevara. Aclara que su idea del socialismo “no se diluye en un tibio humanismo teñido de tolerancia” ni acepta la alienación intrínseca que requiere el capitalismo para reproducirse ni la que se deriva de la obediencia burocrática. Y, como parte de su actitud lúdica desde la literatura, concluye: “parafraseando el famoso verso de Mallarmé sobre Poe (me regocija el horror de los literatos puros que lean esto) creo que el socialismo, y no la vaga eternidad anunciada por el poeta y las iglesias, transformará al hombre en el hombre mismo”.⁶

En esa entrevista, Cortázar deja sentada varias razones por las que es solidario con la Revolución cubana, pero sobre todo porque considera que la lucha revolucionaria de Cuba nace de “la primera gran tentativa *en profundidad* para rescatar a América Latina del colonialismo y del subdesarrollo” y que desde Cuba se proyecta “la lucha contra el imperialismo en todos los planos materiales y mentales”.⁷ Asimismo, define los motivos de su “sentimiento antianqui” desde una crítica que cuestiona la máscara de la democracia liberal.

4. *Ibíd.*

5. *Ibíd.*

6. *Ibíd.*, 46.

7. *Ibíd.*

La respuesta de Cortázar, nuevamente, apunta a la médula de la columna vertebral de la dominación neocolonial:

[...] si cualquier sistema imperialista me es odioso, el neocolonialismo norteamericano disfrazado de ayuda al tercer mundo, alianza para el progreso, decenio para el desarrollo y otras boinas verdes de esa calaña me es todavía más odioso porque *miente* en cada etapa, finge la democracia que niega cotidianamente a sus ciudadanos negros, gasta millones en una política cultural y artística destinada a fabricar una imagen paternal y generosa en la imaginación de las masas desposeídas e ingenuas.⁸

Y, hacia el final de esta sección de la entrevista, señala que en la conferencia de la UNCTAD, a comienzos de 1968, en Nueva Delhi, un informe oficial indicó que, en 1959, los Estados Unidos obtuvieron ganancias en Latinoamérica por 775 millones de dólares, de los que reinvertieron 200. Pero no se piense que Cortázar fue un “antiyanqui” sectario y fanático. Como siempre tuvo claridad de qué es lo que un intelectual revolucionario tenía que combatir, a renglón seguido hace una distinción entre el capitalismo norteamericano y los valores de Lincoln, de Poe y de Whitman, y concluye: “amo en los Estados Unidos todo aquello que un día será la fuerza de su revolución, [...] cuando la voz de los Estados Unidos dentro y fuera de sus fronteras sea, simbólicamente, la voz de Bob Dylan y no la de Robert McNamara”.⁹

CORTÁZAR Y LA SITUACIÓN DEL INTELLECTUAL LATINOAMERICANO

La relación de Cortázar con Roberto Fernández Retamar y la Casa de las Américas fue la de una amistad sólida en lo personal y nunca complaciente en la esfera de lo político, que comenzó en 1963, en los años iniciales del proceso revolucionario cubano. Existen dos cartas, en medio de la copiosa correspondencia entre Cortázar y Retamar, que he considerado emblemáticas para ejemplificar el compromiso solidario de Cortázar con Cuba y el socialismo, así como para entender su posición política despojada de sectarismo y expresada siempre con sentido lúdico.

8. *Ibíd.*, 48.

9. *Ibíd.*, 49.

La primera carta es del 10 de mayo de 1967 y fue publicada en la revista *Casa* en ese mismo año. Cortázar la incluyó en el tomo II de *Último round* (1969) con una nota que explicaba la incorporación de la carta bajo el título “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, “puesto que razones de gorilato mayor impiden que la revista citada llegue al público latinoamericano”.¹⁰ Lo primero que hace Cortázar es quitarle solemnidad al tono de lo que implica el tratamiento de tal asunto volviéndolo coloquial y ubica su propio lugar de enunciación, que es el de un escritor de ficción y no el de un teórico de la política: “...me considero sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal”. Casi enseguida, ensaya una primera definición del asunto que sintetiza en esta frase: “En última instancia, tú y yo sabemos de sobra que el problema del intelectual contemporáneo es uno solo, el de la paz fundada en la justicia social”.

En la carta, Cortázar desarrolla el tema del desarraigo del escritor. Reconoce, desde un inicio, la dificultad que entraña para él hablar sobre el intelectual latinoamericano toda vez que se marchó de Argentina en 1951 y que ha hecho de Francia su casa. Cortázar dice que en Francia, lugar con el que se siente plenamente identificado para vivir, escribir y envejecer dado su temperamento, descubrió el sentido de lo latinoamericano. “De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad”. Cortázar reconoce que sus dos viajes a Cuba que fueron su retorno a Latinoamérica, al mismo tiempo, marcaron su adhesión final al socialismo:

Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* tan elemental como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir, en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre.¹¹

10. Julio Cortázar, “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, carta a Roberto Fernández Retamar, 10 de mayo de 1967, en *Último round*, t. 2 [1967] (México D. F.: Siglo XXI Editores, 2009), 265-80. A esta carta hace referencia una nota en la contratapa del tomo 1, de la que hablaré más adelante.

11. *Ibíd.*, “Acerca de la situación...”, 272.

En esta carta a Retamar, y dado su tono coloquial, Cortázar se muestra reacio a definiciones cerradas y prefiere evidenciar sus dudas personales en lo que se refiere a su propia militancia. Esta actitud de duda permanente, de búsqueda de sus propias contradicciones, de evitar frases solemnes, es un testimonio de la sencillez de Cortázar al momento de enfrentar temas complejos. No obstante, al momento de afirmar su compromiso político deja en claro lo que significa su acción personal y lo que tiene que ver con su escritura. No está de acuerdo con “el arte al servicio de las masas” pero, al mismo tiempo, considera que todo escritor debe ser “testigo de su tiempo”. Sobre esta dicotomía están asentadas sus definiciones ética y estética. Esta postura es resumida así:

Por una parte, mi hasta entonces vago compromiso personal e intelectual con la lucha por el socialismo entraría, como ha entrado, en un terreno de definiciones concretas, de colaboración personal allí donde pudiera ser útil. Por otra parte, mi trabajo de escritor continuaría el rumbo que le marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso (como algún cuento que conoces y que ocurre en tu tierra) [“Reunión”] lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio históricos [62 *Modelo para armar*].¹²

Cortázar, en nombre de la libertad de creación literaria, no renuncia a los textos experimentales y, por esa misma libertad, tampoco renuncia a la inclusión de asuntos explícitamente políticos en sus textos. Al final de la carta, cita las declaraciones difundidas por la UPI de Robert McNamara, secretario de Defensa, quien especula sobre la explosión de “un número relativamente pequeño de ojivas nucleares” destinadas a destruir cincuenta urbes de China para acabar con la mitad de la población urbana (algo así como cincuenta millones de personas), sus dirigentes, sus técnicos y obreros especializados. Cortázar concluye, en términos éticos, que “un escritor digno de tal nombre no puede volver a sus libros como si no hubiera pasado nada, no puede seguir escribiendo con el confortable sentimiento de que su misión se cumple en el mero ejercicio de una vocación de novelista, de poeta o de dramaturgo”.¹³

Claro está, Cortázar propone una ética para los escritores que quieren comprometerse con el ser humano y la construcción de una sociedad justa y solidaria. Esta cuestión tal vez resulta inentendible hoy en que los escritores están

12. *Ibíd.*, 274-5.

13. *Ibíd.*, 280.

obsesionados con el mercado editorial, con aparecer en la lista de los libros más vendidos, y con la idea de ser partícipes de la serie de premios literarios amañados para promover la *carrera literaria* de algún elegido, un concepto que a nuestro cronopio le es extraño. En la entrevista de *LIFE*, él mismo se encarga de resaltar su actitud de aficionado: “La verdad es que la literatura con mayúscula me importa un bledo; lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro”.¹⁴

La segunda carta, fechada en París el 29 de octubre de 1967, responde a un acontecimiento luctuoso para el movimiento revolucionario como fue la ejecución del Che en Bolivia, el 9 de aquel mes y año. Se trata de un texto íntimo, en el que Cortázar expresa toda la carga de dolor que lleva encima tras conocer la noticia sobre la muerte del Che y de qué manera la escritura se vuelve una dificultad frente a la fatalidad de los hechos. Después de contar que ha vuelto de Argel, donde ha leído una y otra vez la noticia en los diarios sin querer aceptarla como verdad, y que ha recibido el mensaje para que escriba un texto sobre el suceso, Cortázar le responde a Retamar con una reflexión cargada de profunda tristeza: “La verdad es que la escritura, hoy frente a esto, me parece la más banal de las artes, una especie de refugio, de disimulo casi, la sustitución de lo insustituible. El Che ha muerto y a mí no me queda más que el silencio, hasta quién sabe cuándo”.¹⁵ Cortázar le cuenta que no ha podido cumplir con el pedido de Lisandro Otero de escribir 150 palabras para Cuba, “como si uno pudiera sacarse las palabras del bolsillo, como monedas”, y que en Argel, en la oficina del organismo internacional donde estaba trabajando, “me encerré una y otra vez en el baño para llorar”. Al final, le envía el texto que fue capaz de escribir, “esto que nació como un poema y que quiere que tengas y que guardes para que estemos más juntos”, y que transcribo completo dado su valor histórico y literario:

CHE

Yo tuve un hermano.
No nos vimos nunca
pero no importaba.

Yo tuve un hermano
que iba por los montes
mientras yo dormía.

14. “Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad”, 49.

15. Julio Cortázar, “Carta a Roberto Fernández Retamar, 29 de octubre de 1967”, *Casa de las Américas*, No. 145-146 (La Habana, julio-octubre de 1984): 76-7.

Lo quise a mi modo
le tomé su voz
libre como el agua,
caminé de a ratos
cerca de su sombra.

No nos vimos nunca
pero no importaba,
mi hermano despierto
mientras yo dormía,
mi hermano mostrándome
detrás de la noche
su estrella elegida¹⁶.

Otro texto que ratifica el compromiso de Cortázar con el proceso revolucionario cubano se dio durante el así llamado “caso Padilla”, un episodio tristemente célebre que sirvió de pretexto para que muchos intelectuales rompieran con Cuba y su revolución. El caso Padilla, a la distancia, es un ejemplo de la intolerancia y las exclusiones que se presentan durante un proceso revolucionario, y dado que el socialismo está pensado como un sistema liberador del neocolonialismo, tanto económico como ideológico, un episodio como aquel constituye un hecho que enajena la libertad del individuo y refuerza el poder represivo del Estado sobre ese individuo. Pero este suceso que hizo que muchos intelectuales se espantaran del proceso cubano, tuvo en Cortázar a un escritor crítico y autocrítico que se mantuvo solidario con Cuba, a contracorriente del mundillo cultural, pues entendió que los procesos revolucionarios son hechos por seres humanos y no por ángeles incapaces de contaminarse. A Vargas Llosa, por el contrario, el “caso Padilla” le sirvió para romper no solo con Cuba sino con el socialismo. Desde entonces, el camino político de Vargas Llosa lo ha llevado a convertirse en un intelectual orgánico de los banqueros latinoamericanos y en un propagandista del capitalismo, como el sistema ideal que marca el fin de la historia.

Adjunto a una nota dirigida a Haydée Santamaría, fechada en París el 23 de mayo de 1971, Cortázar le envía el texto titulado “Policrítica en la hora de los chacales”, que, según sus propias palabras, “no es una carta, ni un ensayo, ni un documento político bien razonado; es lo que nace de mí en una hora muy amarga pero en la que hay sin embargo una plena confianza en mu-

16. Ibíd. Se puede escuchar en la voz de Julio Cortázar, en YouTube: <http://youtu.be/udfvoE_Yygk>.

chas cosas, y sobre todo en la Revolución”.¹⁷ El texto es una toma de partido por la Revolución cubana en el momento más complejo de su relación con los intelectuales. Su lenguaje es combativo, sin ambages, indignado; y su crítica está centrada contra la tergiversación de los hechos difundida por las agencias transnacionales de la información como parte de la propaganda anticubana, y contra la idea liberal del escritor en tanto espíritu solitario y comprometido únicamente consigo mismo. Y, al mismo tiempo, su crítica va dirigida a la manera cómo el Estado cubano asumió el “caso Padilla”.

El texto se abre con una frase provocadora: “De qué sirve escribir buena prosa, / [...] si al otro día los periódicos, los consejeros, las agencias, / los policías disfrazados, / los asesores del gorila, los abogados de los trusts / se encargarán de la versión más adecuada para consumo de inocentes o de crápu-las”.¹⁸ El tono del texto rezuma indignación debido a la manipulación que la prensa capitalista hizo del “caso Padilla”, tergiversando, por ejemplo, la posición del propio Cortázar frente al hecho y que este cita:¹⁹ “No me excuso de nada, y sobre todo / no me excuso de este lenguaje, / es la hora del Chacal, de los chacales y de sus obedientes: / los mando a todos a la reputa madre que los parió, / y digo lo que vivo y lo que siento y lo que sufro y lo que espero”. El lenguaje indignado, más bien raro en él, que Cortázar utiliza en el texto y las sutilezas de su análisis político concreto de la realidad concreta que le ha tocado, dan cuenta de una posición que se esgrime desde el más profundo convencimiento político.

Cortázar cuestiona la noción misma del escritor en tanto un individuo que está más preocupado por su nombre y su carrera literaria, antes que por el desarrollo de los procesos sociales de su tiempo, buscando una comprensión de todos los complejos conflictos que estos conllevan, toda vez que son obras de seres humanos y no de ángeles: “Todo escritor, Narciso, se masturba / defendiendo su nombre, el Occidente / lo ha llamado de orgullo solitario. ¿Quién soy yo / frente a pueblos que luchan por la sal y la vida, / con qué derecho he de llenar más páginas con negaciones y opiniones personales?”. Cortázar, en

17. Julio Cortázar, “Carta a Haydée Santamaría, 23 de mayo de 1971”, *Casa de las Américas*, No. 145-146 (La Habana, julio-octubre 1984): 125.

18. Julio Cortázar, “Policrita en la hora de los chacales”, *Casa de las Américas*, No. 145-146 (La Habana, julio-octubre de 1984): 126-32.

19. “Un solo ejemplo: ‘Padilla recuperó la libertad después de una declaración autocrítica en que confesó haber proporcionado informes secretos a Cortázar... etc.’ (cable de UPI, París, 12/5/71, publicado en *El Andino*, periódico de Argentina)”, nota al pie de la página 127.

todo caso, no asume la posición moralista de quien critica a los demás sino que se asume como parte de ese universo de escritores que carecen de la dimensión política y humana para comprender las contradicciones de los procesos revolucionarios, es decir, asume esa mala conciencia pequeño burguesa, que nos carcome a casi todos los escritores y artistas, en toda la extensión: “y si hoy me aparto para siempre del liberal a la violeta, de los que firman los virtuosos textos / por-que-Cu-ba-no-es-eso-que-e-xi-gen-sus-es-que-mas-de-bu-fe-te, /no me creo excepción, soy como ellos, qué habré hecho por Cuba más allá del amor, / qué habré dado por Cuba más allá de un deseo, una esperanza”.

La solidaridad de Cortázar es una adhesión crítica: “Nadie espere de mí el elogio fácil, / pero hoy es más que nunca tiempo de decisión y de aguas claras: / diálogo pido, encuentra en las borrascas, policríticas diarias”, que, inclusive, cuestiona aquello que hay que cuestionar en el momento coyuntural que el proceso cubano estaba viviendo: “no acepto la repetición de humillaciones torpes, / no acepto confesiones que llegan siempre demasiado tarde, / no acepto risas de los fariseos convencidos de que todo anda bien después de cada ejemplo, / no acepto la intimidación ni la vergüenza”. El discurso de Cortázar es complejo en la medida en que intenta abarcar todas las aristas del problema y rehúye el maniqueísmo liberal de los que encontraron en el “caso Padilla” un suceso intolerable para su liberalismo ideológico, de ahí que, a renglón seguido señala: “Y es por eso que acepto / la crítica de veras, la que viene de aquel que aguanta en el timón [...] y reconozco la torpeza de pretender saberlo todo desde un mero escritorio”. En la parte final del texto, Cortázar reafirma, en medio de todos los problemas que pudiesen presentarse, su identificación con el proceso cubano desde su personal y contradictoria posición de intelectual comprometido: “Revolución hecha de hombres, / llena estarás de errores y desvíos, llena estarás de lágrimas y ausencias / [...] yo soy esta palabra mano a mano como otros son tus ojos o tus músculos, / todos juntos iremos a la zafra futura, / al azúcar de un tiempo sin imperios ni esclavos”.

AQUELLO QUE HORRORIZA A LOS EBÚRNEOS

Una primera noticia del cuento “Reunión”, que forma parte del libro *Todos los fuegos, el fuego* (1966), la encontramos en una carta de Cortázar a Roberto Fernández Retamar, fechada en París, el 24 de diciembre de 1965: “Me emocionó todo lo que me dices del Che, porque lo comparto plenamente. En

marzo saldrá en Buenos Aires un nuevo tomo de cuentos míos, donde irá naturalmente el que escribí después de leer las páginas del Che sobre el desembarco con Fidel”. Y continúa con su tono burlón, consciente de cuánto molestará el cuento a los ebúrneos: “No sabes lo que me alegra que ese cuento se edite en la Argentina, donde le arañará los ojos a tanta gente que sigue lamentando lo que llaman mi ‘entrega’. En cuanto al Che, comprendo de sobra que su destino se sigue cumpliendo como debe ser, como él quiere que sea”.²⁰ En la ya citada entrevista para *LIFE*, Cortázar habla de ciertas reacciones de gente que lo felicitaba por el libro pero que lamentaban la aparición del cuento “Reunión”, “cuyos personajes eran transparentemente el Che y Fidel”.²¹ Su concepción sobre la función política de la literatura es mucho más amplia que la defensa coyuntural de su propio cuento:

Los ebúrneos, en cambio, se dicen que los temas de la historia contemporánea suelen desgastarse o descalificarse rápidamente y, por ejemplo, nunca dejan de mencionar en este contexto ciertos poemas del *Canto general*, de Neruda; no parecen darse cuenta de que aun equivocándose históricamente, Neruda era el poeta de siempre, y que la imposibilidad de aceptar hoy en día sus elogios de Stalin no altera para nada el hecho de que haya sido sincero al escribirlos. [...] Para los ebúrneos, en efecto, *esos no son temas literarios*.²²

La anécdota de “Reunión” recrea el desembarco de los del Gramma en Cuba para iniciar la guerra de guerrillas contra la dictadura de Batista, aunque sin nombrar ningún lugar o personaje de la realidad histórica. Su intriga está dada por la imperiosa necesidad que dos grupos de insurgentes, perdidos el uno del otro por unos días, tienen de encontrarse y de saber que el líder de uno de los grupos, Luis “(que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día)”,²³ debe vivir para que la causa política triunfe. La tensión está dada por las dificultades que se generan para este encuentro, pues la voz narrativa, primera persona protagonista, pertenece a uno de los miembros del grupo que no sabe por dónde anda Luis.

20. Julio Cortázar, “Carta a Roberto Fernández Retamar, 24 de diciembre de 1965”, *Casa de las Américas*, No. 145-146 (La Habana, julio-octubre de 1984): 25-6.

21. “Julio Cortázar. Un gran escritor y su soledad”, 52.

22. *Ibíd.*

23. Julio Cortázar, “Reunión”, en *Cuentos completos / 1* (Bogotá: Alfaguara, 2004), 537. El cuento está en *Todos los fuegos el fuego* (1966).

El cuento se abre con un exergo del Che, quien, en el momento más duro del desembarco, recuerda “un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista apoyado en un tronco de árbol, se dispone a acabar con dignidad su vida”.²⁴ Por su parte, el narrador protagonista del cuento, que puede ser asumido sin dificultades como el propio Che, recuerda un tema de Mozart, que es el movimiento inicial del cuarteto para cuerdas No. 17, K 458, *La caza*. A partir de este paralelismo con el texto del Che, Cortázar construye, desde la música de Mozart, el símbolo de la lucha en la que se encuentran los protagonistas de “Reunión”, que son, a su vez y al momento de la publicación del libro, los protagonistas de la Revolución cubana. Este es, tal vez, el más claro homenaje que un escritor e intelectual puede hacer a dos guerreros y estadistas y, al mismo tiempo, es la declaración más sentida de un compromiso político con un proceso revolucionario en marcha:

Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncocos cuernos de caza, que sea ese alegre final que sucede al adagio como un encuentro de luz. Lo que se divertiría Luis si supiera que en ese momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez, alzarla hasta su razón primordial que aniquila con su evidencia y su desmesura todas las prudentes razones temporales. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible, el canto que tramará amistad con la copa de los árboles, con la tierra de vuelta a sus hijos.²⁵

Tres años después, en 1969, el texto que abre *Último round* es “Sílabo viva”, un lúdico homenaje al Che, que arranca con una expresión que dialoga con el título del tango “Qué vachaché”, de Santos Discépolo. Si la letra del tango, como tantas de Discépolín, es una descarnada visión del culto al dinero que acosa al siglo, el poema de Cortázar es una experiencia lúdica del lenguaje que, sobreponiéndose a la muerte del Che, rezuma esperanza en la permanencia simbólica del guerrillero. El texto, como se verá, es una muestra de cómo Cortázar se resiste a la obviedad del “mensaje” pero, al mismo tiempo,

24. *Ibíd.*, 541.

25. *Ibíd.*

de cómo Cortázar quiere expresar, desde la experiencia literaria, una posición política contestaria y claramente comprometida, luego de la muerte de la Che.

Qué vachaché, está aunque no lo quieran,
 está en la noche, está en la leche,
 en cada coche y cada bache y cada boche
 está, le largarán los perros y lo mismo estará
 aunque lo acechen, lo buscarán a troche y moche
 y él estará en el que luce y el que espiche
 y en todo el que se agrande y se repeche
 él estará, me cachendió.²⁶

La cuestión política también fue abordada de manera explícita por Cortázar en otros textos literarios. En “Apocalipsis de Solentiname”, Cortázar logra una mixtura de elementos realistas y fantásticos con la que consigue, tras el sorprendente desenlace del cuento, una dimensión política que rebasa las expectativas del lector. Cortázar narra su ingreso clandestino a Nicaragua, en marzo de 1976, en compañía de Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez y Óscar Castillo desde Costa Rica, en una avioneta *Piper Aztec*; y, luego, en el jeep del poeta José Coronel Urtecho hasta la hacienda “Las brisas” y, de ahí en lancha, hasta llegar a la isla Macarrón, del archipiélago de Solentiname, donde queda la comunidad fundada por Cardenal. Una de las visiones que tiene el personaje, ya en su casa en Paris, proyectando las diapositivas de las fotos que había tomado en Solentiname, es la de la ejecución de Roque Dalton en medio de otras fotos de la represión de las dictaduras latinoamericanas que irrumpen sin explicación lógica en la proyección que el narrador, Cortázar, está revisando en la soledad de su estudio. Lo interesante es que la muerte de Dalton no fue a manos de la dictadura salvadoreña sino por causa del sectarismo de sus propios compañeros de guerrilla. Así, Cortázar reafirma la actitud política crítica que lo acompañó toda la vida:

Nunca supe si seguía apretando o no el botón, vi un claro de selva, una cabaña con techo de paja y árboles en primer plano, contra el trono del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón,

26. Julio Cortázar, “Sílaba viva”, en *Último round*, t. I [1969] (México: Siglo XXI Editores, 1986), 8.

era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte...²⁷

Los registros que utiliza Cortázar para introducir la política en su literatura son variados. El cuento “Graffiti”, al contrario de “Apocalipsis de Solentiname”, desarrolla su intriga desde lo no dicho, desde la insinuación como estrategia narrativa, y, en el marco de espacio y tiempo realistas, logra su desenlace a partir de un elemento simbólico que determina el carácter monstruoso de la represión dictatorial en el Cono Sur. Lo que comienza como una comunicación amorosa entre dos enamorados clandestinos termina siendo considerado un acto subversivo por la dictadura: Cortázar consigue crear la atmósfera de terror estatal en una ciudad sitiada por la dictadura, y en medio de aquella represión, el amor se impone como un acto subversivo por sí mismo. Durante el desarrollo del cuento, la policía arresta a ella y él sabe, como todos en la ciudad, lo que ocurre con los detenidos. Después de buscarla durante un tiempo, él ve, junto a su dibujo, el dibujo de ella que, con pocos trazos, refleja el inmenso horror de la tortura. Al final del relato, en un giro cortazariano, descubierto por el lector que ella es quien narra el relato, leemos conmovidos:

Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras.²⁸

Entre los textos literarios políticamente explícitos está la novela *El libro de Manuel* (1973) que aquellos críticos que quieren olvidar esta parte de la producción literaria de Cortázar, pasan rápidamente como “una obra menor”, muy a pesar de que la novela ganara, en 1974, el prestigioso Premio *Médicis étranger*. Se trata de una novela política de corte experimental, construida como un gran *collage* que utiliza recortes de periódicos, transcripción de en-

27. Julio Cortázar, “Apocalipsis de Solentiname”, en *Cuentos completos / 2* (Bogotá: Alfaguara, 2004), 159. El cuento está en *Alguien que anda por ahí* (1977).

28. Julio Cortázar, “Graffiti”, en *Cuentos completos / 2* (Bogotá: Alfaguara, 2004), 400. El cuento está en *Queremos tanto a Glenda* (1980).

trevistas, télex, cuadros estadísticos, y poemas; una novela con múltiples voces narrativas que, con humor y chanza, construyen el discurso político de unos revolucionarios anarquistas, empeñados en atentar contra la estabilidad burguesa y los símbolos del capitalismo.

La novela está armada como el libro que el grupo revolucionario elabora para Manuel, el hijo de Susana y Patricio, una pareja del grupo en cuya casa se reúnen para discutir sobre la política mundial y planificar sus acciones subversivas, destinadas a alterar la paz burguesa de la sociedad de consumo, como actos simbólicos en contra del capitalismo. Así:

[...] Susana va consiguiendo recortes que pega pedagógicamente, es decir, alternando lo útil y lo agradable, de manera que cuando llegue el día Manuel lea el álbum con el mismo interés con que Patricio y ella leían en su tiempo *El tesoro de la juventud* o el *Billiken*, [...] y qué carajo, dice Patricio, hacés bien, vieja, vos pegoteale nuestro propio presente y también otras cosas, así tendrá para elegir, sabrá lo que fueron nuestras catacumbas y a lo mejor el pibe alcanza a comerse estas uvas tan verdes que miramos desde tan abajo.²⁹

No es una novela condescendiente con la izquierda latinoamericana pues en el texto quedan al descubierto todas las contradicciones de quienes quieren transformar la realidad social pero viven sumidos en las prácticas ideológicas de las relaciones de poder patriarcales. El sentido político que se desprende de la novela es que se trata de llegar a una revolución que abarque la totalidad de lo humano, empezando por lo sexual y las relaciones de poder en la pareja, y no solo lo político o lo social. Al mismo tiempo, el sentido del humor y el tono de chanza logran desacralizar las discusiones ideológicas y políticas, de tal forma que los diálogos quedan alivianados y exentos de cualquier tono discursivamente panfletario: “Qué querés, a mí lo que siempre me gustó en el risuto es que realmente vino a meter espada, agarró a Galilea y la dio vuelta como un panqueque, no fue culpa de él si después le fabricaron una iglesia, como tampoco a Lenin le vas a reprochar la Unión de escritores soviéticos, no te parece”.³⁰

El libro de Manuel –cuyas regalías fueron donadas por su autor para la atención de los presos políticos en Argentina–, generó más de un escozor en los lectores de Cortázar que estaban acostumbrados a su literatura fantástica o

29. Julio Cortázar, *El libro de Manuel* [1973] (Buenos Aires: Sudamericana, 1975), 264.

30. *Ibíd.*, 206.

al genio existencial de *Rayuela*. En esta novela la distancia entre realidad y ficción es transgredida a medida que la escritura va dando cuerpo al propio texto: los sucesos de la novela van coincidiendo con los hechos de la realidad, que en forma de texto están organizados para el lector que, al final, resulta el Manuel para quien va dirigido un libro que, muy a pesar de estar pensado para el futuro, se realiza en el presente de la lectura: “Manuel comprenderá –le dije–, Manuel comprenderá algún día”.³¹ Los únicos que todavía no comprenden la función política de la literatura son los ebúrneos de siempre.

LA LUDOPOLÍTICA CORTAZARIANA

En enero de 1975, se reunió en Bruselas el Tribunal Russell II del que Julio Cortázar fue uno de sus miembros y García Márquez uno de sus vicepresidentes. El objetivo del Tribunal fue investigar las violaciones a los derechos humanos individuales y colectivos en América Latina cometidos por las diferentes dictaduras que entonces asolaban al continente. A propósito de las deliberaciones del Tribunal, Cortázar utiliza al personaje de Fantomas, *la amenaza elegante*, para escribir un texto lúdico en el que los niveles de ficción y realidad, como en toda su obra, se trasladan de un campo a otro movidos por la reflexión política.

La revista de Fantomas escogida para este juego literario transgenérico es *La inteligencia en llamas*,³² que había circulado un mes después de la reunión del Tribunal. En esta aventura, Fantomas se enfrenta a una secta que ha decidido quemar los libros y las bibliotecas del mundo por considerar que no hay libros buenos y que son una invención del diablo. En su investigación para dar con los fanáticos, Fantomas habla con algunos escritores: Susan Sontag, que ha sufrido un atentado por condenar esa “ola de terror cultural”; Alberto Moravia, amenazado de muerte; Octavio Paz, cuya casa han intentado incendiar; y llama también a Julio Cortázar, a quien la secta le ha dicho que si escribe una novela más, lo degüellan.

El relato de Cortázar se titula *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y la portada nos muestra a Fantomas en acción, saltando sobre una hoguera de libros; tiene un llamado, como si fuera la portada del comic, que

31. *Ibid.*, 385.

32. “Fantomas, la amenaza elegante”, *La inteligencia en llamas*, argumento de Gonzalo Martré y dibujos de Víctor Cruz (México: Editorial Novaro) No. 201 (18 de febrero de 1975).

dice: “Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar”. El relato comienza con el regreso del narrador de Bruselas a París, luego de una semana de trabajo en las escuchas de testigos y deliberaciones del Tribunal Russell II; en el puesto de revistas de la estación del tren, el narrador compra la revista de *Fantomas* y comienza a leerla durante el viaje. Desde el comienzo, la narración nunca mantiene un humorístico tono que desacraliza a cada instante la posible solemnidad del discurso político, dado el tema que atraviesa el relato:

[...] parecía casi idiota abrir una revista llena de colorinches en cuya tapa un gentleman de capa violeta y máscara blanca se lanzaba de cabeza hacia el lector como para reprocharle tan insensata compra, sin hablar de que en el ángulo inferior derecho había un avisito de la Pepsi-Cola. [...] Pero las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a miraras y en una de esas, fotonovela o *Charlie Brown* o *Mafalda*, se te van ganando y entonces *FANTOMAS, La amenaza elegante, presenta,*

LA INTELIGENCIA EN LLAMAS

—Boletos —dijo el guardia.

Un episodio excepcional... arde la cultura del mundo... ¡Vea a *FANTOMAS* en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos! “¿Quiénes serán?”, pensó el narrador, ya captado como sardina en la red de nailon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia del placer que todo zorro viejo conoce y acata, un poco a la fuerza es cosa de decirlo.³³

Cortázar es la voz narrativa en primera persona del texto. Mientras lee la revista de *Fantomas*, descubre que él es uno de los “grandes escritores contemporáneos”, a los que se refiere el editor del texto que introduce las notas al pie de página frente a los parlamentos de *Fantomas*. Cortázar, mediante la descripción y reproducción de algunas páginas del comic, va leyendo la revista junto al lector de su texto y, al mismo tiempo, comparte con este sus reflexiones sobre el trabajo realizado en el Tribunal. Haciendo de la hibridez una forma de narrar, Cortázar –asumido plenamente como el narrador de la historia– cuenta lo que sucede en el vagón con los otros pasajeros, los hechos del comic que está leyendo y cómo él mismo ve el efecto práctico del trabajo del Tribunal, cuestión que, con el pesimismo crítico que caracteriza a Cortázar, le provoca cierta desazón:

33. Julio Cortázar, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (México D. F.: Excélsior, 1975), 13-4.

[...] qué difícil escapar al calambre de la culpabilidad, de no hacer lo suficiente, ocho días de trabajo para qué, para una condena sobre el papel que ninguna fuerza inmediata pondría en ejecución; el Tribunal Russell no tenía un brazo secular, ni siquiera un puñado de Cascos Azules para interponerse entre el balde de mierda y la cabeza del prisionero, entre Víctor Jara y sus verdugos.³⁴

Entonces viene la sorprendente fusión de los niveles de realidad, en una típica vuelta de tuerca cortazariana. El narrador, ya en su departamento de París, recibe una llamada de Susan Sontag, llamada que fusiona los planos de los diferentes niveles de la realidad literaria: Sontag, personaje de la ficción de *Fantomas*, se encarna como persona de otra ficción: la que está escribiendo Cortázar y, entonces, ocurre la mezcla de lo fantástico y lo real, aunque ambos discursos pertenezcan al campo de la literatura, es decir, al de la ficción. No obstante, la narración de Cortázar está anclada a un hecho real: las sesiones del Tribunal Russell y sus deliberaciones que, en forma de apéndice, forman parte del texto de Cortázar que estamos leyendo:

—Estás enterado, claro —dijo Susan.

—¿De qué? ¿De dónde me hablas? ¿Por qué tengo la impresión de que te pasa algo malo y eso que no soy telépata ni vidente?

—Lo mío no interesa —dijo Susan—, pero después que rompieron las piernas tuve tiempo para pensar que...

—¿*Las piernas*?

—Ah, entonces *no* estás enterado. ¿Pero cómo puedes no estar enterado si *Fantomas* te llamó por teléfono antes que a mí?³⁵

Cortázar continúa con la lectura del comic que dejó inconclusa durante el viaje. Lectura del comic y realidad de la ficción que está escribiendo son todo y uno al momento de la lectura que estamos haciendo. A partir de este momento, los niveles de la realidad se mezclarán completamente. Cuando Cortázar termina de leer la revista, aparece *Fantomas* como personaje de la historia de la que el mismo Cortázar es narrador y, entonces, la aventura contra la secta que quemaba libros se convierte en la aventura contra “los vampiros multinacionales, que sostienen a las dictaduras latinoamericanas”.

34. *Ibíd.*, 21.

35. *Ibíd.*, 25.

Así, junto a Cortázar y Fantomas, –debido a un recorte que Osvaldo Soriano ha enviado a Fantomas desde Buenos Aires– nos enteramos de la existencia de una empresa privada que, en Estados Unidos, vende equipos para asesinar y que se los ofreció a un agente del Departamento de Justicia; también asistimos al develamiento del mapa de golpes de Estado organizados por la CIA en todo el mundo y del apoyo de las multinacionales, particularmente, al golpe en Chile que derrocó al presidente Salvador Allende. De la ITT aparece el facsímil de una carta, personal y confidencial, fechada el 17 de septiembre de 1970, que al hablar de Chile dice: “Por ejemplo, una solución constitucional podría nacer de desórdenes internos masivos, huelgas, y guerrilla urbana y rural. Esto justificaría moralmente una intervención de las fuerzas armadas por un período indefinido”.³⁶ El narrador le completa el panorama a Fantomas y le muestra una carta de la Química Hoechst, filial de Chile, que escribe a su central en Alemania, el 2 de octubre de 1973: “...una acción preparada hasta el último detalle y realizada brillantemente... El gobierno de Allende ha encontrado el final que merecía... Chile será en el futuro un mercado cada vez más interesante para los productos Hoechst”.³⁷ Información que hace que Fantomas, que ya había hinchado el pecho hasta casi reventar la camiseta cuando leyó el oficio de la ITT, interviniera así: “–Que las aspirinas se les queden atravesadas en el culo –dijo amablemente Fantomas”.³⁸ *La amenaza elegante*, entonces, decide emprender su acción de héroe solitario contra las multinacionales que, como es de esperarse, está llena de pequeños éxitos individuales y un gran fracaso en términos colectivos. Al final de la aventura, Fantomas vuelve a reunirse con Cortázar, a quien le admite: “–Me pregunto si no tenían razón, intelectuales de mierda –dijo Fantomas–, días y días de acción internacional y no parece que las cosas cambien demasiado”.³⁹

Fantomas contra los vampiros multinacionales –cuyas regalías fueron donadas por el autor al Tribunal Russell II– es un texto transgenérico, un espacio lúdico en el que los lectores asisten a un juego literario donde los niveles de ficción y realidad están amalgamados con la política. Este texto es un singular ejemplo del compromiso político de Cortázar y, al mismo tiempo, de su búsqueda estética en los productos de la cultura popular y

36. *Ibíd.*, 49.

37. *Ibíd.*, 50.

38. *Ibíd.*

39. *Ibíd.*, 64-5.

la permanencia de esa perspectiva desacralizadora que caracteriza a su obra literaria.

UN CRONOPIO SOLIDARIO Y PEQUEÑOBURGUÉS

En enero de 1984, Julio Cortázar estuvo en Nicaragua. En esa oportunidad, el poeta y ministro de Cultura, Ernesto Cardenal, su amigo con quien había ingresado clandestinamente a Solentiname, en 1976, le impuso la Orden de Independencia Cultural “Rubén Darío”. El año anterior, Cortázar había publicado *Nicaragua, tan violentamente dulce*, un libro políticamente solidario con el proceso revolucionario sandinista.⁴⁰ En este libro, Cortázar recoge una serie de textos que poetizan, narran, reflexionan, analizan, dialogan sobre la situación política en la Nicaragua sandinista amenazada por la administración Reagan y la CIA que apoyaba a la “contra”. La actitud que animó a Cortázar para escribir este libro puede ser resumida en una carta a su madre, del 17 de enero de 1982, en donde le cuenta su activismo político a favor de la Revolución sandinista y reitera su dilema ético entre el tiempo dedicado a la literatura y el tiempo entregado a la acción política:

[...] dedico muchos esfuerzos a Nicaragua, que tan admirablemente lucha por mantener su soberanía frente a los Estados Unidos que quisieran aplastarla. Supongo que los diarios que lees te dan una idea completamente opuesta a lo que te digo, pero aquí sabemos que luchar por Nicaragua y sobre todo por El Salvador es en estos momentos luchar por el destino de la humanidad entera. Como te imaginás, esto supone continuas ocupaciones, desplazamientos, reuniones... No me queda mucho tiempo para escribir, pero siento que a veces llega el momento en que alguien como yo tiene que escribir con actos más que con palabras.⁴¹

Al recibir el premio Rubén Darío, y con todo el testimonio ético de su práctica política solidaria, Cortázar insiste en la libertad del arte y del artista. En “Apuntes al margen de una relectura de 1984”, uno de los textos del libro sobre Nicaragua, Cortázar vuelve a ser crítico del “caso Padilla”, al tiempo que

40. En 1984 aparece una nueva edición que incluye, entre otros textos, el discurso de recepción de la condecoración que le dio el gobierno sandinista.

41. *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*, ed. por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez (Bogotá: Alfaguara, 2014), 193.

enmarca sus posiciones en la ratificación de su compromiso por el socialismo. Cortázar siempre bregó por la libertad de creación artística, al mismo tiempo que expresó su militancia política sin peros de ninguna especie. En el discurso de recepción del premio, un mes antes de morir de leucemia, Cortázar expone una bella metáfora sobre aquel asunto, largamente tratado en su obra:

La cultura revolucionaria se me aparece como una bandada de pájaros volando a cielo abierto; la bandada es siempre la misma, pero a cada instante su dibujo, el orden de sus componentes, el ritmo del vuelo van cambiando, la bandada asciende y desciende, traza sus curvas en el espacio, inventa de continuo un maravilloso dibujo, lo borra y empieza otro nuevo, y es siempre la misma bandada y en esa bandada están los mismos pájaros, y eso a su manera es la cultura de los pájaros, su júbilo de libertad en la creación, su fiesta continua.⁴²

Cortázar nunca dejó a un lado la función lúdica de la literatura y menos en el terreno de la política, como ya lo vimos. Por eso, el subversivo sentido del humor de sus *collages* está expuesto en la contratapa de *Último round*. En la esquina inferior derecha, un pequeño anuncio actúa con la fuerza simbólica de la ironía: el título es “Las grandes biografías de nuestro tiempo” y el texto firmado por Ramiro de Casasbellas, aparecido en *Primera plana*, en junio de 1969, dice: “[...] el escritor Julio Cortázar, un pequeñoburgués con veleidades castristas”. Una nota entre paréntesis⁴³ nos llevará al artículo “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, ya comentado. Y, por esa recurrencia de lo cíclico que utiliza Cortázar en su obra, regreso a la entrevista para *LIFE* en la que en su párrafo final –develando, con el sentido de anticipación que encontramos en su obra y en su vida, la perversidad militante de Plinio Apuleyo Mendoza–, reafirma Julio Cortázar su visión política de la literatura: “El verbo solo será realmente nuestro el día en que también lo sean nuestras tierras y nuestros pueblos”.⁴⁴ ❁

Fecha de recepción: 24 de marzo de 2014

Fecha de aceptación: 29 de abril de 2014

42. Julio Cortázar, “Discurso de recepción de la orden Rubén Darío”, en *Nicaragua, tan violentamente dulce* (Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984), 51.

43. Para más detalles, véase tomo 2, 265 y s.

44. “Julio Cortázar. Un escritor y su soledad”, 55.

Cortázar y la pasta de dientes

FRANCISCO PROAÑO ARANDI

Escritor y crítico, Quito

RESUMEN

Cuando Cortázar publica su novela más importante, *Rayuela*, verifica que la obra ha sido mejor acogida entre los jóvenes lectores, pese a tratarse de un texto sumamente complejo desde el punto de vista formal. A partir de esa constatación, el autor discurre sobre las posibles causas de ese fenómeno, las que pueden tener asidero, tanto en el momento histórico en que aparece *Rayuela*, cuanto en el sentido y la forma misma que el escritor argentino imprime a su discurso narrativo. La obra entera de Cortázar deviene profundamente insurreccional. Implica una crítica sin concesiones a la dictadura de la razón, a las imposiciones del poder, a lo inauténtico y deshumanizante. En su lugar propone búsquedas alternativas, entre ellas, la intuición, lo poético, en una búsqueda de lo auténtico del ser humano. El lector es compelido a elegir y, en ese cometido, el mismo hecho de elegir lo enfrenta a su condición esencial: el hombre entendido como un ser de posibilidades. En esta perspectiva, *Rayuela* es una novela política, que aborda, además, un sinnúmero de problemáticas inherentes a la condición humana. Una novela contestataria, incluso, en relación con la tradición literaria de Occidente; por ello, escribe lo que él llama una contranovela y plantea una des-escritura, un des-literaturizarse, en procura de un arte radicalmente nuevo.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, contranovela, desescritura, *Rayuela*, elegir, absoluto, autenticidad, razón, intuición, metáfora, vanguardias, positivismo, posibilidad, libertad.

ABSTRACT

When Cortázar publishes his most important novel, *Rayuela*, he verifies that the work has been better received among young readers, despite being a highly complex text from a formal point of view. From this finding, the author discusses the possible causes of this phenomenon,

which can be handled, both by the historical moment *Rayuela* appears, as well as in the very sense and manner that the Argentine writer imprints on his narrative. The entire work of Cortázar becomes deeply insurrectionary. It implies a criticism without concessions to the dictatorship of reason, the impositions of power, to the inauthentic and dehumanizing. Instead he proposes alternative searches, including intuition, the poetic, in the search for an authentic human being. The reader is compelled to choose and, in that role, must choose to confront his essential condition: the man understood as a being of possibilities. In this perspective, *Rayuela* is a political novel, which also addresses a host of issues inherent in the human condition. A 'rebellious' novel, even in relation to the literary tradition of the West; therefore, he writes what he calls an anti-novel and proposes a de-writing, a de-literaturization, seeking a radically new art. KEYWORDS: Julio Cortázar, anti-novel, de-writing, *Rayuela*, choice, absolute authenticity, reason, intuition, metaphor, vanguards, positivism, possibility, freedom.

*y que la gente que se da citas precisas es la misma
que necesita papel rayado para escribirse
o que aprieta desde abajo el tubo del dentífrico.*

Rayuela (1963).

*El tubo del dentífrico por la mañana,
a eso le llaman Dios.*

“El perseguidor” (1959).

CUANDO APARECE *RAYUELA*, en 1963, cuenta el propio Cortázar, “todavía no había *hippies*, todavía no había *angry young men*”, “pero había una generación que empezaba a mirar a sus padres y a decirles: ‘Ustedes no tienen razón. Ustedes no nos están dando lo que pretendemos. Ustedes están dando en herencia un mundo que nosotros no aceptamos’”.¹ Y esto lo dice tratando de explicarse la razón por la cual esa novela tan compleja fue mucho mejor recibida por los jóvenes que por el público adulto. Era la época de la Guerra Fría, del equilibrio del terror atómico, los pueblos colonizados emprendían sangrientas guerras de liberación y, en América Latina, una revolución, la cubana, había partido en dos la historia moderna del subcontinente. En el escenario mundial, la guerra en Vietnam desatada por los Estados Unidos generaba un rechazo generalizado, mientras que, a la vez, en el otro lado del espectro, en la aún existente Unión Soviética, persistía, aunque ya Stalin había muerto hace años, la persecución implacable al pensamiento disidente.

1. Cortázar de la A a la Z, ed. por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez (Madrid: Alfaguara, 2014), 236. De Evelyn Picon Garfield: Cortázar por Cortázar.

Lo de los jóvenes puede derivarse de algo inherente a toda la obra de Cortázar y que llega a su clímax en *Rayuela*: su carácter lúdico y, a la vez, su permanente desafío a la imaginación y a la creatividad del lector. El mismo título de la novela lo sugiere. “*Rayuela* es una rayuela: es decir, tiene la significación ritual de tantos juegos infantiles, y desde el título, virtualmente todo cuenta como juego”.² Pero entre líneas, la sugerencia implica mucho más, especialmente significativo en un momento de insurrección cual fue la década de los 60. En su misma estructura, la novela propone o supone, o construye, un lector creador: un hombre libre que, a su arbitrio, ordena y reordena, o desordena, la lectura del libro; un lector que finalmente toma en sus manos su destino. “A su manera este libro (*Rayuela*) es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes”.³ *Elegir*, palabra clave de la filosofía sartreana y del pensamiento de posguerra. En las cenizas dejadas por la Segunda Guerra Mundial, en los subterráneos del París recién liberado (y adonde llegaría Cortázar pocos años después), en las puertas descerrajadas apenas ayer de los campos de concentración, el ser humano descubría de pronto que está solo, si bien inmerso en la historia, y que solo a él tocaba decidir sobre su propio destino. Mas, si, pese a todas las lecciones de la historia, poderes omnímodos siguen decidiendo que debes ir a la guerra, aunque la objetes, o que debes pensar según lo que ha resuelto el poder, se explica entonces la huella que ha dejado una obra como la de Cortázar, profundamente insurreccional, en una época que, pese a todos los avances tecnológicos y propuestas internacionales humanísticas, sigue siendo radicalmente ahumana.

Antes de insistir en *Rayuela*, debe recordarse que Cortázar tenía ya publicados, antes de 1963, varios libros de cuentos, muchos de ellos magistrales: *La otra orilla* (1945), *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Historias de cronopios y de famas* (1962), y una novela: *Los premios* (1960). Tanto en estos libros, como en los que vendrían después de *Rayuela*, se despliega una perspectiva profundamente innovadora de la narrativa en lengua española. En lo que se refiere al género cuento, por ejemplo, Cortázar, si bien se propone aplicar rigurosamente algunas de las reglas que lo definen y delimitan –la perfecta disposición de los elementos narrativos; el

2. Lida Aronne Amestoy, *Cortázar: la novela mandala* (Buenos Aires: Colección Estudios Latinoamericanos, 1972), 82.

3. Julio Cortázar, *Rayuela* (Madrid: Alfaguara, edición conmemorativa, 2013), 10.

final sorpresivo y, si fuere posible, prodigioso—, aporta un estilo coloquial que, siendo aparentemente normal, encierra dentro de sí lo extraño, lo absurdo y aun fantástico de la realidad; al mismo tiempo, abordando situaciones irreales, logra siempre hacernos ver aspectos no imaginados de la realidad que nos rodea. Es decir, que sus incursiones en lo fantástico o en el absurdo nos llevan insensiblemente a una visión de la realidad mucho más honda o problemática, o “más real”, por decirlo así.

Este rasgo crucial de la cuentística de Cortázar reitera su proposición de un lector comprometido a elegir, lo que nos lleva a otra consideración: la intelección del hombre como un ser abierto a todas las posibilidades, un ser en contradicción con las estructuras de un poder que lo enajena de sí mismo, incluyendo el de la propia razón generadora de monstruos (Goya) y toda jerarquía avasalladora de lo humano. Néstor García Canclini subraya este rasgo como fundamental en toda la narrativa de Cortázar: “La posibilidad es siempre el desorden, la negación de las estructuras trazadas por la razón”.⁴ Tal premisa teórica explica algunas de las características de la narrativa cortazariana: la irrupción de lo fantástico en la realidad, contada con un estilo coloquial que remarca su aparente normalidad (un rasgo heredado sin duda de Kafka), la concepción del relato como un laberinto puesto a descifrar por el lector, la persistente apelación o aparición de lo monstruoso o extraño que interpela y desafía al personaje y, por derivación, al lector. Lo monstruoso en Cortázar implica una confrontación cuyo resultado es, o debe ser, para el personaje el conocimiento final de sí mismo y, en el ínterin, la exploración de lo desconocido que hay en la realidad y en su propio interior. No en vano habló de su escritura como “una tentativa particular: descubrir una ética y una metafísica nuevas”.⁵

Insistiendo en estas características de la obra de Cortázar y en su influencia o impacto en el relato ecuatoriano que comenzaría a gestarse a partir de la década del 60, Alicia Ortega expresa:

-
4. Néstor García Canclini, *Cortázar, una antropología poética* (Buenos Aires: Nova, 1968), 29. “Hoy —anota García Canclini—, después de las crisis racionalistas, después del surrealismo, de las filosofías de la vida y de la existencia, que tanto influyeron en Cortázar, sabemos que la razón no es la esencia del hombre. Más bien pensamos que el hombre se define como un ser de posibilidades. Nada lo predetermina, todo es posible, y por eso su libertad es fuente de incertidumbre”. 28-9.
 5. *Arts*, No. 922 (París, julio-agosto de 1963). Citado por García Canclini, 17.

En Cortázar, lo fantástico se enlaza con una visión diferente del mundo y parte de un cuestionamiento de la razón y la lógica como medios únicos de conocimiento de la realidad, siempre más exuberante que la imagen ofrecida por una mirada ingenua y lisamente realista.⁶

Este enlace de lo fantástico con la realidad, de lo extraño con lo aparentemente normal, de lo irreal con lo cotidiano, alcanza plenitud en *Rayuela*, pero configura con impronta insustituible toda la obra narrativa de Cortázar. La opinión vertida por Ortega y que acabamos de transcribir sintetiza, además, otro parámetro clave de dicha obra: el cuestionamiento de la razón y de la lógica como únicos medios de conocimiento.

Ya desde fines del siglo XIX venía suscitándose en la cultura de Occidente una profunda incomodidad, aquello que se conoce como “el malestar de la cultura”. El orden burgués instaurado por la Revolución francesa y que prometía un futuro de armonía entre las clases sociales, en particular entre burguesía y sectores subalternos de la sociedad, y que constituía la visión utópica del positivismo y del racionalismo occidental, había entrado en profunda crisis a partir de la constatación de que lo que en verdad existía era una profunda escisión y una confrontación entre esa clase burguesa dominante y los estamentos a los cuales subyugaba y explotaba.

El resultado fue la emergencia de los movimientos políticos de izquierda y de la ideología marxista, cuya expresión culminante y trágica fue la Comuna de París. La Comuna puso en evidencia esa crisis y, en el terreno de la cultura, el efecto fue una profunda insurrección contra la sintaxis positivista. Es decir, sobrevino el descrédito de ese lenguaje, el positivista, que falsamente aludía a una supuesta armonía social, y, en su lugar y en oposición a este, emergen otros lenguajes, basados en la intuición, en el irracionalismo, en una radical subversión de ese orden. La expresión de esa insurrección y de esa incomodidad fueron, en el terreno del arte, las vanguardias: el dadaísmo, el expresionismo, el surrealismo y el cubismo.⁷

6. Alicia Ortega, *Antología esencial –Ecuador siglo XX– El Cuento* (Quito: Eskeletra, 2006), 92.

7. “De todos modos, lo que aquí nos interesa es sobre todo esa ‘unidad’ histórica, política, cultural de las fuerzas burguesas-populares en los años en torno a 1848; porque es precisamente de la ‘crisis’ de esa unidad, y de la ‘ruptura’ de esa unidad que nacen, como se ha dicho, el arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo”. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (La Habana: Colección Arte y Sociedad, 1967), 13.

Rayuela recoge el espíritu de las vanguardias, pero en un momento diferente. Su mensaje se enrumba no solo a retomar esa subversión en profundidad contra el discurso positivista, sino que también plantea una posición diversa frente a la existencia; plantea, inclusive, una visión metafísica que trata de romper con el orden jerárquico y rígido que impone la sociedad. Aunque con sentidos divergentes, la literatura occidental registra al menos dos antecedentes importantes de la novela de Cortázar: *Ulysses*, de Joyce (1922) y *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett (1953), obras que, a su vez, tal como *Rayuela*, implicaron en su momento una ruptura con la tradición prevaleciente e hitos luego de los cuales la literatura ya no podía ser la misma. Tanto *Ulysses* como *Rayuela* suponen una subversión total de la escritura positivista. Pero una y otra novela encierran sentidos distintos. *Ulysses*, es cierto, no habría sido posible sin que mediara, antes, la insurrección de las vanguardias. Sin embargo, el intento de describir hasta las últimas consecuencias el periplo de un hombre a través de un día en el laberinto de la ciudad moderna –allí lo corporal, lo sublime, lo heroico, lo obsceno, lo escatológico–, parece más bien el ensayo descomunal de un entomólogo devenido de pronto un demiurgo implacable. *Rayuela*, en cambio, va más allá: desconfía de la racionalidad y de su particular visión de la condición humana, inquiera lo absoluto, formula preguntas sin respuesta, al tenor de lo que sin duda marcaba todavía la época de su aparición: el pesimismo, acaso la frustración del hombre que emergía de los horrores del holocausto y contemplaba absorto el advenimiento de un nuevo horror: la cierta amenaza de su extinción. Apunta esta diferencia una lúcida exégeta de la obra de Cortázar:

Ulysses y *Rayuela* epitomizan dos etapas sucesivas de la Odisea del siglo XX. Las voces del cientifismo produjeron *Ulysses* –esa mirada tendida al máximo sobre la realidad ordinaria del hombre. Los silencios de la ciencia producen *Rayuela* –este buceo profundo hacia nuestra realidad esencial. En Joyce la narrativa tiene su *voyeur* más genial e insuperable. Cortázar debe (y él sabe que su época lo exige) ser *voyant*. Lo intenta y lo logra. Cincuenta años no hubieran podido transcurrir en vano.⁸

Cortázar expresa su radical sospecha de Occidente o, mejor dicho, de lo que la civilización occidental había llegado a ser. De allí su corrosiva crítica a la razón, fundamento de la modernidad. Escribe en una época en la que la novela ya no propone el personaje o el héroe novelesco como se lo concebía en

8. Aronne Amestoy, *Cortázar: la novela...*, 31.

el siglo XIX; el héroe de la novela contemporánea es ambiguo, fragmentario y, en su periplo vital, si alcanza a tenerlo, refleja el fracaso de una cultura. Nathalie Sarraute, hacia 1950, en un artículo publicado en *Temps Modernes*, había hablado de ello: en una época de profunda deshumanización ya no es posible el héroe, y el personaje recela del autor y este de aquel.⁹

Sin embargo, Cortázar va aún más allá de la novela objetalista o anti-novela, una de cuyos representantes más conspicuos es precisamente Sarraute, y expresa su frustración incluso con esa vertiente, tan insurrecta con respecto a la tradición literaria de Occidente. Cortázar propone una crítica radical frente a toda retórica que implique un orden que se imponga arbitrariamente al lector o al autor, con lo que de un modo metafórico inquiera contra todo orden orientado a usurpar la libertad esencial y primigenia, como atributo insustituible de lo que llamamos ser humano. Su imagen del hombre que cada mañana aprieta concienzudamente desde abajo la pasta de dientes es, entre otros mil indicios, un argumento más para arremeter, en el plano utópico de la literatura, contra ese orden.

En este sentido, la aventura de *Rayuela*, sentible en toda la obra de Cortázar, pero en especial en esta novela, es un intento de escaparse de la literatura, entendida también como un orden impositivo, que se refleja en sus códigos, en su sintaxis, en su preceptiva. En las cartas que escribe durante la redacción de *Rayuela*, expresa su incomodidad con la novela tradicional, e incluso, como anotábamos más arriba, con la antinovela, entonces en pleno auge en Europa. Habla de una desescritura de la novela y opta, para decirlo metafóricamente, por irse de la literatura. El resultado fue una contranovela que rompe con los cánones establecidos. Dice en una de aquellas cartas: “La verdad. La triste o hermosa verdad es que cada vez me gustan menos las novelas, el arte novelesco tal como se lo practica en estos tiempos. Lo que estoy escribiendo ahora será (si lo termino alguna vez) algo así como una contranovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género”, “[...] la técnica de los Michel Butor y las Nathalie Sarraute me aburre profundamente”. “¿Cómo escribir una novela (se pregunta) cuando primero habría que des-escribirse, des-aprenderse, partir *à neuf*, desde cero, en una condición pre-adamita, por decirlo así?”.¹⁰ “Contranovela”, “crónica de una locura”, “gigantesca humorada”, dice de aquello que escribía en sus cartas.

9. Nathalie Sarraute, *La era del recelo* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967).

10. Julio Cortázar, Carta a Jean Bernabé, 27 de junio de 1959. En *Rayuela*, 601-2.

Esta fuga de la literatura recuerda una fuga anterior de Cortázar, cuando frente al advenimiento del peronismo, con sus características fascistas, populistas y totalitarias, él opta por el exilio y se va a París, hacia 1950. En *Rayuela*, el personaje central, *alter ego* de Cortázar, Horacio Oliveira, es un exiliado por partida doble, en París y en Buenos Aires, pero más extensivamente es un exiliado en el corazón de Occidente, en el centro de la cultura de Occidente a la que cuestiona, no solo teóricamente, sino con su propia actitud vital y existencial.

Dicha actitud antecede, sin duda, las actuaciones posteriores de Cortázar de apoyo a los movimientos de liberación en América Latina, en particular la Revolución cubana y la Revolución sandinista en Nicaragua y, desde luego, a los sectores contestatarios de la Argentina. A la vez, fue crítico de un proceso totalizador y concentracionario como el estalinismo y de su expresión literaria y artística: el realismo socialista. Su crítica de la razón y su apuesta por la intuición como herramienta de conocimiento, su búsqueda de la autenticidad del ser humano y su intelección del hombre como ser abierto a todas las posibilidades, hacen de su obra entera una literatura política, marcada por la contestación y la insurrección. Antes de la aparición de *Rayuela*, Sartre había formulado su axioma: “No nos convertimos en lo que somos sino mediante la negación íntima y radical de lo que han hecho de nosotros”, una premisa que explicaba una de las pulsiones fundamentales, política e incluso psicológicamente, inherentes a los movimientos liberadores en el Tercer Mundo, pero que tenía, a la par, una aplicación de características universales. Ese pensamiento gravita en el periplo vital de Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, y se encuentra en la raíz de su búsqueda. La novela empieza con esa frase, esa interrogante crucial: “¿Encontraría a la Maga?”. Por sobre el sueño amoroso de encontrar a la Maga está eso: la búsqueda de lo absoluto del hombre, su autenticidad en un mundo que fatalmente ha devenido inauténtico, enajenante, opresivo, deshumanizado.

Más allá de su textura revolucionaria, la obra de Cortázar nos plantea, aun hoy, y tal vez hoy más que nunca, muchas preguntas sin respuesta, una estrategia cara al gran escritor argentino, cultor de las estructuras literarias inconclusas, de la discontinuidad y el metalenguaje,¹¹ preguntas como, por ejemplo: ¿será posible fusionar lo racional con lo intuitivo, camino posible para lograr una existencia más plena del hombre? En *Rayuela* parece encontrarse

11. García Canclini, *Cortázar...*, 83-5.

un precario equilibrio entre razón e intuición: Horacio Oliveira no deja jamás de enfrentar con lucidez su destino, aunque en ello vaya implícita la deconstrucción de esa misma razón, de esa misma lucidez; la Maga, en contrapartida, es la intuición que se le opone y equilibra.

Carlos Fuentes cree encontrar esa suerte de conciliación:

Termina el acto del amor y lo destruye la palabra. Termina el acto de soñar y lo destruye la razón. La palabra y la razón asesinan la unidad, restablecen la contradicción. Entonces se escriben novelas con las armas del enemigo: la palabra y la razón. Se escribe *Rayuela*.¹²

Esto, la contradicción entre razón e intuición, constituye un interrogante central en Cortázar, del que deriva otro: ¿podremos, alguna vez, corregir el error que parece estar en el comienzo mismo de la civilización occidental, tal como la entendemos? Si vemos el curso depredador, represivo y violento que adopta el actual proceso civilizatorio o des-civilizatorio, ello no parece factible: la llamada civilización se muestra como nunca enemiga de la propia naturaleza en que ha sido engendrada; más aún, se evidencia enemiga del hombre mismo, abocado, hoy, en pleno siglo XXI, a una no imposible destrucción.

Son terribles preguntas, y este es, entre otros legados, lo que nos deja ese poeta singular llamado Julio Cortázar.¹³ ❁

Fecha de recepción: 23 de abril de 2014

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2014

12. Carlos Fuentes, "Cortázar: la caja de Pandora", en *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), 77.

13. A propósito de la cita de Alicia Ortega –la número 6– incluida más arriba, cabe señalar que la obra de Cortázar llegó a los jóvenes creadores de los años 60 en el Ecuador en un momento por demás coincidente. Y no solo por la asunción de lo extraño de la realidad, que sería la tónica en algunas de las obras que aparecerían más tarde, sino también por sus proposiciones formales: deconstrucción del lenguaje positivista, construcción de un lector copartícipe del proceso de creación, cuestionamiento del poder, entre otras. El parricidio, al que Cortázar parecería aludir en la entrevista citada al principio de este artículo, se acentuaba como una consigna intelectual de la época.

Bibliografía

- Aronne Amestoy, Lida. *Cortázar: la novela mandala*. Buenos Aires: Editorial Fernando García Cambeiro, 1972.
- Cortázar, Julio. *Cuentos*. La Habana: Ediciones Huracán, 1960.
- , *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, Edición Conmemorativa, 2013.
- Cortázar de la A a la Z, un álbum biográfico*. Editado por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez. Madrid-Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1969.
- García Canclini, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Nova, 1968.
- Ortega, Alicia. *Antología esencial –Ecuador siglo XX– El cuento*. Quito: Eskeletra Editorial, 2004.
- Sarraute, Nathalie. *La era del recelo, ensayos sobre la novela*. Madrid: Ediciones Guadarrama, Colección Punto Omega, 1967.
- Zubieta, Ana María. “Los Monstruos de Cortázar: la alta literatura escribe al pueblo”. *Kipus: revista andina de letras*, No. 8 (I semestre 1998): 115-25.

La conciencia del exilio en Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik

VICENTE ROBALINO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN

En este artículo el autor nos invita a recorrer, junto con los personajes de *Rayuela* y el yo lírico y autobiográfico de Alejandra Pizarnik, por las calles, plazas y bulevares del París de los años 60. Un París al mismo tiempo luminoso y lúgubre, que permite tanto a Cortázar como a Alejandra construir su espacio de invención, hacer realidad su utopía creadora y despertar, en la nocturnidad parisina, a sus fantasmas; a Cortázar, el tango, su mundo infantil y a su idealizada Maga; mientras que a Alejandra, el fantasma cruel de su madre, quien le hará compañía en su buhardilla de París y le despertará aquel demonio creador que se expresaría en su libro *Árbol de Diana*. Para los dos autores la experiencia del exilio, como para otros escritores latinoamericanos, es el reencuentro con un mundo estético deslumbrante, con una modernidad paradójica y sobre todo con la posibilidad de recrearla y mantener una actitud crítica.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik, literatura latinoamericana, modernidad, exilio, espacio interior, memoria-olvido, utopía amorosa y utopía creadora.

ABSTRACT

In this article, the author invites us to go along with the characters in *Rayuela* and the lyrical and autobiographical "I" of Pizarnik, through the streets, squares and boulevards of Paris in the sixties. A Paris that is bright and dark at the same time, allowing both Cortázar as Alejandra to build their space for invention, to realize their creative utopia and wake up their ghosts in the Parisian night; for Cortázar, tango, his child's world and his idealized Maga; while for Alejandra, cruel ghost of her mother, who accompanied her in her attic in Paris and will awaken that creative demon expressed in her book *Árbol de Diana*. For both authors the experience

of exile, as well as for other Latin American writers, is the re-encounter with a dazzling aesthetic world, with a paradoxical modernity and above all, with the possibility of re-creating and maintaining a critical attitude.

KEYWORDS: Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik, Latin American literature, modernity, exile, interior space, memory-oblivion, loving utopia and creative utopia.

A LA POETA Alejandra Pizarnik y al narrador Julio Cortázar los une no solo la gran amistad que cultivaron por muchos años, sino su condición de exiliados. Pues los dos escritores –especialmente Alejandra– jamás encontraron un espacio que satisficiera sus necesidades de artistas y que protegiera su sensibilidad de una vida moderna que amenazaba en convertir al ser humano en cosa o mercancía. Como bien lo ha advertido Ernesto Sabato en toda su obra ensayística y de manera especial en *Hombres y engranajes* (1951): “Este es el hombre moderno. Conoce las fuerzas que gobiernan el mundo, las tiene a su servicio, el dios de la tierra: es el diablo. Su lema es: *todo puede hacerse*. Sus armas son el oro y la inteligencia. Su procedimiento es el cálculo”.¹

Frente a esta grave amenaza, los dos autores –Alejandra y Cortázar– se proponen defender su espacio de artistas, e inclusive, como lo hizo Alejandra, sacrificando la vida sin, paradójicamente, negar la precariedad de este espacio, pues los dos autores se sienten escindidos: entre París y Argentina: cuando están en París evocan Argentina y cuando Alejandra está en Argentina añora París, aunque sabemos que Cortázar desde 1951 decidió establecerse en París, hasta el año de su muerte (1984) no regresó a la Argentina, e inclusive adoptó la nacionalidad francesa. Pues los dos autores reconocen que padecen de la incompreensión del mundo, como afirma Oliveira, en tono irónico, en *Rayuela*: “Un artista solo cuenta con las estrellas como dijo Nietzsche”.²

A pesar de que en estos dos escritores la conciencia del exilio se traduce en un aferrarse al espacio de la creación, y París les proporciona el material espiritual más adecuado para salvaguardar dicho espacio, cada uno de ellos enfrenta este reto desde distintas perspectivas: Alejandra desde un adentro, desde su buhardilla parisiense, rodeada de necesidades económicas y de una cantidad de lecturas de poetas y escritores franceses y latinoamericanos; mientras que Cortázar lo hace desde un afuera, desde las calles, bulevares, teatros, plazas, desde un París violento –la violencia de la vida moderna– y al mismo tiempo impreg-

1. Ernesto Sabato, *Hombres y engranajes* (Buenos Aires: Alianza Editorial, 1997), 112.

2. Julio Cortázar, *Rayuela* (Madrid: Cátedra, 2011), 251.

nado de una espiritualidad artística que le permite al narrador de *Rayuela* y a sus personajes reflexionar sobre el carácter ético y estético del arte y, de manera especial, sobre las artes no verbales como la música, la arquitectura, el cine, el teatro y la posibilidad de incluir, como lenguajes vivos, dichas artes en la novela.

Sin duda el “Club de la Serpiente” cumple esta doble función: cuestiona la vida del exilio y discute sobre el arte. Para Oliveira en este club “jugaban mucho a hacerse los inteligentes, a organizar series de alusiones que desesperaban a la Maga y ponían furiosa a Babs” [...].³ Este “juego intelectual” mantiene viva la memoria colectiva, permite la doble mirada: la “Del lado de allá” (París) y la “Del lado de acá” (Argentina), aunque la óptica puede cambiar: el allá se puede convertir en un “aquí” y viceversa. En cambio, para Alejandra tanto el “aquí” como el “allá” son pura incertidumbre, pues lo único relativamente estable es el espacio de la escritura: “Escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un libro o una morada donde guarecerme”.⁴ Mientras el yo de Alejandra siente asfixiarse entre las cuatro paredes de un minúsculo espacio creador, el yo de Cortázar y sus personajes de *Rayuela* se desplazan con entera libertad, tanto por los espacios de la ficción como por los espacios exteriores (referenciales), para emprender una búsqueda, de su propio yo, escindido entre un “aquí” y un “allá”.

El espacio del exilio de Horacio Oliveira surge, precisamente, del “juego intelectual” al que se ha entregado el “Club de la Serpiente”, pues para cada uno de sus miembros, y especialmente para Gregorovius, París es “una enorme metáfora” en la que el sujeto se siente comprendido en un espacio que le ofrece todo y al mismo tiempo nada, es decir, es muchas cosas y a la vez nada, es el buscar algo que tal vez, como dice este mismo personaje, a lo mejor no existe, quizá en este sentido se pueda hablar de París como el lugar de la utopía del intelectual latinoamericano, donde suceden, simultáneamente, el desencanto y el hallazgo casual que promete cambiar la vida de los migrantes –europeos y latinoamericanos–; donde a un encuentro suceden muchos desencuentros. Así, cuando Oliveira se mira con la Maga caminando bajo la lluvia por algún bulvar, calle, o plaza de París, está soñando con una relación –su utopía amorosa– que tal vez nunca tenga plena realización: “Llevarse de la mano a la Maga, llevársela bajo la lluvia como si fuera el humo del cigarrillo, algo que es parte

3. *Ibíd.*, 175.

4. Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), 275.

de uno, bajo la lluvia”.⁵ O cuando este mismo personaje compara su divagar por las calles de París con el deambular de un insecto por el aire, tras la búsqueda de algo o alguien inexistentes: “[...] como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido”.⁶ Otra de las comparaciones que renueva la condición de exiliados que tienen los personajes de *Rayuela* y la imposibilidad de aprehensión del espacio parisino es el símil de crecer como los hongos: “[...] En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi”.⁷ Este hecho de crecer “a la buena de Dios” acentúa el carácter de extrañeza en el que cada uno de estos personajes siente que vive en un espacio prestado, que no les pertenece y rodeados de un anonimato inexorable. Sin embargo, el espacio parisino no solo es visto por los personajes como el lugar del desencanto, de la incertidumbre, donde la utopía de una vida sosegada no puede cumplirse, sino de instantes de disfrute estético y amoroso. Prueba de ello son los paseos de Oliveira con la Maga:

Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de clochard, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas.⁸

Así, la acerba visión del exilio –soledad e incomunicación– está atenuada por momentos de comunión espiritual, que viven los personajes de esta novela. Momentos formados por el amor, y el placer estético, que nace unas veces de la evocación de escritores franceses, otras de la contemplación de una arquitectura legendaria.

Alejandra también llega a París llevada por la misma utopía intelectual que Cortázar y sus personajes de *Rayuela*: encontrar esa peculiaridad estética de la cultura francesa, reconocer en ella sus fervorosas lecturas de los escritores franceses, especialmente de los surrealistas, alejarse de su buhardilla de Buenos Aires que día a día aniquilaba su estado de ánimo y, sobre todo, escribir, pues para ella

5. Cortázar, *Rayuela*, 207.

6. *Ibíd.*, 347.

7. *Ibíd.*, 337.

8. *Ibíd.*, 145.

la creación constituía su alimento cotidiano, como bien lo expresa en sus *Diarios*, en lo que corresponde a la época en que vivió en París (1960-1964): “Y he sufrido con las palabras de hierro, con las palabras de madera, con las palabras de una materia excepcionalmente dura e imposible. Con mis ojos lúbricos he pulsado las distancias para que mi boca y las palabras se unieran furiosamente”.⁹ Esta “dolencia escrituraria” que la padeció siempre y que se acrecentó mientras permaneció en París, estuvo acompañada del fantasma de su madre: “En efecto, ayer fue mi pequeño y humilde día en que me di en holocausto a la sagrada sombra de la maldita madre”.¹⁰ Asimismo llevó Alejandra a París su obsesiva idea del suicidio y su postergación: “El más grande misterio de mi vida es este: ¿por qué no me suicido? En vano alego mi pereza, mi miedo, mi olvido (se olvida de suicidarse)”.¹¹

Entonces, son varias las metáforas que acompañan a Alejandra al exilio: la estético-intelectual (la de la escritura), la del fantasma de la madre, la del suicidio y la del amor idealizado. Representaciones metafóricas que se encuentran en toda su obra poética y, de manera especial, en el libro *Árbol de Diana*, que lo escribió Alejandra en París. En efecto, en este libro se puede ver a un sujeto lírico, recluso en el espacio de la escritura, desde donde intuye un afuera nebuloso –viento, frío, niebla–. El fantasma del silencio puebla dicho espacio. El yo lírico se representa en estado de orfandad y desasimiento con respecto al mundo, pues es “la pequeña olvidada”, “la que ama al viento”, “yo y la que fui”, “niña de seda”, “la hermosa autómatas”, “la pequeña muerta”, “la dormida”, “la pequeña viajera”. Este juego de denominaciones escinde al sujeto, multiplica, como en una sucesión de espejos, su imagen o más bien sus múltiples imágenes podrían pertenecer a muchos espacios, pero no pertenecer, de manera concreta, a ninguno; lo mismo sucede con los personajes de *Rayuela*, parecería que se identificarían con varios espacios parisinos (calles, plazas, monumentos,) o argentinos, sin embargo, terminan negando todo lugar que circunscriba su propio acto creador.

“DEL LADO DE AQUÍ Y DEL LADO DE ALLÁ”

Para Cortázar el “aquí” y el “allá”, si bien, en un primer momento, sirven para delimitar espacios, París y Buenos Aires, respectivamente, desde

9. Alejandra Pizarnik, *Correspondencia* (Barcelona: Seix-Barral, 1998), 189.

10. *Ibíd.*, 176.

11. *Ibíd.*, 196.

la experiencia del exilio, estas dos categorías espaciales son intercambiables, es decir, el aquí puede convertirse en un “allá” y viceversa. En esta intercambiabilidad juega un papel preponderante la memoria y el olvido. Como afirma Paul Ricoeur: “La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la “rapacidad” del tiempo”.¹² Precisamente, los personajes de *Rayuela* rescatan desde “el lado de aquí” (París) “migajas de recuerdos” que corresponden al “lado de allá” (Buenos Aires). Así, Oliveira evoca el mate, el tango y formas de ser argentino como esta: “Esa tarde todo anduvo mal, porque mis costumbres argentinas me prohibían cruzar continuamente de una vereda a otra para mirar las cosas más insignificantes en las vitrinas apenas iluminadas de unas calles que no recuerdo”.¹³

Así Oliveira, convencido de que “el recuerdo lo guarda todo”, se propone reconstruir detalles que forman parte de su mundo afectivo como el de los zapatos que están asociados con la lluvia o el de su mesa de trabajo y otro más intenso aún, el de la “cucharita que había en mi caja de útiles de quinto grado”.¹⁴

En cambio, para Alejandra el “Lado de Allá” (Buenos Aires) no tiene ni la fuerza de la ensoñación ni la ternura, ni la fluidez comunicativa con “El lado de acá”(París) que posee para Cortázar, sino que son recuerdos –los de su infancia– extremadamente dolorosos y tienen matices de crueldad, como este: “La obsesión por las llaves de la cocina eléctrica: una vez que la cerraba, que yo sabía que la había cerrado me obligaba [el padre] a retornar para verificarlo una y otra vez hasta irme llorando de histeria”.¹⁵ De ahí que la imagen que se crea Alejandra en París es la de la niña-adulta en un estado de absoluta orfandad y desamparo, como bien lo expresa en sus *Diarios*: “Yo no soy más que una silenciosa, una estatua corazón-mente enferma, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae”.¹⁶

La madre, como ya lo señalé, es un fantasma que ronda la buhardilla parisense de Alejandra, cuya evocación, como la del padre, no está exenta de acerba crueldad: “Me veo a los cuarenta años en una plaza con ella, yo jugando (como los idiotas) con una flor rota o una piedra y ella gritando, diciendo

12. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 50.

13. Cortázar, *Rayuela*, 123.

14. *Ibíd.*, 126.

15. Pizarnik, *Diarios*, 188.

16. *Ibíd.*, 198.

que me voy a ensuciar y que le voy a dar más trabajo aún del que le doy. Debo releer *El retorno del hijo pródigo*".¹⁷ Aquel "retorno del hijo pródigo" al hogar posee una carga sarcástica muy grande: en el recuerdo de Alejandra no hay el padre generoso como el de esta parábola, que reciba a su hija, sino un mundo lleno de desolación, crueldad y silencio. Por esta razón en una de sus cartas dirigidas a Antonio Porchia, justifica su estancia en París, porque al estar sin familia ha recuperado para sí y para su poesía el silencio.¹⁸ Entonces, el espacio creador de Alejandra está constituido en su totalidad por sus reflexiones en torno a la vida, a la creación y, desde luego, a la muerte, matizadas –si cabe el término– con muy pocas imágenes del París moderno y al mismo tiempo contradictorio, como esta: "Esos rostros vacíos a causa de un miedo paralizante, avanzando por una avenida transitada por seres-sombras, cuerpos sin caras. [...] Lo más impresionante es la perfección fúnebre de su vestimenta".¹⁹ En este retrato de algún personaje anónimo, están comprendidas la soledad, el miedo y la búsqueda que emprende el yo lírico de su poesía, búsqueda que define también, de alguna forma, a los personajes de *Rayuela*, cuando deambulan por la ciudad, como Oliveira y la Maga y de pronto se encuentran con un paisaje: "Las nubes aplastadas y rojas sobre el barrio latino de noche el aire húmedo con todavía algunas gotas de agua que algún viento desganado tiraba contra la ventana malamente iluminada, los vidrios sucios, uno de ellos roto y arreglado con un esparadrapo rosa".²⁰ Tanto en la descripción de Alejandra como en la de Oliveira se puede apreciar una visión lúgubre de París y no solo eso, sino focalizada en lo marginal, pues son lugares que aparecen en penumbra, como el barrio latino, están rodeados de soledad, descuido, e inclusive suciedad y desamparo: pobreza. Baste recordar lo que para Oliveira era París en una de sus variadas definiciones: "París, una tarjeta postal de Klee a lado de un espejo sucio".²¹ Asimismo no se debe perder de vista que esta visión desencantada de París está unida a una actividad precaria que realizaban los personajes de *Rayuela* para poder sobrevivir. Así Oliveira dice que: "Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada y fabricaba móviles, perfiles, que giraban sobre las chimeneas, máquinas inútiles que la Maga

17. *Ibíd.*, 169.

18. Pizarnik, *Correspondencia*, 130.

19. Pizarnik, *Diarios*, 169.

20. Cortázar, *Rayuela*, 168.

21. *Ibíd.*, 132.

me ayudaba a pintar”.²² Sin embargo, París para los dos escritores –Alejandra y Cortázar– no deja de tener un encanto seductor, como bien lo anota Alejandra en sus cartas: “Por fin me fui a París, mi “patria secreta” (cierto París, naturalmente)”.²³ Sin duda el París secreto con el que sueñan Alejandra y Cortázar es el de las tertulias intelectuales, de los cafés, de las exposiciones pictóricas, el de la ópera. Un París que les permite desarrollar sus ímpetus creadores, robustecer sus respectivos espacios interiores y disfrutar de una libertad tan cercana a la creación artística. En este sentido, la atracción del arte parisino que perciben Alejandra y Cortázar es similar a la que siente Alejo Carpentier, quien en sus ensayos nos hace recorrer, tanto las exposiciones vanguardistas francesas de los veinte, así como también una representación de *Otello* de Olson Wells, en Venecia, en los 50. Así, de Marx Ernest –a quien lo llama pintor-poeta– afirma que es en París donde realmente desarrolla su espíritu surrealista porque allí “Había mucho de Lautréamont y algo de Rimbaud”.²⁴

El París de los veinte –Carpentier y Hemingway– y el París de los 50 y 60 –Alejandra y Cortázar– se convierte en el escenario donde confluyen las artes: literatura, pintura, teatro, arquitectura, música y cine, donde son propicias las controversias, las tertulias, los encuentros y los desencuentros; los amores fugaces, las nostalgias y donde el olvido busca a la memoria y la memoria al olvido. ❁

Fecha de recepción: 21 de abril de 2014
Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2014

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. *Selección de ensayo*. Bogotá: Panamericana, 1996.
Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2011.
Hemingway, Ernest. *París era una fiesta*. Barcelona: Seix-Barral, 1985.
Pizarnik, Alejandra. *Correspondencia*. Barcelona: Seix-Barral, 1998.
———. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.
Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
Sabato, Ernesto. *Hombres y personajes*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1997.

22. *Ibíd.*, 132.

23. Pizarnik, *Correspondencia*, 142.

24. Alejo Carpentier, *Selección de ensayos* (Bogotá: Panamericana, 1996), 239.

Situando a Charlie “Bird” Parker entre Julio Cortázar y Juan Montaño. Una lectura de pertenencias

MICHAEL HANDELSMAN

University of Tennessee

RESUMEN

Al comparar “El perseguidor” (1959) de Julio Cortázar con “Be Bop” (2008) de Juan Montaño del Ecuador, ponemos en debate la medida en que una conciencia de raza no solamente nos puede conducir a un determinado sentido de pertenencia, sino también a un proceso decolonial mayor de recuperación y reconstrucción capaz de alterar, cuando no transformar, nuestras identidades todavía racializadas.

PALABRAS CLAVE: raza, jazz, Charlie Parker, identidad, lo afro, lo decolonial.

SUMMARY

A comparative reading of Julio Cortázar’s “El perseguidor” (1959) and Juan Montaño’s “Be Bop” (2008) allows us to not only discern the extent to which race consciousness may lead to a definite sense of heritage, but also to a de-colonial project of recuperation and reconstruction capable of altering our racialized identities.

KEYWORDS: race, jazz, Charlie Parker, identity, Afro heritage, decolonization.

NUESTRA LECTURA COMPARADA de “El perseguidor” (1959) de Julio Cortázar y “Be Bop” (2008) del escritor afroecuatoriano Juan Montaño es una apuesta por un pensamiento complementario ya que ambos escritores se han inspirado en la figura de Charlie “Bird” Parker, en el jazz y en la ruptura contra todo lo que es sistémico o canónico. De esta manera, cada uno se ha

alimentado de una pertenencia propia y compartida –es decir, la colonialidad del poder y del saber– y, frente a un orden hegemónico de múltiples dominaciones, los dos han elaborado desde la escritura lo que Miles Davis, un importante compañero de Parker, había predicado desde el jazz: “tocar lo que no está”.¹ Hemos de comprender esta última frase como una propuesta insurgente y recordar que ejemplifica lo mejor de Parker.

No exageramos al proponer aquí que “El perseguidor” y “Be Bop” emulan aquella idea de Davis porque cada cuento intenta saltar al otro lado de las tradiciones y expectativas que caracterizan la colonialidad del saber y, así, tanto Cortázar como Montañó aspiran a escribir lo que no está o, en otras palabras, lo que no se ve. A pesar de los objetivos insurgentes que estos dos escritores tienen en común, sin embargo, nuestra lectura se empobrecería si no reconociéramos la presencia/ausencia de lo afro como un referente histórico que condiciona en gran medida el significado de los dos cuentos y, por extensión, la recepción del jazz por los diversos públicos dentro y fuera de EE. UU. Efectivamente, lo racial como factor determinante de significados y de sus correspondientes reacciones se remonta a una larga historia colonizada que Paget Henry ha resumido en los siguientes términos: “En los sistemas culturales de la colonia que emergieron, las prácticas culturales de África y Europa estaban atadas a la ‘batalla por el espacio’ de Nettleford, con las prácticas europeas expandiéndose en detrimento de las africanas”.²

En el contexto concreto de Charlie Parker y el jazz, esta misma tensión marcada por Henry se patentiza al yuxtaponer dos interpretaciones ilustrativas de aquella “battle for space”. Por un lado, se lee que “Los fieles de Parker consideraban que su ídolo estaba a la altura de los gigantes de la música modernista, como Bela Bartok, Arnold Schoenberg y el más importante de todos ellos, Igor Stravinsky”.³ Por otro lado, Miles Davis devolvió el jazz a sus raíces afros: “Los blancos en ese entonces gozaban de una música que comprendían, que podían escuchar sin forzarse. Bebop no nació de ellos y, por eso, para muchos era difícil escuchar lo que sucedía en la música. Era un fenómeno propio de los negros”.⁴ Y,

1. Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles. The Autobiography* (New York: Simon and Schuster Paperbacks, 1989), 243. Traducción nuestra.

2. Henry Paget, *Caliban's Reason. Introducción Afro-Caribbean Philosophy* (New York: Routledge, 2000), 44. Traducción nuestra.

3. Emilio de Gorgot, “La noche en que Charlie Parker emocionó a Stravinsky”. [«La% C2%A0nocheenqueCharlieParkeremocionoaStravinsky.html»](#).

4. Davis y Troupe, *Miles. The Autography*, 119.

luego, el mismo Davis continuó insistiendo que el jazz era la única contribución global que había salido de EE. UU., “o como prefiero llamarlo, música negra”.⁵

En el fondo, lo que defendía Davis era una pertenencia cultural siempre en peligro de ser neutralizada por un poder acostumbrado a apropiarse de toda clase de territorios, sean estos naturales, intelectuales o espirituales. Así comprendemos aquella expresión de aceptación de los fieles de Charlie Parker cuando sometían a su ídolo a una normativa eurocéntrica como máxima justificación de su talento. Es decir, “estar a la altura de los verdaderos gigantes de la música”, pero con mayúscula, por cierto, constituye un eufemismo colonial que relega a Parker a una especie de “excepcionalismo”, lo cual anula su protagonismo como creador original o, si se prefiere, como propietario de un territorio original que era el *bebop*.⁶

JULIO CORTÁZAR, EL JAZZ Y LA PERTENENCIA

Sin duda alguna, esa pasión por el jazz aparece con toda fuerza en “El perseguidor” que, según Cortázar y los muchos críticos que han analizado su cuentística, representa una suerte de parteaguas estético. En una entrevista con Evelyn Picón-Garfield, Cortázar constató que este cuento inició “una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes”.⁷

Se recordará que “El perseguidor” narra la historia del saxofonista del *bebop*, Johnny Carter, que fue la recreación biografiada del histórico Charlie “Bird” Parker. Para Cortázar, “Bird” simbolizaba todo lo que era experimental, inconforme y libre de lo establecido. Además, según su propia confesión, aunque no había conocido personalmente a Parker, él percibía profundas afinidades estéticas entre los dos “porque me tocó vivir en el momento en que Charlie Parker renovó completamente la estética del jazz” para luego emerger como “un genio de la música”.⁸

Así que el territorio que Cortázar ocupaba en común con Parker fue el campo estético que hemos de comprender, sin embargo, como una pertenen-

5. *Ibíd.*, 338.

6. En efecto, sorprendería escuchar a alguien decir que Bartok, por ejemplo, estaba a la altura de Parker.

7. Evelyn Picón-Garfield, “Cortázar por Cortázar”. <www.geocities.ws/juliocortazar_arg/sobreperse.html>.

8. *Ibíd.*

cia identitaria conceptual más que personal. Es decir, Cortázar encontró en Parker su idea del artista iconoclasta por excelencia que posibilitaba su exploración de nuevas maneras de expresión y creación desde la escritura. No estará de más reproducir aquí la explicación de Cortázar sobre su razón por haber empleado a Parker como modelo para su personaje, Johnny:

¿Por qué fue Charlie Parker? [...] Tenía que ser un individuo que respondiera a características muy especiales. Es decir, todo eso que sale de “El perseguidor”: un individuo que al mismo tiempo tiene una capacidad intuitiva enorme y que es muy ignorante, primario. ¡Es muy difícil crear un personaje que no piensa, un hombre que no piensa, que siente! Que siente y reacciona en su música, en sus amores, en sus vicios, en sus desgracias, en todo.⁹

Lo genial de “El perseguidor” es precisamente la medida en que Cortázar logró mezclar y (con)fundir las referencias visiblemente biográficas de Parker con una apropiación de estos mismos datos para, así, crear otro personaje que era y no era el maestro del *bebop*. Esta coincidencia y simultaneidad de identidades reales y ficcionales le daban a Johnny suficiente espesor para que lo ubicáramos en un contexto histórico y, así, contemplar una suerte de sociología de la lucha del artista revolucionario desde la ficción. En efecto, al leer “El perseguidor” como una apuesta por una nueva estética, se vislumbra que “la experimentación con las formas literarias no suponía un alejamiento de la realidad, sino únicamente de sus representaciones convencionales; por el contrario, las poéticas exploratorias permitirían aludir a regiones de lo real y de la experiencia que las estéticas realistas no alcanzarían nunca”.¹⁰

A pesar de nuestra colectiva fascinación por Johnny y la sombra parkeriana que lo envuelve tan apretadamente, quisiéramos proponer que es realmente el personaje de Bruno, el crítico de la música jazz y el biógrafo de Johnny, quien representa el eje central del cuento. Es decir, mientras que Johnny es el ideal inalcanzable, encontramos en Bruno al intelectual práctico que no solamente se resigna a lo imposible del ideal deseado, sino que nos produce cierta cantidad de ardor por recordarnos nuestra propia falta de convicción ante el desafío de romper definitivamente con las estructuras socioeconómicas y culturales que imposibilitan ese ideal dolorosamente elusivo. No será una mera casualidad

9. *Ibíd.*

10. Jaume Peris Blanes, “‘El perseguidor’ de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad”, *Revista crítica literaria latinoamericana* XXX-VII, 74 (2o. semestre 2011): 80-1.

que, a lo largo de todo el cuento, Bruno se fustigue verbalmente a sí mismo:

Y mientras lo pienso no puedo impedirme un mal gusto en la boca, una cólera que no va contra Johnny ni contra las cosas que le ocurren; más bien contra mí y la gente que lo rodea [...]. En el fondo somos una banda de egoístas, so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste. El fracaso de Johnny sería malo para mi libro (de un momento a otro saldrá la traducción al inglés y al italiano), y probablemente de cosas así está hecha una parte de mi cuidado por Johnny.¹¹

Aunque la frustración de Bruno no se convertirá en un sufrimiento existencial sartreano, él sí parece experimentar una dosis de remordimiento cuando se da cuenta de que el triunfo de su biografía de “Bird” es, en realidad, una mentira publicitaria. En uno de los momentos más intensos del relato, Bruno le pide a Johnny su opinión sobre el libro y este le comenta que está muy bien escrito, lleno de interesantes teorías sobre la música, pero falta él: “[...] de lo que te has olvidado es de mí. [...] De mí, Bruno, de mí. [...] Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter”.¹²

Mientras que Johnny cargaba a cuestas el calvario de su fracaso artístico y moriría sin haber llegado nunca a ese punto cero de la perfección que tanto buscaba a través de su música, pero que otros celebraban como si “Bird” realmente los hubiera transportado a lo imposible durante sus improvisaciones, Bruno se alejaría poco a poco de su amigo que nunca pudo despertar en él la esperanza de alcanzar ese mismo punto cero a través de la escritura. De ahí, Bruno, se entregó a los aplausos efímeros de públicos insípidos y simplistas. En efecto, a diferencia de Johnny que había renunciado a cualquier concesión de la fama oficial, Bruno se dejó dominar por un rancio pragmatismo burgués. Por eso, pese a los reclamos de Johnny, Bruno optó por

[...] no tocar la segunda edición del libro, seguir presentando a Johnny como lo que era en el fondo: un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra. Todo me inducía a conservar tal cual ese retrato de Johnny; no era cosa de crearse complicaciones con un público que quiere mucho jazz pero nada de análisis

11. Julio Cortázar, “El perseguidor”, en *Relatos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), 603.

12. *Ibíd.*, 638-9.

musicales o psicológicos, nada que no sea la satisfacción momentánea y bien recortada [...], nada de razones profundas.¹³

El contraste entre estos dos personajes se ha comentado y analizado en muchas ocasiones y desde múltiples enfoques: psicológicos, estéticos y filosóficos, entre otros. Lo que nos interesa para los propósitos de nuestra lectura tiene que ver, sin embargo, con el poder discursivo y representacional que Bruno ejerce sobre su objeto biografiado. Esta última frase es intencional y central a nuestro análisis porque resalta la biografía escrita por Bruno como una apropiación que le niega a Johnny su condición de sujeto histórico. En todo el cuento, cuyo origen conceptual es aquella referencia de Cortázar ya citada arriba en que él había destacado lo intuitivo como el rasgo principal de “Bird”, Bruno tiende a relegar a Johnny a una suerte de fenómeno accidental de la naturaleza cuando no de lo exótico de un mundo de drogas, orgías, delirios, alcoholismo y sanatorios para los desequilibrados. A diferencia de los genios que tanto admiraba Bruno –Picasso, Einstein, Gandhi, Chaplin, Stravinsky–, y a quienes él reconocía como “fenómenos [que] andan por las nubes, y que con ellos no hay vuelta que darle”, Johnny se le escapaba de toda explicación racional. Tal vez en un momento de frustración más que de convicción, Bruno fue categórico al concluir que

[...] la diferencia de Johnny es secreta, irritante por lo misteriosa, porque no tiene ninguna explicación. Johnny no es un genio, no ha descubierto nada, hace jazz como varios miles de negros y de blancos, y aunque lo hace mejor que todos ellos, hay que reconocer que eso depende un poco de los gustos del público, de las modas, del tiempo, en suma.¹⁴

La ambivalencia tan patente en esta reflexión de Bruno nos obliga a fijarnos en su crisis de conciencia y, así, resistir ciertas aproximaciones potencialmente maniqueístas debido a un estrecho dualismo incapaz de captar las tensiones y contradicciones que, en última instancia, humanizan tanto a Johnny como a Bruno.

Si bien es cierto que Bruno se deja vencer por “una concepción mercantil de las relaciones humanas y de la creación artística”¹⁵ al publicar una biografía que entierra al verdadero y elusivo Johnny, Bruno no actúa sin remordimiento y sin un sentido de culpabilidad por sus propias debilidades: “He

13. *Ibíd.*, 645.

14. *Ibíd.*, 616-7.

15. Peris Blanes, “‘El perseguidor’ de Cortázar...”, 83-4.

encontrado en un café para beber un coñac y lavarme la boca, quizá también la memoria que insiste e insiste en las palabras de Johnny, sus cuentos, su manera de ver lo que no veo y en el fondo no quiero ver”.¹⁶

Parece que esta confesión doble de no ver y no querer ver capta el angustioso dilema de Bruno. Por un lado, pone de relieve su incapacidad de representar fielmente a Johnny, especialmente en cuanto a la posibilidad de que este saxofonista sea un individuo pensante y no solamente intuitivo o primitivo; por otro lado, apunta a una clara falta de voluntad de asumir la lucha de Johnny como algo propio y necesario, lo cual termina en la falsificación, por no decir la exotización, de Johnny Carter.¹⁷ De modo que, en lo que respecta a su representación de Johnny, la tragedia radica en el hecho de “que el lector no podía acceder directamente a la creatividad de Johnny ni a su producción artística, sino que solo accedía a ella a través de las descripciones de Bruno”.¹⁸

Lamentablemente, por más que hubiera tratado de justificarse ante los reclamos de Johnny, Bruno era muy consciente de las consecuencias de sus acciones. De hecho, no sería exagerado sugerir que Bruno se aferró al perfil de un Johnny intuitivo y perdido en los vicios y excesos de la droga, del sexo y del alcoholismo precisamente porque esa representación mantenía las aspiraciones de Johnny en un plano estrictamente ideal y, como tal, Bruno se libraba de toda responsabilidad de resignificarse como un intelectual otro. Johnny comprendía esa realidad y, por eso, los reclamos duros que le hizo a Bruno contenían una profunda sensación de lástima por la debilidad y fracaso del biógrafo y crítico de jazz.

De hecho, esta capacidad de perdonar y asumir la responsabilidad del fracaso de Bruno intensifica aún más el egoísmo de este. Según razonaba Bruno:

Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco miente), sino que se limita a la música de Johnny. Por discreción, por bondad, no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable. Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny. ¿Qué más podía decir? Pero a lo mejor es precisamente ahí donde está él esperándome, como siempre al

16. Cortázar, “El perseguidor”, 595.

17. Según Jaime Peris Blanes, “La voz de ese narrador-crítico reconocía explícitamente sus limitaciones para comprender el mundo que estaba tratando de describir e, incluso, se representaba a sí mismo en un plano de realidad inferior a aquel en que se movía la mente de Johnny” (78).

18. Peris Blanes, “‘El perseguidor’ de Cortázar...”, 79.

acecho esperando algo, agazapado para dar uno de esos saltos absurdos de los que salimos todos lastimados. Y es ahí donde acaso está esperándome para desmentir todas las bases estéticas sobre las cuales he fundado la razón última de su música, la gran teoría del jazz contemporáneo que tantos elogios me ha valido en todas partes.¹⁹

Definitivamente, la actitud de Bruno es colonial. Después de cinco años de conversaciones en que Johnny le había compartido sus conocimientos como artista junto a sus temores y preocupaciones más íntimas y personales, dejándose vulnerable, Bruno terminó ocupando ese territorio para explotarlo en nombre del ya mencionado prestigio codiciado.

En cuanto a Johnny como evocación cortazariana de “Bird”, él también concebía la música como una propuesta pensada desde territorios otros: “La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así”.²⁰

Este juego de tiempos distintos que oscilan permanentemente entre la presencia y la ausencia o, si se prefiere, entre lo visible y lo invisible, nos remonta una vez más a la advertencia de Miles Davis de “tocar lo que no está”. De hecho, el reclamo que Johnny le hace a Bruno hemos de comprenderlo en este mismo sentido ya que el biógrafo no supo (o no quiso) escribir lo que no aparecía. Según nuestra lectura de “El perseguidor”, las omisiones denunciadas por Johnny nos convocan a leer y pensar lo que no está y, de esa manera, someter el cuento a un proceso de potencialización de significados más que de una interpretación de significados supuestamente definitivos.²¹

JUAN MONTAÑO, PERSEGUIDOR DE UNA PERTENENCIA ANCESTRAL

Siguiendo adelante con esta preocupación por lo no escrito, llama la atención que lo afro como identidad y referente histórico no tenga mucha pre-

19. Cortázar, “El perseguidor”, 637.

20. *Ibid.*, 584.

21. Para una explicación más elaborada de este concepto tomado de Wolfgang Iser, véase nuestro artículo, “Antonio Preciado. Una lectura afrocéntrica de un poeta para todos”, *Revista Nacional de Cultura. Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, No. 23 (mayo-agosto 2013): 187-94.

sencia en “El perseguidor”, especialmente si tomamos en cuenta que el jazz –la música por excelencia de los negros, según Miles Davis– ha jugado un papel decisivo dentro de la construcción de toda una cultura racializada que pertenece a aquel “battle for space” citado en páginas anteriores. Además, es de notar que las pocas referencias a Johnny como negro que Bruno hace a través del cuento revelan un racismo latente que no debemos minimizar ya que es sintomático de la mentalidad colonial que caracteriza la motivación de Bruno, el biógrafo.

En el fondo, Johnny es el “chimpancé”,²² “un mono en el zoo”²³ (“ese chimpancé enloquecido”,²⁴ “realmente el chimpancé que quiere aprender a leer, un pobre tipo que se da contra las paredes”²⁵ y, finalmente, Bruno reacciona a las críticas de Johnny con “Este mono salvaje”.²⁶ Sería demasiado fácil descartar lo despectivo de este símil y sacarlo de su contexto histórico ya que la lengua nunca es inocente. Por lo tanto, quisiéramos plantear como propuesta que estas alusiones simiescas constituyen un *blind spot*, o punto ciego, que impide un verdadero acercamiento entre Bruno y el mundo de Johnny. De hecho, en el cuento hay una serie de reflexiones enigmáticas articuladas por Johnny que Bruno no logra comprender, ni tampoco se le ocurre que pertenezcan a una historia mayor de vivencias ancestrales ofuscadas y deslegitimadas a través de los siglos. De nuevo, sentimos las resonancias de Miles Davis y su “tocar lo que no está”.²⁷

Comprendemos que Cortázar no pretendió escribir una historia acerca de los afrodescendientes, propiamente. Como ya hemos señalado, “El perseguidor” consta como un testimonio de lo angustioso que es la construcción de una estética no-canónica y un lenguaje libre de todas las gramáticas oficiales habidas y por haber. De ahí emerge el jazz como una estética modélica con sus improvisaciones y su fluidez de ritmos y cadencias. En este sentido, Johnny tiene que ser el artista que existe fuera del raciocinio, el hombre intuitivo pre-moderno cuyo orden es el desorden y el caos inspirado en el ejemplo real de “Bird”, según ha puntualizado Cortázar. En el fondo, entonces, “El perse-

22. Cortázar, “El perseguidor”, 587.

23. *Ibíd.*, 593.

24. *Ibíd.*, 620.

25. *Ibíd.*, 623.

26. *Ibíd.*, 633.

27. Aquí estamos pensando en las múltiples referencias al campo de urnas con sus cenizas de muertos que tanto obsesionan a Johnny (611, por ejemplo).

guidor” registra “una confrontación entre el tiempo alterado de Carter, donde no hay antes y después, con el tiempo histórico de Bruno”.²⁸

Sin embargo, hay un antes y un después, y “el tiempo histórico de Bruno” es ahistórico o, mejor dicho, anti-histórico debido a sus omisiones y los efectos perjudiciales que estas provocan en el contexto general de la representación y la construcción de imaginarios. Puesto que Cortázar había encontrado en “Bird” la promesa de una poética despojada de restricciones y artificialidades, la lectura de “Be Bop” de Juan Montaña nos ofrece un importante paralelo ficcional para contrarrestar el retrato refuncionalizado que Bruno le hizo a Johnny Carter y, por extensión simbólica, a Charlie Parker. Al poner los dos cuentos en diálogo, pretendemos insertarnos dentro de un proceso decolonial donde nuestra lectura puede pensarse como una propuesta pedagógica de nuevos significados estéticos e históricos.

No hay duda de que Montaña comparte con Cortázar la misma pasión por el jazz y el mismo compromiso de romper barreras coloniales desde la escritura. También, los dos reconocen en “Bird” una fuerza cultural que trasciende toda clase de territorios y gramáticas oficiales. A pesar de estas convergencias y afinidades, sin embargo, el Charlie Parker de Montaña no se esfuma en la idea de una estética elusiva o en el ideal de un intelectual más abstracto que real. Para Montaña, la representación discursiva que él emplea nace de un afrocentrismo alimentado por la historia diaspórica, la misma que Bruno desconocía y que Johnny luchaba por recuperar. En otras palabras, las ausencias que Johnny había reclamado en “El perseguidor” comienzan a tomar cuerpo cuando leemos la ficción de Montaña como un intertexto arraigado en el jazz de las improvisaciones libres y fluidas que “Bird” había perfeccionado.

Para los que no conocen la obra de Juan Montaña, él es el *jazzman* que escribe una columna semanal en el diario *Hoy* de Quito y que la ha bautizado su *jam session*. Además de columnista, Montaña tiene a su haber dos colecciones de cuentos que exploran las diversas peripecias vividas por sus personajes afros. En toda instancia, la escritura de Montaña resuena como un *tour de force* de giros léxicos, metáforas rítmicas y sonidos percusivos que transportan a los lectores a mundos afros mientras posibilitan la resignificación de nuestras historias colectivamente colonializadas. Sin ningún afán por imitar o reproducir discursos afros simplistamente costumbristas o folkloristas de épocas pasadas, la ficción de

28. Pablo Montoya, “El perseguidor de Julio Cortázar”. <www.pablomontoya.net/el-perseguidor-de-julio-cortazar/>.

Montaño surge de un lenguaje escritural que marca un territorio liminal en el cual conviven los vivos y los ancestros para, así, recuperar y reconstruir un pensamiento que sí tiene “un antes y un después”. En efecto, la literatura de Montaño constituye una propuesta decolonial que aspira a activar y contemporaneizar una memoria ancestral que, pese a la fragmentación y desarticulación impulsada desde los inicios de la esclavitud en las Américas, sigue evocando saberes milenarios y trasatlánticos destinados a restablecer un sentido de continuidad histórica, la misma que apunta a una pertenencia afro transnacional y pluriversal.²⁹

De manera que, la ancestralidad y la diáspora de los afrodescendientes permean toda la obra y todo el pensamiento de Montaño. De hecho, muchos de sus cuentos expresan esta identidad desde los epígrafes que el autor acostumbra utilizar. Alice Walker, Antonio Preciado, Toni Morrison, Charlie Bird Parker, Bob Marley, Malcolm X, proverbios de África, Manuel Zapata Olivella y muchas referencias a Fanon, Mandela, los orishas, los rastafaris, Celia Cruz y un largo etcétera dan una idea precisa de su contexto étnico-cultural e histórico. Pero Montaño no ha cultivado este legado diaspórico como un instrumento de exclusiones xenofóbicas o fundamentalistas ya que ha asumido plenamente sus múltiples identidades. Por lo tanto, hay que comprender que Montaño ejemplifica al intelectual que Stuart Hall había destacado de la siguiente manera: “[...] todos escribimos y hablamos de un lugar y un tiempo particulares, de una historia y una cultura que son específicas. Lo que decimos está siempre ‘en contexto’, posicionado”.³⁰ Queda claro, entonces, que el afrocenismo de Montaño lo posiciona dentro de una pertenencia vivencial que le sirve de brújula mientras recorre muchos caminos entrelazados, sean estos físicos, culturales o epistémicos.

29. Para más información acerca de Juan Montaño como escritor y activista afro, véase nuestro “Resonancias de un jazzman ecuatoriano: Juan Montaño Escobar y el afrocenismo como estrategia intercultural”, en Michael Handelsman, *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo. Identidad y resistencias en el Ecuador* (Quito: El Conejo, 2005), 90-111. Otro texto recomendable es Gustavo Abad, “Juan García y Juan Montaño: territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente”, revista *Chasqui*, No. 20. <www.ciespal.net/chasqui>.

30. Stuart Hall, *Cultural Identity and Diaspora. Identity, Community, Culture, Difference*, Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990: 222. Traducción nuestra.

“BE BOP” Y LA RESIGNIFICACIÓN DE CHARLIE “BIRD” PARKER

“Be Bop”, entonces, es un cuento que se nutre de todo este trasfondo estético y ético. Mientras escuchamos una música de fondo que es de “Bird” y que nos arrulla a lo largo del cuento, comprendemos que se nos convoca a una lectura que potencializa dicho texto con múltiples significados. Más interesante aún es el hecho de que esa lectura evoca la pertenencia afro que, en manos de Montaña, se perfila como un texto mayor que se vuelve un permanente “rebopped bebop”, en palabras de Ralph Ellison.³¹

Básicamente, el cuento es un palimpsesto que fluye entre varios espacios cruzados: el del narrador, el del personaje principal, el de la música de Charlie Parker y, finalmente, el de un sueño que absorbe todo. Curiosamente, este sueño se interrumpe según el primer narrador y así termina el cuento. Sin embargo, este “fin” del cuento es más aparente que real puesto que los espacios entrecruzados sugieren una multiplicidad de espacios, cuentos, narradores y sueños sumergidos en las sonoridades de los múltiples Charlie Parker, expresión mayor de una ancestralidad colectiva que, también, fluye permanentemente entre espacios y tiempos cruzados. Así leemos las últimas líneas de “Be Bob”: “La mañana era color café, tenía su olor y sabor. Las cosas tempranas de las calles tenían sonoridad parkeriana y el día afilado cortaba la memoria de los sueños. ¿Cuál de mis abuelos de color tabaco curtido había trahumado por mis sueños? El despertador interrumpe a Dee Dee”.³²

Palabras estas profundamente sugerentes porque despiertan en nosotros un conjunto de intertextos entre los cuales estará “El perseguidor” de Cortázar. ¿No será Dee Dee de “Be Bob” la misma que convivía con “Bird” durante los últimos años de su vida y que Cortázar había recreado como última compañera de Johnny Carter? Sea como sea, nos encontramos ante un texto abierto que reclama una lectura capaz de ver lo que no está, pero que sí está, a pesar de nuestras historias colonializadas que nos han condicionado a no ver lo que siempre ha estado. Aunque este comentario parezca una digresión innecesaria, no lo es porque se refiere a aquel abuelo “de color tabaco curtido” de los sueños de Dee Dee de “Be Bop”.

31. Ralph Ellison, “On Bird, Bird-Watching, and Jazz”. <www.docstoc.com/docs/82072883/>.

32. Juan Montaña, “Be Bop”, en *Así se compone un son*, vol. II (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008), 165.

Además de pertenecer a la memoria nocturna de Dee Dee, el mismo abuelo protagoniza el relato del narrador que surge repentinamente de su memoria mientras escucha un compacto de “Bird”, “Eyes Star (sic)”³³ cosecha 1950. Según leemos,

La congola opiácea del ‘Pájaro’ me manda de vuelta a un día que es igual a otros días que no tienen mañanas. No, no hay mañanas, solo tardes. [...] En ese extremo último de la luz diurna, el horizonte es borrasca de colores impuros y los suspiros que vienen de tantas partes están hechos del primer aire de la nueva noche; antes de ella, las sombras se alargan como manchas premonitorias. Aun así, esa paleta moribunda permite ver con precaria nitidez la humilde humanidad del caminante.

Es un hombre de mediana estatura, barbas de algodón, piel de tabaco seco y ojos enrojecidos de tanto buscar lo irrecuperable. Sus pasos enfermos van precedidos por el bastón.³⁴

Todas las alusiones citadas se caracterizan por esa “borrasca de colores impuros”, por los suspiros ubicuos, las sombras alargadas, lo precario y una búsqueda continua de lo irrecuperable. En su conjunto todo sugiere un territorio liminal propio de la noche cuando mejor resuenan las igualmente borrosas improvisaciones del elusivo “Bird”, improvisaciones que justifican cualquier oxímoron o metáfora mezclada ya que solamente un lenguaje liminal puede traducirlas por encima de (o a pesar de) nuestras gramáticas coloniales. Por eso, mientras que el narrador se deja absorber por el disco compacto de “Bird”, él piensa: “Me paso pensando que hay una frontera que limita con algo diferente. Una frontera de sonidos salados, pálidos, tibios... o qué sé yo. A veces la puedo escuchar, pero no puedo tocarla...”³⁵

De manera que, el personaje que emerge del recuerdo del narrador no ha de imaginarse como un simple referente de “color local” empleado para ambientar el cuento. Más bien, al mismo tiempo que el narrador se deja transportar a otro momento fuera del presente gracias a las primeras horas de la noche y las seductivas resonancias del saxofón de Parker, el viejo (re)toma el recuerdo del narrador y lo sitúa dentro de otro recuerdo que se despierta en él al contemplar un cráneo ensangrentado tirado en la calle que parece

33. Suponemos que hay aquí un error de imprenta ya que el título original de la pieza en inglés es “Star Eyes”. Para escuchar una bella grabación de la pieza con Parker y Miles Davis, recomendamos el siguiente sitio de YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=zCoBvEEczc0>>.

34. Montaño, “Be Bop”, 159.

35. *Ibid.*

distinto a otros que había encontrado anteriormente. De acuerdo al texto,

El hombre color tabaco ha visto otros cráneos [...], pero este, muy al fondo de sus cuencas, cree descubrir rescoldos de millones de antiguas miradas etíopes, pretende ver dosis de inteligencia que ni la largura de glaciaciones o calentamientos atmosféricos devastadores han logrado hacer desaparecer. El cerebro derretido en su propia materia y convertido en polvo, parecería que aún está presente y mantendría esta presencia quemando ideas inmunes al olvido, armando y descomponiendo algoritmos, imágenes de poemas cocinados a fuego lento en retortas fabulosas y símbolos de cosas complejas que poco después eran estructuras sencillas.³⁶

Esta experiencia resulta transformativa para el abuelo del recuerdo del narrador: “El hombre, abanicado por aires color piritá, mira los ojos que ya no están y a su vez siente la mirada invertida del cráneo. Ambos se miran, aunque en planos físicos distintos”.³⁷ Mirarse a través de una suerte de frontera espacial y temporal constituye aquí una búsqueda existencial que, curiosamente, evoca un poema de Antonio Preciado, otro escritor esmeraldeño que persigue lo que la colonialidad del saber y del ser ha deshumanizado. Nos referimos a su “Poema para ser analizado con carbono 14”, en que el yo poético contempla

la cabeza ‘tolita’ de un negro indiscutible
(precolombina,
[...]
que, además, me resulta un fiel retrato
de alguien que no he acertado a esclarecer
de dónde tiene cara de viejo conocido,
a saber desde cuándo lo he tenido presente,
me conmovió tocarla,
[...].³⁸

Luego, leemos que este cráneo “no habla y, sin embargo, /visiblemente a gritos/dice a los cuatro vientos lo que calla”. La coincidencia con la experiencia del abuelo de “Be Bop” es demasiado patente para no relacionarla con una pertenencia compartida que a menudo se habrá leído como un simple tropo poético. Sin embargo, tanto Preciado como Montaña escriben lo que no está, parafraseando lo que ya se ha citado varias veces de Miles Davis (“to-

36. *Ibíd.*, 160.

37. *Ibíd.*, 150-60.

38. Antonio Preciado, *Antología personal* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2006), 78.

car lo que no está”). En el caso del poema de Preciado, el yo poético intuye que aquella cabeza ‘tolita’ es, en realidad, “guardiana del secreto/del mar y nuestras propias singladuras,/de nuestras propias brújulas,/de nuestro propio rumbo/de nuestros propios remos”.³⁹

Sospechamos que sean los mismos ancestros que hablan por medio de estos cráneos que resisten ser silenciados del todo o, si se prefiere, ser relegados a meros artefactos arqueológicos de un pasado remoto y perdido. De esta reflexión se desprende toda una historia de recuperación de significados compartidos a lo largo y ancho de la diáspora.

Volviendo a “Be Bop”, descubrimos inesperadamente que aquel ensangrentado cráneo tirado en la calle es de otro saxofonista, un tal Parker Rodríguez Ayobí cuyas cadencias llenaban un bar llamado *Birland*. De nuevo, las coincidencias nos reclaman una respuesta de lectores:

El saxofonista es un hombre alto [...]. Sus manos anarquistas animan las llaves del saxofón, igual que en los primeros milenios, manos ancestrales revivieron el calcio de costillares de fieras muertas o la piel seca y templada sobre un recipiente hueco de aquellos animales que fueron cazados y desollados para que *Oloddumare* escuchara mensajes litúrgicos de los que aún vivían con la primera vida que les dio.⁴⁰

Ante esa clarísima afirmación de la continuidad ancestral afro donde el pasado y el presente convergen y conviven permanentemente entrelazados, el narrador del cuento advierte que “[Charlie] Parker trascendió a su propio siglo, su saxo charlatán hace mucho que entró en la inmortalidad”.⁴¹ Esa trascendencia, pues, se manifiesta en lo que comprendemos como una de las muchas evocaciones (¿reencarnaciones?) de “Bird” que se llamaba Parker Rodríguez Ayobí.

Es de notar que Montaña no cae en repeticiones o imitaciones maniqueístas. Sus representaciones se asemejan a las improvisaciones del momento de “Bird” más que a una grabación definitiva y cerrada de las mismas. Por eso, la multiplicación de personajes, referentes y experiencias que llenan “Be

39. *Ibíd.*, 244-7. Para un análisis más elaborado del poema y de la poética de Preciado, véase nuestro ensayo titulado “Antonio Preciado, poeta de la diáspora”, publicado en Michael Handelsman, *Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana. Hacia una lectura decolonial* (Barcelona: Guaraguao Revista de Cultura Latinoamericana/CECAL, 2011).

40. Montaña, “Be Bop”, 162.

41. *Ibíd.*, 160.

Bop”, además de toda su obra literaria y periodística, siempre se desvía del modelo original, pero sin abandonarlo. Así Montaña entiende la continuidad de la pertenencia afro: se multiplica, se adapta, se transforma, se reterritorializa según las circunstancias y necesidades del momento y del lugar en que evoluciona. En lo que se refiere a “Bird” como ejemplificación de este pensamiento identitario colectivo y proteico, Montaña lo mueve entre el *Birdland* de Nueva York y el *Birland* del Barrio Caliente de Esmeraldas. El cambio ortográfico del nombre del salón donde “Bird” tocó muchas veces (re)presenta esta misma multiplicación/evocación mediante una particularidad fonética que simula el inglés hablado desde el castellano. Es decir, escuchamos un inglés que es y no lo es simultáneamente.

Montaña reproduce una vez más esta descarga de múltiples significados entrelazados y en constante (re)negociación cuando el narrador de “Be Bop” nos informa del destino final del saxofonista cuyo ensangrentado cráneo espera ser escuchado:

Mataron a Parker Rodríguez Ayobí. Saxofonista hampón. Músico, rastafari, alegre y dulcelumpen; en ese orden. Una de las balas atravesó su cráneo y dispersó la masa cerebral y con ella el jazz acumulado desde siempre. En su mente quedó el viaje sin término de un *quantum* de música pensada y no realizada en las almas de las próximas noches. Música irrecuperable para los oídos. Desperdiciado [sic] para siempre su disfrute.⁴²

Junto con el misterio del motivo por el asesinato del músico, nos quedamos intrigados por otros secretos aparentemente perdidos para siempre, pero que parecen dar visos de vida y continuidad desde las sombras de las primeras horas de la noche cuando el narrador escucha “Star Eyes” de “Bird”. Intuimos que las respuestas nos esperan dentro del “jazz acumulado” y “el *quantum* de música pensada y no realizada” que siguen resonando en aquel cráneo ya en manos del abuelo “de color tabaco curtido”. El narrador nos comenta que “El jazz tiene un lenguaje secreto que es posible descubrir caminando por estas calles atestadas de muertos rápidos –dice uno de los *killers* midiendo con el desprecio el largo del muerto”.⁴³

De manera que el jazz se convierte en un lenguaje otro, con toda una gramática igualmente otra, que requiere un pensamiento, también, otro. Aunque Cortázar perseguía estos mismos sentidos encubiertos por nuestras es-

42. *Ibíd.*, 163.

43. *Ibíd.*

estructuras coloniales, su proyecto apuntaba a una descolonización que se quedaba básicamente en un plano estético y artístico. “Bird”, o Johnny Carter, ejemplificaba ese proceso de liberación creativa. Montañó, por supuesto, se identifica con el proyecto cortazariano y lo utiliza para realizar su propia escritura o poética fluida y singular. Sin embargo, él no se queda en la descolonización como propuesta, sino que persigue otros fines complementarios que insinúan oblicuamente, pues, expectativas y horizontes más decoloniales que descolonizados. De hecho, sus personajes no se arrinconan en callejones sin historia o sin sus propios saberes. Es decir, no encontramos entre sus personajes de la noche a un Johnny Carter puramente intuitivo, perdido y sin ninguna capacidad de pensar y transmitirnos significados otros, todo lo cual se le había escapado a Bruno que solamente veía a un admirable “chimpancé” dotado de un talento extraordinario e inalcanzable. En cambio, “Be Bop” nos encamina hacia otras veredas culturales y epistémicas para que, como lectores, nos liberemos de las cadenas coloniales que nos condenan al mundo miope de Bruno como nuestra mayor pertenencia.

Por eso, lejos de las trilladas idealizaciones y exotizaciones de negros que llenan las páginas de muchas obras de la literatura hispanoamericana, Parker Rodríguez Ayobí se perfila como un personaje complejo que se siente alterado por su estado incompleto. Aunque no logra llenar ese vacío espiritual que lo trastorna, intuimos que el “calor de nostalgias [que] le arrebató la tranquilidad” y el sueño que “se parece al sueño primordial de antes de nacer o al de después de morir”⁴⁴ evocan ciertas prácticas religiosas africanas que emple(ab)an los tambores y la danza para inducir un estado de trance y, así, reencontrarse con los dioses y los ancestros, según ha explicado Paget Henry en su *Caliban’s Reason*.⁴⁵ En efecto, esta sensación de trance se produce en “Be Bop” precisamente porque Parker Rodríguez Ayobí se mueve psíquicamente entre las pulsaciones hipnóticas de sus improvisaciones de saxófono y el profundo sopor que lo envuelve mientras duerme con un ojo abierto en una silla de *Birland*.

Comprendemos, pues, que la completitud que se persigue en “Be Bop” no se realizará mediante un feliz retorno a un supuesto origen congelado en un tiempo estático. Dicha recuperación tendrá que ser asumida como un permanente proceso de (re)construcción y renegociación de significados

44. *Ibíd.*, 162.

45. Henry Paget, *Caliban’s Reason*, 42.

identitarios parecido al de las mejores improvisaciones de “Bird”. Así leemos la concatenación de personajes y sueños por interpretar que Montaña ensambla en su cuento. Charlie “Bird” Parker, el narrador, Parker Rodríguez Ayobí, el viejo de color tabaco curtido y Dee Dee constituyen un colectivo de afrodescendientes heterogéneos que resucitan en los sueños de los demás, los mismos que cada uno intenta completar desde sus respectivos territorios.

De hecho, la experiencia del viejo que ha recogido el ensangrentado cráneo del saxofonista corrobora la medida en que ese proceso interminable de resignificaciones es acogido como una pertenencia compartida a través de las generaciones. Recordemos que aquel cráneo de Parker Rodríguez Ayobí estaba lleno de “instancias tristes de una historia” y que el narrador del cuento lo describía como “un caos primordial que organizó el universo que resultó después. Fiebre del primer Creador y del último”.⁴⁶ Aunque la repentina muerte de Parker amenazaba con silenciarlo para siempre y, así, dejar las resonancias de sus improvisaciones musicales sin historia y sin pertenencia, la sobrevivencia como herencia ancestral se ha negado a detenerse del todo. Según el narrador: “En esta intimidad insondable, el hombre de la piel color tabaco con el cráneo desfondo cerca del oído derecho, cree escuchar aquella música perdida”.⁴⁷

De nuevo, nos quedamos con la idea de presenciar los efectos de un posible estado de trance debido a la ambigüedad producida por el acto de solamente creer haber escuchado la música de Parker. Es decir, en vez de la certeza, el narrador nos conduce a un plano de sospechas y especulaciones o, si se prefiere, de una persistente fe que posibilita la comunicación entre el presente y el pasado. No olvidemos que tanto el comportamiento como la percepción del individuo se transforman en un estado de trance, según Paget Henry ha señalado.⁴⁸

Dejarse atravesar por la influencia de otra entidad, sea esta alguna deidad o algún ancestro, nos parece pertinente no solo a lo que experimenta el viejo cuando cree escuchar la música perdida de Parker Rodríguez Ayobí, sino que sugiere diversos registros de interpretación de la música originaria de “Bird” que, en “El perseguidor” y “Be Bop”, funciona como una fuerza trascendental. De ahí vislumbramos una vez más las profundas implicaciones de aquella advertencia que Johnny Carter le había hecho a Bruno: “el jazz no

46. *Ibíd.*, 162-4.

47. *Ibíd.*, 163.

48. Henry Paget, *Caliban's Reason*, 42.

es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter”.⁴⁹ Aunque Bruno nunca comprendió la envergadura de estas palabras, y de hecho las tergiversó en su biografía, el viejo de “Be Bop” las asumió visceralmente:

El hombre de la piel color tabaco de nuevo coloca el cráneo cerca de su oído derecho y escucha la disculpa melódica del saxo de todos los Parkers que en este mundo han sido. Viene la música reverberante por las calles renacentistas de Harlem o de Barrio Caliente, según la dialéctica del andarele saxofónico. [...] Dejó que la música se guareciera en su mente hasta ahora callada, para que no la alcanzara la muerte.⁵⁰

Esa capacidad de hacerse uno con aquella música claramente múltiple y diaspórica, testimonio de una herencia ancestral “que no es solamente música”, despertará en los lectores dispuestos a reinventarse desde el “lenguaje secreto” del jazz, lenguaje emblemático de los muchos otros silenciados cuando no desaparecidos a través de los siglos por la colonialidad del saber, la sensibilidad y voluntad necesarias para aprender a “play what isn’t there”. Así le pasó al viejo de “Be Bop”:

El hombre se yergue y arroja lejos el bastón, ya no necesita apoyo, también rompe la sordera de los ancestros que han caminado desde mucho antes con él. Escucha sus voces y las ama como debió amar Lázaro aquel célebre milagro. Y ahora sí grita el grito de vida. [...] Ese grito es imitado por la música que ventea en sus oídos. Es *Kulebwalebwa*, blues o chigualo. No importa. El hombre de la piel color tabaco curtido otea el horizonte, porque necesita compartir con alguien y celebrar su libertad recobrada.⁵¹

Seguramente aquel “grito de vida” del viejo hará eco a las palabras de Ralph Ellison: “Cuando descubra quién soy, seré libre”. ❁

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2014

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2014

49. Cortázar, “El perseguidor”, 638-9.

50. Montaña, “Be Bop”, 164.

51. *Ibíd.*, 165.

Bibliografía

- Abad, Gustavo. “Juan García y Juan Montaña: Territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente”. Revista *Chasqui*, No. 120. <www.ciespal.net/chasqui>.
- Caruso, María Gabriela. “Un posible análisis del cuento ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar. ¿El traductor a la sombra del escritor?” (2004). <www.excetti.com.ar>.
- Cortázar, Julio. “El perseguidor”. En *Relatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Davis, Miles, y Quincy Troupe. *Miles. The Autobiography*. New York: Simon and Schuster Paperbacks, 1989.
- Elphick, Lilian. “Ríos temporales en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. <www.lilielphick.blogspot.com/2007/03/ríos-temporales-en-el-perseguidor-de.html>.
- González Rodríguez, Ángel. “Una aproximación a ‘El perseguidor’ (1959) de Julio Cortázar”. <www.elclubdejazz.com/roundjazz/articulos_jazz/perseguidor_julio_cortazar.html>.
- Gorgot, Emilio de. “La noche en que Charlie Parker emocionó a Stravinsky”. Jot Down. <La%20AOnocheenqueCharlieParkeremocionaaStravinsky.html>.
- Handelsman, Michael. “Antonio Preciado. Una lectura afrocéntrica de un poeta para todos”. *Revista Nacional de Cultura. Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, No. 23 (mayo-agosto 2013): 187-94.
- . *Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana. Hacia una lectura decolonial*. Barcelona: Guaraguao Revista de Cultura Latinoamericana/CECAL, 2011.
- . *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo. Identidad y resistencias en el Ecuador*. Quito: El Conejo, 2005.
- Henry, Paget. *Caliban’s Reason. Introducing Afro-Caribbean Philosophy*. New York: Routledge, 2000.
- Montaña, Juan. *Así se compone un son (vol. II)*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008.
- . “Jam-session del cimarrón”. Diario *Hoy* (4 de agosto de 2001).
- Montoya, Pablo. “El perseguidor de Julio Cortázar”. <www.pablomontoya.net/el-perseguidor-de-julio-cortazar/>.
- Peris Blanes, Jaume. “‘El perseguidor’, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXXVII, 74 (2o. semestre 2011): 71-92.
- Picón-Garfield, Evelyn. “Cortázar por Cortázar”. <www.geocities.ws/juliocortazar_arg/sobrepese.html>.
- Preciado, Antonio. *Antología personal*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2006.
- Prego Gadea, Omar. “Cortázar habla de ‘El perseguidor’ y Charlie Parker”. <www.geocities.ws/juliocortazar_arg/sobrepese.html>.
- Torres, Corea. “Espíritu de jazz en ‘El perseguidor’ de Cortázar”. <www.caratula.net/ediciones/53/critica-ctorres.php>.

Cuba: la modernidad como anhelo y experiencia histórico-cultural*

MARÍA EMILIA SOTERAS Z.

Investigadora independiente, La Habana

RESUMEN

Los diferentes proyectos hegemónicos de Modernidad aplicados en Cuba tuvieron como principal paradigma modelos norteamericanos, sobre todo durante la fase genésica de la tardomodernidad (1945-1973), y fueron híbridos y especulares como resultado de la condición subdesarrollada y dependiente del capitalismo en la Isla. Para ilustrarlo, la autora en el presente trabajo refiere ejemplos y valoraciones del impacto de la cultura material y simbólico-hegemónica norteamericana, desde fines del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX, junto a reflexiones en torno a la historia y la cultura cubanas en la etapa estudiada, tomando como referencia la cultura del entretenimiento, en particular la vida nocturna habanera de la década de 1950.

PALABRAS CLAVE: Cuba, cultura cubana, modernidad, literatura cubana, bohemia, narrativa cubana, nocturnidad.

ABSTRACT

The different hegemonic projects of modernity applied in Cuba primarily had American models as a paradigm, especially during the reproductive phase of late modernity (1945-1973), and were hybrids and mirrors as a result of the underdeveloped and dependent status of capitalism on the island. In order to illustrate it, the author in this work refers to examples and evaluations of the impact of the American material and symbolic-hegemonic culture, from the late eighteenth century until the first half of the twentieth century, together with reflections on Cuban history and culture in the stage studied, taking as a reference the culture of entertainment, particularly the Havana nightlife of the 1950s.

KEYWORDS: Cuba, Cuban culture, modernity, Cuban literature, bohemia, Cuban fiction, night time.

* Este ensayo forma parte de la tesis doctoral en Ciencias del Arte que desarrolla la autora.

LAS RELACIONES CUBA-ESTADOS UNIDOS EN EL FIEL DE LA MODERNIDAD

EN LA BÚSQUEDA de soluciones a las contradicciones coloniales de Cuba, los paradigmas fueron un punto de referencia, sobre todo el cultural que ofrecía Europa, y el material de los Estados Unidos, los cuales constituían diversas alternativas políticas y económicas para la conformación de los distintos proyectos de nación concebidos desde el reformismo, el anexionismo, el independentismo, y el autonomismo, según los intereses de clases y grupos, pero coincidentes con un anhelo de modernidad manifiesto en la sociedad colonial cubana desde finales del siglo XVIII.

Sin embargo, desde los tiempos de Thomas Jefferson y John Quincy Adams –gestor de la teoría de la “Gravitación Política” o “Doctrina de la Fruta Madura”–, fue emergiendo en la joven nación norteamericana una tendencia política que consideraba a Cuba como una extensión natural del territorio continental de los Estados Unidos. Estos objetivos geopolíticos obedecían a múltiples factores. De acuerdo con Esteban Morales, en el plano militar la Isla era el territorio más grande y próximo en su mar del sur, a la vez que constituía un puente entre Estados Unidos, el resto de las América y el Caribe. Por razones económicas, las riquezas cubanas (maderables, mineras, climáticas, pesqueras, turísticas, etc.), la convertían en una reserva estratégica para planes futuros de seguridad nacional y de expansión económica. Por eso, en las sucesivas acciones para conseguir sus propósitos, los Estados Unidos fueron desde el robo de la Isla hasta la obstaculización y destrucción de cualquier proyecto que amenazara con variar la situación colonial. Finalmente, se encargó de frustrar la independencia en 1898 al implantar en 1902 el primer experimento neocolonial norteamericano.

El citado investigador refiere que las aspiraciones por apoderarse de Cuba se situaban en medio de un triángulo conflictual cuyos vértices eran España, Inglaterra y Estados Unidos, una pugna que databa desde la segunda mitad del siglo XVIII y que se agudizó a principios del siglo XIX. Por entonces, Estados Unidos se estaba formando como nación y aún no estaba en condiciones de competir económicamente en el escenario internacional; primero debió completar la expansión hacia el oeste, hacia el sur por México, consolidarse internamente, y, posteriormente, esperar el debilitamiento de España como imperio colonial.

A finales del siglo XIX, Inglaterra había prácticamente desaparecido del escenario de la competencia por conquistarla (lo había intentado, ocupándola por once meses entre 1762 y 1763); y ya Estados Unidos era una nación industrializada, con suficiente capacidad militar y marítima para expandirse hacia el sur, y prácticamente había sustituido a España, que ya no podía sostener su régimen en la Isla, en el comercio con Cuba.

La política diseñada al respecto por Estados Unidos defendía el estatus de la Isla hasta tanto pudiese realizar sus propósitos, lo que explica el conjunto de estrategias internas, desplegadas entre 1825 y 1898, con el propósito de ir preparando su presencia dentro de la realidad cubana. Como se ha señalado, la acción fundamental estuvo en el campo de la economía, a tal punto que hacia mediados del siglo XIX ese país era el principal importador y exportador de la Isla. A través de estas relaciones económicas, la burguesía criolla y los hombres de negocios en general, incluidos muchos peninsulares, terminaron por identificar sus intereses con los de la oligarquía financiera norteamericana, deviniendo paulatinamente en clases y grupos subalternos aliados de los intereses norteamericanos en Cuba.

Los indicadores de progreso material que ostentaba la vecina nación fueron un importante estímulo para la cosmovisión no solo de la burguesía cubana sino de sectores procedentes de las clases medias y populares de la población. El ideal norteamericano comenzó a ganar adeptos a partir de 1850 y sus expresiones dominantes –modelos de vida social (patrones de estilo y de representación: el comportamiento, los gustos, la recreación), la religión, las manifestaciones artísticas, el lenguaje, etc.– resultan disímiles y contradictorias.

Las circunstancias históricas colocaron a Cuba entre los primeros receptores de la ideología y la cultura material y simbólica norteamericanas. Paradójicamente, es en el contexto de una sociedad esclavista cimentada en la plantación azucarera y enmarcada en una obsoleta política colonial donde se inscriben algunos hitos del trasvase de la cultura material de Estados Unidos –resultado del capitalismo industrial– hacia la Isla: la introducción de la energía a vapor y el inicio del servicio de vapores (con un viaje semanal de pasajeros y carga entre La Habana y Matanzas, ambos en 1819, diez años después que en Estados Unidos); la inauguración del servicio regular de vapores entre Cuba y Estados Unidos (1836); la presencia del ferrocarril en 1838 y su rápida expansión por la Isla; la introducción del telégrafo, cinco años después de haberse completado el primer sistema telegráfico de Estados Unidos (1851); la vinculación entre la terminal telegráfica de Cayo Hueso y Cuba en 1859 y la conexión posterior

con el sistema de cable del Atlántico Norte, a solo un año de concluido este proceso (1867), tecnologías que requirieron de una amplia presencia de personal calificado norteamericano en Cuba, cuya competencia contrastaba con el atraso de los oficios mecánicos españoles de entonces.

Hay que señalar que estos adelantos científico-técnicos se incorporaron, en primer término, con el propósito de hacer más eficiente la producción azucarera. La permanente innovación y renovación tecnológica en función del azúcar fue un estímulo tanto para los productores cubanos como para la dinámica de la producción industrial de punta originada en el Norte, ambos integrados a un sistema del que formaban parte no solo la transportación y las relaciones comerciales, sino también los patrones de consumo.

Este engranaje es un punto clave para introducirnos en la variedad de caminos por los que ambas economías comenzaron a forjar su hipertrofiada relación desde los inicios del siglo XIX a través de escenarios y factores diversos, como las agencias mercantiles norteamericanas, las que mediante sus compañías en Nueva Orleans, Filadelfia, New York y Boston sirvieron de entrenamiento a empleados cubanos, mientras que los abogados realizaban viajes con el propósito de actualizarse en la práctica del Derecho en Norteamérica y aprender los procedimientos legales y las leyes de los Estados Unidos cuya constitución les mostraba un modelo de democracia ideal. También los viajes de estudio (educación primaria y secundaria en escuelas públicas o privadas, religiosas y laicas, así como técnico-profesionales, y la enseñanza universitaria, incluida la posgraduada), fueron otro elemento estimulador de las necesidades de transformación y actualización requeridas por la modernidad debido, en buena medida, a la desidia en que las autoridades españolas tenían sumida a la educación pública en la Colonia.

Un importante factor de apropiación cultural mutua fue la residencia de los cubanos en los Estados Unidos. Desde mediados del siglo XIX, la emigración cubana tuvo como principal enclave el estado de la Florida; entre 1860 y 1870 los empresarios y trabajadores establecidos en la industria tabacalera fundaron alrededor de veinte compañías en Cayo Hueso,¹ durante 1880 estas se extendieron a Tampa, Ocala y Jacksonville, y algo después a Nueva Orleans, Filadelfia, Wilmington y Nueva York. Estos trabajadores fueron uno de los pilares del movimiento independentista y del Partido Revolucionario Cubano fundado en 1891 por José Martí.

1. Louis A. Pérez Jr., *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007), 57.

A partir de 1868 –durante la Guerra de los Diez Años y a tenor de los cambios políticos, económicos y sociales operados en la Isla luego del Pacto del Zanjón en 1878– muchos cubanos emigraron a Estados Unidos, principalmente a Nueva York. Esa emigración, de sesgo eminentemente económico y político, diversa en su composición social, étnica, de género, edades, y motivaciones, se enfrentó al proceso de desarrollo de la cultura de mercado norteamericana, fomentada entre 1865-1900, y fueron portadores de ella en diferentes grados a su regreso a Cuba.

Para esa fecha, Estados Unidos era el principal mercado de las exportaciones cubanas y primera fuente de las importaciones extranjeras; sus productos eran situados con rapidez en el país y distribuidos prácticamente en todos los puertos de la Isla gracias a las posibilidades de las comunicaciones por cable con los suministradores en Norteamérica, elementos que permiten entender por qué el mito de que el bienestar estaba en correspondencia con el consumo y, consecuentemente, con el progreso, contaba con adeptos en nuestro medio.²

En 1898 los Estados Unidos intervinieron en la guerra que había estallado en 1895, convirtiéndose nuestra última guerra de independencia en la Guerra Hispano-Americana, la primera guerra imperialista de la historia. Con el Tratado de París de 1898 se alcanzó la independencia de Cuba respecto a España y, en medio del desconcierto general de los cubanos, Estados Unidos aplicó de inmediato el plan largamente acariciado de apoderarse política, económica y militarmente de la Isla. Estados Unidos, conformado como imperio entre finales del siglo XIX y principios del XX, estaba en condiciones de formular una política imperial a partir de una concepción geopolítica en el ámbito internacional que tuvo muy en cuenta la creación de alianzas con grupos subalternos de poder, en primera instancia con las oligarquías nativas, para ejercer un efectivo control en la economía y en la cultura. Cuba libre era ya una utopía.

El desmontaje de la dominación colonial española se llevó a cabo paralelamente con un proyecto de transformación institucional de la sociedad cubana, que seguía el patrón de “modernidad” y “progreso” diseñado por las autoridades militares norteamericanas. Una reestructuración de las institu-

2. *Ibíd.*, 72-6, y siguientes. En *José Martí y la novela de la cultura cubana*, Ana Cairo analiza diferentes miradas a los Estados Unidos por intelectuales cubanos del siglo XIX y de las primeras tres décadas del XX. Véase bibliografía.

ciones y las prácticas sociales que era, al mismo tiempo, requisito inevitable de la modernización de la sociedad, y en su conjunto, la puesta en práctica de un proyecto de dominación neocolonial.³

La disolución del Ejército Libertador, la realización del censo de población en 1899, el saneamiento de la Isla, y la norteamericanización de la enseñanza, estuvieron entre las primeras medidas tomadas por los ocupantes para garantizar su base de despegue en Cuba.

Poco divulgado es el hecho de que las autoridades interventoras no solo se adueñaron de los ingresos públicos sino que se negaron a conceder préstamos a los grandes y pequeños propietarios urbanos y agrícolas, en su inmensa mayoría partidarios de la independencia, que habían quedado arruinados por las confiscaciones de sus bienes por parte de las autoridades coloniales y los efectos de la guerra. Ante la ausencia de recursos y declarados insolventes, los dueños remataban sus propiedades muy por debajo de su valor para festín de los usureros, los oportunistas y de las autoridades del Gobierno Interventor. Esta situación, coincidente con la crisis económica experimentada en Estados Unidos a mediados de la década de 1890, convirtió a la Isla en una nueva tierra de promisión. Miles de norteamericanos de todas las clases y condiciones llegaron a Cuba en busca de oportunidades de trabajo y de licitaciones provechosas, tanto legales como fraudulentas, para invertir en el país y, sobre todo, en La Habana.

El negocio de bienes raíces se inició en Cuba el mismo año de 1898 con la apertura de la firma J. E. Barlow y Compañía, principal agente de compra en el sector urbano del Gobierno de los Estados Unidos, aunque la especulación se extendió a los campos con el propósito de hacer bajas ofertas a los propietarios arruinados. Este es uno de los factores que explica la insistencia de los Estados Unidos en la aprobación del Tratado de Reciprocidad Comercial (1903)⁴ por el gobierno de Estrada Palma, un tratado concebido, en apariencia, para beneficio de los agricultores cubanos porque disminuía los aranceles a los productos agrícolas importados desde la Isla en un 20%, pero que en la práctica obedecía, entre otros planes, al fomento de

3. Marial Iglesias Utset, *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902* (La Habana, Ediciones UNIÓN, 2010), 15.

4. Es una historia conocida la imposición de la Enmienda Platt a la Constitución de la recién instaurada República en 1902, la cual otorgaba jurídicamente a Estados Unidos el derecho a intervenir militarmente en Cuba.

la especulación inmobiliaria y la adquisición de tierras cubanas por parte de norteamericanos.

El amplio plan de obras públicas emprendido por el Gobierno Interventor en la capital estuvo encaminado a facilitar la infraestructura necesaria para los nuevos proyectos modernizadores con el fin de hacer más eficiente el primer experimento neocolonial estadounidense. De acuerdo con el criterio de que *ciudad* era sinónimo de *progreso y civilización*, La Habana debía recuperar su prosperidad, pero también *tenía que parecerlo*. Desde 1898 se procedió a la reparación y construcción de edificios públicos, calles y avenidas; del sistema de acueductos y alcantarillado y de energía (se colocaron luces adicionales), además de que se introdujeron en las nuevas casas novedades como los baños “intercalados” y el servicio de agua fría y caliente. También tuvo lugar un incremento de las comunicaciones, entre ellas las telefónicas y telegráficas, y en 1910 La Habana fue la ciudad pionera en la instalación del sistema telefónico automático sobre una base de llamadas múltiples a nivel mundial.

El completamiento de la red de tranvías se realizó a través de la Havana Electric Railway Light and Power Company. La modernización del transporte tuvo impactos en el desarrollo urbanístico y el perfil demográfico de la ciudad; repercutió en el alza del valor de las propiedades y en el auge del negocio de bienes raíces, como sucedió con el residencial El Vedado, que favoreció no solo a la alta burguesía sino también a determinados sectores de la clase media con el consiguiente cambio de estatus. Por ejemplo, los viales que vinculaban el centro de La Habana con la periferia de entonces mediante dos vías: desde la entrada de la bahía hacia el oeste hasta el río Almendares atravesando El Vedado, y desde el sector noroeste de la ciudad hacia el sur, pasando por El Cerro y Jesús del Monte, posibilitaron la conexión Vedado-Miramar, ya iniciada con los servicios de tranvía, lo que benefició a las más elitistas instalaciones recreativas de la burguesía: Havana Yacht Club, fundado en 1886, Vedado Tennis Club (1902), Country Club de La Habana (1911), y en la década del 20 el Casino de la Playa, el Havana Biltmore y el Miramar Yacht Club. Facilitó, además, la urbanización de la playa de Marianao, la construcción del parque de diversiones Coney Island Park, y en el área costera el balneario de La Concha, sitio público preferido de los bañistas durante décadas y cuna del afamado *cocktail* “mojito criollo”.

El personal técnico calificado y buena parte de la mano de obra empleada en todas estas obras fue norteamericano. Este incremento de personal estadounidense contribuyó a ampliar otras esferas de servicios (hospitales,

compañías de seguro, bancos, firmas de abogados y la presencia de la prensa en inglés), y requirió de la existencia de un mercado sistemáticamente abastecido para garantizar las necesidades de esta población. Establecimientos que antecedieron a los *grocerys* inaugurados en los años 50 y, sobre todo, los comercios detallistas, se cuentan entre las principales vías de continuidad de la difusión de la cultura material de los Estados Unidos en Cuba, a través de los cuales se produjo una amplia transferencia de bienes y servicios que abarcaban desde los alimentos hasta los salones de belleza, cuya tecnología de avanzada venía con representaciones exclusivas.

La publicidad, instrumentada a partir de paradigmas norteamericanos, también desempeñó un papel fundamental en la construcción de esa modernidad cubana. Importantes firmas publicitarias estadounidenses se establecieron en La Habana tan pronto terminó el dominio español; el incremento de su presencia se produjo en proporción directa a la expansión del comercio y los cubanos fueron insertados en el engranaje de la creciente cultura de masas sobre las mismas bases y patrones puestos en práctica en los Estados Unidos, en cuya población ya se había probado su eficacia. A tal punto Cuba se vinculó a las estrategias de mercadeo de las empresas del Norte, que el agregado comercial de la Embajada de Estados Unidos en Cuba afirmaba en 1955 que “las técnicas de venta en Cuba son, en gran medida, idénticas a esas que utilizamos en los Estados Unidos [...] Los medios de publicidad son idénticos, excepto que son en español en lugar de inglés”.⁵

Tomando en cuenta el hecho de que la identidad nacional, lejos de ser una expresión homogénea es “un proceso complejo, de articulación de preferencias, plural y en permanente conflicto [...] que sintetiza los modos, a menudo contradictorios y en incesante creación y recreación, en que los grupos sociales imaginan sus relaciones dentro de una comunidad política y territorialmente definida: la nación”,⁶ durante el tránsito de la Colonia a la República y primeras décadas del siglo XX la mediación económica, política y cultural norteamericana propició una mayor influencia de su cultura material lo que incidió en el ritmo de la vida cotidiana de la ciudad y en la apropiación de hábitos y costumbres exógenas en un tiempo relativamente breve, tanto entre las capas pudientes de la sociedad como en los estratos medios y populares de la población.

5. Pérez Jr., *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*, 429.

6. Iglesias Utset, *Las metáforas del cambio...*, 22.

En este contexto se ubica el despegue de la cultura del ocio y el entretenimiento como parte de una gran línea de inversión, desarrollada entre 1878-1895 con capital mayoritariamente español, que privilegió los servicios públicos y los centros de recreación y de espectáculos con el fin de diversificar las opciones de la vida habanera, en particular la nocturna. Se vio estimulada, además, por el gran negocio de terrenos que constituyó la urbanización del barrio de Las Murallas,⁷ y la presencia, cada vez mayor, de hombres de negocios y visitantes, principalmente norteamericanos.

El turismo norteamericano hacia La Habana data del siglo XIX, pero su momento de auge se produjo en el siglo XX. En 1914 se fundó la Cuban Commercial Association integrada por representantes de los sectores ferroviarios, navieros, hoteleros y comerciantes con el propósito de atraer visitantes a la Isla; y en 1919, por expreso interés de los hombres de negocios estadounidenses establecidos en Cuba, el gobierno del presidente Mario García-Menocal creó la Comisión Nacional de Turismo. Ese flujo turístico hacia Cuba obedeció tanto a factores externos (el estallido de la Primera Guerra Mundial contrajo el mercado europeo) como internos de los Estados Unidos: el clima de prosperidad y crecimiento económico que tuvo lugar luego de la contienda europea que incentivó el gusto por los viajes como forma de emplear el tiempo libre y las vacaciones; el despegue vertiginoso del transporte ferroviario y naviero experimentado en ese país, a lo que se suma el inicio de la aviación comercial entre Cayo Hueso y La Habana (1921) y, posteriormente, desde otras ciudades estadounidenses hacia nuestro país.

Otros elementos, como las prohibiciones del consumo de bebidas alcohólicas en toda la Unión por la Ley Volstead o Ley Seca, aprobada en 1910 y mantenida en vigor hasta 1933, o de las apuestas en las carreras de caballos en los estados de Nueva York, California y Louisiana alrededor de esa fecha, fueron poderosos estímulos que atrajeron a los norteamericanos hacia un país donde no existían esas limitaciones y que estaba más cercano geográficamente, además de poseer un agradable clima durante casi todo el año, una infraestructura de calidad y ofertas muy tentadoras para todos los segmentos de mercado, con el atractivo permanente de una ciudad que combinaba tradición y modernidad.

7. Véase Carlos Venegas Fornias, *La urbanización de las Murallas: dependencia y modernidad* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990), 90.

Dados los estrechos vínculos existentes entre los gobiernos de Cuba y Estados Unidos, los visitantes norteamericanos disfrutaban de privilegios que no poseían otros extranjeros. Un testimonio de fines de los 40 era explícito al afirmar que el turista norteamericano,

[...] puede emborracharse y ponerse bullicioso [...] puede cometer cualquier pequeña ofensa y la policía regular no lo tocará. Ellos lo dirigirán a la policía turística cuyos miembros [...] lo llevarán, de ser necesario, a su precinto, lo espabilarán y lo guiarán a su hotel sin formularle acusaciones [...] La policía turística lo ayudarán en cualquier discusión o pelea, sin escuchar al cubano parte en el incidente.⁸

El desarrollo de la infraestructura turística cubana consideró entre sus prioridades satisfacer las necesidades y exigencias de los visitantes norteamericanos. Así surgió el Gran Casino Nacional, valorado en su momento como un modelo de la moderna vida nocturna, que contaba, entre sus múltiples atractivos, con un casino de juego que, rápidamente, sentó plaza en todo el continente. Fue adquirido por la mafia norteamericana en 1934 a un costo de 150.000 dólares.

Debido a la proliferación de clubes nocturnos, cabarés y hoteles que tenían excelentes condiciones para ofrecer espectáculos artísticos, se modificaron los formatos de la oferta de estos centros para hacerlas más atractivas, actuales y cosmopolitas, y aunque se propició la contratación de artistas norteamericanos, sobre todo músicos y parejas de baile para satisfacción y familiarización del público extranjero, también se dio espacio privilegiado al talento de artistas del patio.

Ante la necesidad de multiplicar las opciones recreativas se incrementó el número de hoteles, casas de huéspedes, restaurantes, teatros, clubes campestres, bares, etc. Los antecedentes de los actuales *night clubs* y cabarés datan de fines del XIX, cuando apareció el café cantante, un sitio considerado como de proliferación de malas costumbres, en el que se disfrutaba de música, canciones, chistes y se disponía de un salón de billar. Para inicios del siglo XX, en los lugares de “buen tono” y junto a las tradicionales manifestaciones madrileñas y francesas, comenzaron a aparecer nuevos síntomas de Modernidad a través de la adopción de estilos norteamericanos en la organización de los

8. Pérez Jr., *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*, 257.

servicios, la oferta gastronómica y de bebidas y licores, lo que incidió en la segmentación de la clientela.

Ciro Bianchi refiere que la guía turística de la Asociación de Comerciantes de La Habana correspondiente a 1926 da cuenta de la existencia de treinta hoteles, entre ellos Ambos Mundos, Florida, Inglaterra, Telégrafo, Sevilla, Plaza, y Saratoga con los famosos Aires Libres junto al bar-restaurant Floridita, todos situados en una zona de un amplio movimiento turístico. El 30 de diciembre de 1930 se inauguró el Hotel Nacional, uno de los más importantes de su categoría en el continente.

Para los sectores populares urbanos quedaban alternativas más modestas: las bodegas, los bares y los cafés, los cuales constituyeron importantes espacios de socialización. El café, en particular, propició una nota de tradicionalismo y confort al entorno habanero y contribuyó a la ampliación de las esferas del comercio y los servicios públicos hacia las calles de Galiano y San Rafael.

Esas calles y las aledañas las ocupaban establecimientos de diversa índole. Junto a los ya citados cafés, surgieron restaurantes, cafeterías, tiendas de ropa, de confecciones, peleterías, sederías y otras –grandes y pequeñas–, de cubanos, españoles, judíos, libaneses, sirios, polacos, que desplazaron a la calle Muralla de su preeminencia. Ir de tiendas a El Encanto o Fin de Siglo se convirtió en un itinerario de grato entretenimiento y hasta un hábito para los habaneros, aunque solo fuera para mirar las vidrieras al estilo del *window shopping* norteamericano, sobre todo las de El Encanto, en cuyo frente estaba situado el Ten Cent, sucursal de Woolworth, otra puerta abierta al modo de vida de los vecinos del Norte.

El cine, introducido en Cuba en 1897, fue una de las principales actividades de socialización de los cubanos. Hacia 1920, La Habana contaba con más de cuarenta cines, cuya capacidad era aproximadamente de 26.000 asientos para una población de 500.000 habitantes, y las salas cinematográficas se habían extendido a alrededor de cincuenta ciudades del interior del país. Entre 1930 y 1950 las instalaciones y la cifra de espectadores se incrementaron notablemente, a la par que los filmes norteamericanos monopolizaban la preferencia del público en los circuitos de exhibición.

[...] en 1955, distribuidas por toda la Isla había cerca de 550 [salas de cine], con una capacidad de lunetas para 750.000 espectadores. Más de 500.000 personas asistían a la semana, lo que significaba más de 92 millones de dólares anuales. Tal vez tanto como 200 salas adicionales, equipadas en su mayoría con equipos de 16 milímetros, con una capacidad de lunetas

de cerca de 40.000, funcionaban estacionalmente en los centrales azucareros, plantaciones de arroz, vegas de tabacos y fincas cafetaleras [...]. Los clubes sociales privados y los liceos también crearon sus salas de cine.⁹

El mercado cinematográfico, dominado por distribuidoras norteamericanas, ofrecía propuestas filmicas que mostraban una visión idealizada y supuestamente verídica de la historia y del presente norteamericano, estimulaba la imaginación de los espectadores y les proponía nuevos códigos de conducta moral y modelos psicológicos; y también, como parte de una cultura de masas, tenía el poder de servir a las estrategias instrumentadas por los centros hegemónicos tendientes a la estandarización de gustos, patrones y hábitos foráneos en la población cubana. Las producciones cinematográficas imponían estilos del vestir y del diseño del hogar, y a través de la pantalla se informaba al público acerca de la utilidad de los bienes de consumo (mobiliario, efectos electrodomésticos, utensilios de cocina, productos de higiene y limpieza, etc.) que proyectaban un ideal de vida inalcanzable para la mayoría de los cubanos.

El cine, integrado al engranaje de la cultura del ocio y el entretenimiento, fue conscientemente manipulado desde Estados Unidos para inducir a la adopción de nuevas formas de autorrepresentación en la población cubana. Los cambios que tenían lugar en la esfera del consumo desde fines de los 40 y durante los 50, etapa de gestación de la tardomodernidad, ya habían comprobado su eficacia en Norteamérica como mecanismo de manipulación ideológica y cultural y llegaron simultáneamente a Cuba a través de los códigos de los guiones cinematográficos y de las imágenes y *jingles* de los anuncios publicitarios, los que con frecuencia se hacían con ritmos de sones y guarachas, como recuerdan los anuncios de las líneas de productos de la Colgate-Palmolive y las promociones de la cerveza Cristal.

De este modo se fue intensificando el proceso de inserción de Cuba en la cultura de masas según los paradigmas norteamericanos, adquiriendo un carácter y contenido “espectacular”. Ello parece confirmar el criterio de Guy Debord, al afirmar que la primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social produjo en la definición de toda realización humana una evidente degradación del *ser* en *tener*, y luego, por los resultados acumulados de la economía, tuvo lugar un desplazamiento del *tener* hacia el *parecer*, “del cual todo

9. *Ibíd.*, 400.

‘tener efectivo debe obtener su prestigio inmediato y su función última’”,¹⁰ aspecto que constituye uno de los rasgos de la globalización cultural actual.

En *Las empresas de Cuba 1958*, Guillermo Jiménez ilustra el deforme y desigual movimiento organizativo, comercial y financiero cubano –donde predominaba la industria azucarera con una marcada tendencia excluyente a la convivencia con otras ramas de la economía, salvo la actividad bancaria y crediticia y el gran comercio importador– en el que se conjugaban intereses políticos y económicos nativos con la decisiva participación e influencia de los Estados Unidos. Sin embargo, para esa fecha operaban en Cuba cincuenta y tres grandes empresas de prensa y publicidad (quince de cine, radio y televisión, veintiún de periódicos y revistas y diecisiete publicitarias), diecinueve grandes empresas de restaurantes y cafeterías, setenta y ocho de turismo (incluidos dieciséis centros de diversión, doce de cines y teatros, cincuenta de hoteles y moteles), y sesenta y tres de transporte.¹¹

LA HABANA DE LOS AÑOS 50

“Puesto que la ciudad era el espacio donde se ejercía la *ciudadanía*, Platón pudo llamar a su imaginada República una ‘ciudad ordenada’ ”,¹² señala Ambrosio Fornet. Y ello bien podría aplicarse a La Habana de los 50 como imagen a ofrecer a los visitantes si no existieran estadísticas que evidencian que el precepto platónico referido al ordenamiento social no tenía nada que ver con la realidad cubana de entonces, la cual llevaba en sí los gérmenes de su propia decadencia. Para fines de la década del 50, Cuba sobrepasaba los seis millones de habitantes¹³ y si bien los problemas económicos eran acuciantes

10. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (La Habana: Ediciones Naufragio, Santiago de Chile, 1995), 13.

11. Véase la relación de estas empresas en Guillermo Jiménez, *Las empresas de Cuba 1958* (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2008), 685-691. El autor solo incluye las de mayor peso económico.

12. Ambrosio Fornet, *Narrar la nación* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009), 80.

13. Cfr. Oscar Zanetti Lecuona, “La sociedad cubana en el ocaso de la república burguesa”, en *La República: notas sobre economía y sociedad* (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2006), 164. De acuerdo con datos del censo electoral de 1953, existía un 23,6% de analfabetismo; el 50% de los niños en edad escolar no asistían a clases por falta de escuelas, y solo llegaba a 5o. grado el 8% de los que iniciaban los estudios en la escuela pública. El 4% de los jóvenes entre 20 y 25 años estudiaba en Universidades y había 10.000 maestros desempleados. En 1957 existía un 34,8% de desempleo total o parcial;

(recuérdese el análisis de la situación cubana en *La historia me absolverá*), la crisis mayor estaba en el nivel de las políticas de enfrentamiento a la situación, y en cómo se observaban las soluciones.

Para 1958 La Habana metropolitana contaba con 1'272.300 habitantes (más de la quinta parte de la población del país) y en servicios de salud había un médico cada 411 habitantes. La capital concentraba el 64% de los ingresos salariales, con un desnivel que se acentuaba de año en año, y aportaba el 52,8% de la producción industrial nacional. La gran urbe era fundamentalmente consumidora: absorbía el 35% del comercio interior y el 49% de los servicios comercializables, contaba con un teléfono por cada veintiocho habitantes (cerca de 150.000 brindaban servicios en toda la Isla), y poseía la mayor cantidad de radios y telerreceptores. La televisión se había inaugurado en 1950, y para mediados de la década Cuba superaba a Francia en el *per cápita* de esos equipos a través de los cuales se generaba la más creciente mercantilización de la vida cotidiana.¹⁴

De acuerdo con Guillermo Jiménez, los comercios minoristas (bodegas, carnicerías, puestos de frutas, etc.) ascendían en La Habana a 6.500, mientras que había alrededor de 700¹⁵ pequeños restaurantes, cafeterías, fondas, bares, sin contar los principales restaurantes y cafeterías, propiedad de diecinueve compañías, y las importantes tiendas por departamentos pertenecientes a treinta grandes empresas, ubicados preferentemente en las zonas cercanas al Parque Central y El Vedado.

Las veintiún empresas que operaban en el sector automotriz estaban establecidas en la capital, donde circulaba la mayor parte de los 200.000 automóviles que existían en el país. Desde su llegada a Cuba en 1899, el automóvil significó un importante acercamiento a la modernidad entre los cubanos, un símbolo de progreso que desempeñaba un destacado papel en la autorrepresentación individual. Los automóviles norteamericanos, que gozaban de las preferencias arancelarias y la mayor aceptación en la población, se promocionaban bajo el eslogan: “un producto para cada presupuesto, un modelo para cada gusto”.

el salario promedio del 62% de las personas con empleo era inferior a \$75. Véase: “La crisis permanente de la economía cubana y el empeoramiento de las condiciones de vida de las masas populares”, en *Selección de lecturas de Historia de Cuba*, tomo II, 49-118.

14. *Ibid.*, 153 y s. Véase Josefa Bracero, *Televisión, ¿ángel o demonio?* (La Habana: Ediciones en Vivo, ICRT, 2012).

15. Jiménez, *Las empresas de Cuba 1958*, 7.

[...] La Chevrolet y la Ford dominaron el mercado cubano; representaban el 35% del total de ventas de carros nuevos en la década de 1950. También eran populares los Buick, Oldsmobiles, Plymouths y Cadillacs. Los Cadillac eran especialmente atractivos [...] en la década de 1950. La Habana podía reclamar el mayor número de Cadillas [*sic*] per cápita que cualquier ciudad del mundo.¹⁶

Estas consideraciones que evidencian un “estar al día” de acuerdo con los cánones de la moda o el simulacro dentro de lo real, confirman que “el espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente hace sobre sí mismo, su monólogo elogioso”¹⁷ en tanto espacio referencial para la aplicación de las estrategias del campo del poder. En este contexto se inserta el Plan de Obras Públicas de Fulgencio Batista.

Como se conoce, la construcción de edificaciones públicas fue una de las acciones puestas en práctica por el dictador para eliminar el desempleo y estimular el crecimiento económico del país como parte del Plan de Desarrollo Económico y Social y la llamada “Política de Gastos Compensatorios”. Algunas de las principales obras ejecutadas fueron la ampliación del Malecón (desde la Avenida de los Presidentes en el Vedado hasta La Puntilla, a la entrada de Miramar); la construcción de algunas carreteras, calles y avenidas (la Monumental y la avenida 31); la construcción de túneles –Línea, 5a. Avenida y de la Bahía de La Habana, este último a un costo de 35 millones de pesos–; y el financiamiento de hoteles de lujo (Havana Hilton y Havana Riviera), proyectos en los que se habían invertido doce millones de pesos. Las obras se sobrevaloraron, según el Tribunal de Cuentas, en un 39%, repartido entre funcionarios y empresas norteamericanas. Solo las construcciones financiadas por el Banco de Desarrollo Económico y Social (BANDES) malversaron 58 millones.¹⁸

Al respecto, señala Oscar Pino Santos que durante la etapa 1952-1958, el batistato manipuló más de \$3 mil millones obtenidos por la vía de las recaudaciones, las emisiones de valores públicos y la elevación de la deuda pública. De esta última, “el 60% [...] se aplicó a la realización de obras públicas suntuarias y erogaciones militares, perfectamente improductivas, y pagadas a precio de oro”¹⁹

16. Pérez Jr., *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*, 473.

17. Debord, *La sociedad del espectáculo*, 14.

18. “La crisis permanente de la economía cubana...”, 49-118.

19. Óscar Pinos Santos, “El 10 de marzo o el vandalismo y la irresponsabilidad financiera en el poder”, en *Los años 50: En una Cuba que algunos añoran, otros no quieren ni recordar y los*

que permitieron el enriquecimiento de contratistas y funcionarios corruptos.

El incentivo del turismo masivo proveniente de Estados Unidos enmascaraba buena parte de estas acciones y se articulaba a poderosos intereses foráneos. Desde fines de la Ley Seca, Meyer Lansky, entonces *consigliere* del *capo* Charles *Lucky* Luciano, acariciaba la idea, pospuesta por la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), de convertir a Cuba en un paraíso del juego y el tráfico de drogas, pero para ello era necesario la creación de una moderna industria hotelera y una sólida infraestructura, no solo en La Habana, sino en cualquier lugar del país que poseyera condiciones apropiadas. En diciembre de 1950 ya había comenzado la construcción del Hotel Internacional de Varadero habilitado con un casino que fue inaugurado en 1951.

En 1952 funcionaban en la capital veintinueve hoteles con 3.118 habitaciones y no todos contaban con suficiente calidad para asumir un turismo de primer nivel. Pero al finalizar la década, ya prestaban servicio los hoteles Vedado, St. John's, Comodoro, Colina, Lido, Rosita de Hornedo, Caribbean, Siboney, Habana Deauville, Capri, Havana Riviera y Havana Hilton principalmente, los cuales elevaron la capacidad de la planta habitacional a 5.438 habitaciones.

Para asumir esta red hotelera fue necesario implementar un conjunto de bancos privados y compañías tapaderas. A inicios de 1952 se creó Hoteles Montecarlo S.A.,²⁰ entidad responsable de parte del plan de desarrollo turístico en el archipiélago cubano. Luego del golpe de Estado de Fulgencio Batista ocurrido en marzo de ese año, se inauguraron los casinos de los hoteles Plaza, Comodoro Yacht Club –uno de los más importantes operados por la mafia–, Copacabana Yacht Club, y del cabaré Tropicana. La mafia estadounidense en Cuba realizó operaciones financieras fraudulentas para lograr sus fines en contubernio con la camarilla político-militar batistiana, como la conversión del Banco Internacional de La Habana en el Banco Atlántico S.A., presidido por Amadeo Barletta,²¹ con el propósito de utilizarlo en compañías “tapaderas” para eludir impuestos lo que junto al lavado de dinero garantizaba contar con suficiente capital para las inversiones.

más desconocen, fotos Raúl Corrales (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 2001), 354-5.

20. Véase, G. Jiménez, *Las empresas de Cuba*, 360. El presidente de la Junta Directiva era Frank Sinatra. El autor ofrece datos interesantes sobre el resto de los miembros de la Junta y sus relaciones con el gobierno de Batista.

21. Véanse datos sobre este personaje, cuyos vínculos con Benito Mussolini eran conocidos, en G. Jiménez, *Los propietarios de Cuba*, 52-3.

Batista dispuso librar de todo tipo de aranceles a los materiales empleados en la construcción de esos inmuebles con el propósito de que los hoteles cuya inversión fuera superior al millón de dólares, o contaran con más de cien habitaciones, obtuvieran automáticamente la licencia oficial para explotar un casino con un irrisorio impuesto de 25.000 dólares. La “autorización oficial” rondaba los 100.000 pesos y los principales beneficiarios de esas ganancias fueron, además del general, su cuñado, el también general Roberto Fernández Miranda, regente del negocio de las máquinas de traganiquesles o “ladronas de un solo brazo”. Además de las instituciones financieras se crearon modernas zonas francas, bases de operaciones de transporte aéreo, la terminal de helicópteros de La Habana Vieja para trasladar a los turistas, y obras marítimas y terrestres que se incorporaron al Plan de Obras Públicas de Batista. El proyecto se calcula en 320 millones de pesos cubanos, moneda que en aquellos momentos tenía un valor de dos puntos sobre el dólar.²²

Aún sin poseer la infraestructura concebida, el turismo proveniente de Estados Unidos, Canadá y México se incrementó en la capital cubana, incentivado por la atracción del juego de azar en los casinos, la lotería, la bolita, el bingo, las máquinas tragamonedas, las carreras de caballos y de perros, el *jai alai*,²³ y las peleas de gallo y de boxeo.²⁴ En 1958 existían en La Habana, además de la Renta de Lotería, 14.910 vidrieras de apuntaciones, un hipódromo,²⁵ un cinódromo,²⁶ doce casinos, cincuenta salas traganiquesles, y se jugaba anualmente un promedio de más de 256 millones de pesos.²⁷

Para operar estas instalaciones existían escuelas radicadas en los edificios Retiro Odontológico y Ambar Motors, en el cabaré Montmartre y en el Hotel Plaza, encaminadas a la preparación del personal apropiado, o sea, los futuros *deelers*, *gurrupiés*, y “palas”, que bien entrenados en el *póker*, *black jack*, siete y

22. Cfr. William Gálvez, *Otro jinete apocalíptico. Una historia novelada de la mafia de EE. UU. en Cuba* (La Habana: Ediciones UNION, 2003), y Enrique Cirules, *El imperio en La Habana* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999).

23. El *jai alai* o pelota vasca fue un deporte muy popular en La Habana hasta la década de 1950.

24. El boxeo profesional llegó a Cuba durante la primera (1899-1902) y segunda (1906-1909) ocupación norteamericana a través de exhibiciones de peleas profesionales efectuadas entre los soldados estadounidenses.

25. La pista de carreras *Oriental Park* de Marianao fue inaugurada en 1915 y estaba considerada como la mejor del continente americano.

26. El Cinódromo fue construido en 1951 a un costo de 500.000 pesos y era operado por Havana Greyhound Kennel Club, empresa con más de trescientos trabajadores.

27. “La crisis permanente de la economía cubana...”, 49-118.

media, bacará, ruleta, etc., luego podrían llevar su experiencia a otros países de América Latina. Según datos de 1958 ofrecidos por el entonces Consejo Nacional de Economía, el juego era fuente de empleo para 26.710 personas, cifra mayor que la de todos los trabajadores de la industria textil y de confecciones.²⁸ Meyer Lansky solía decir: “como había desempleo en la Isla, pensé que podía hacer algo por mi amigo Batista [...] los jóvenes eran de bajo nivel escolar; para mí hubiera sido más fácil traer americanos, pero lo hice como un experimento social”.²⁹

Aunque presente desde el período colonial, la droga tomó auge en Cuba gracias a la corrupción imperante a lo largo de los primeros cincuenta y siete años republicanos. Si en 1916 el consumo de drogas en la capital era reseñado con alarma por el *Havana Post* al afirmar que “el mal uso del opio y, la heroína y la morfina y otras drogas dañinas, eran casi desconocidas aquí hace unos años [...], ahora está creciendo rápidamente y el Estado tendrá que adoptar medidas urgentes para frenar este hábito destructivo”,³⁰ en los 50, a la condición de Paraíso Tropical con que era promovida, se le añadió la fama de ser una “extraordinaria ciudad [donde] todo vicio era permitido y todo comercio es posible”.³¹ La prostitución y pornografía formaban parte de la oferta turística, y los burdeles de mayor categoría estaban al servicio de personajes del gobierno y la mafia, entre ellos la cadena de casas de Marina, que irradiaba sus servicios a los hoteles y casinos.

Paralelamente, y motivados por inquietudes diferentes, nuevos signos de la modernidad comenzaron a manifestarse en el perfil urbano capitalino con la aparición de un nuevo centro cultural y comercial. Señala Roberto Segre:

La efervescencia constructiva en la década del cincuenta permite la concreción de algunas experiencias positivas [...] la aplicación generalizada de los códigos del Movimiento Moderno no escapa de las fuertes influencias que ejercen los Maestros que operan en los centros metropolitanos de Europa y Norteamérica. Solo un grupo reducido de profesionales jóvenes, tienden a identificarse con los logros alcanzados en América Latina en la búsqueda de una identidad cultural nacional que refleje con mayor autenticidad los propios valores arquitectónicos y que al mismo tiempo estos se vinculen a soluciones reales, acorde a las necesidades sociales. La presión del capital extranjero, los estrechos vínculos de la burguesía local con los intereses norteamericanos, la proliferación de nuevos temas funcionales demanda-

28. Véase Zanetti Lecuona, *La República: notas sobre economía y sociedad*, 165-6.

29. Citado por Gálvez, en *Otro jinete apocalíptico...*, 379.

30. *Ibid.*

31. Graham Greene, *Ways of Scape* (New York, 1980), 248, *Apud*, L. A. Pérez Jr., *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*, 263.

dos por el turismo y los requerimientos de la clase dominante, dejan escaso margen a una elaboración proyectual que vaya más allá de las modas estilísticas o de superficiales e imitativas configuraciones arquitectónicas.³²

En 1954, los terrenos de la manzana comprendida entre las calles 23 y 21, L y K, fueron vendidos a una compañía constructora en 300.000 pesos, de 7.000 que costaron en 1886.³³ Más abajo se encontraba La Rampa, llamada así por su acentuada inclinación. En 1947 se había inaugurado el cine Warner/CMQ, un conjunto de estructura polifuncional (cine, estudios de radio y televisión, centro comercial y oficinas) con una proyección dinámica a escala urbana indicador de un quehacer arquitectónico novedoso que superó la monumentalidad clásica de la mayoría de las construcciones realizadas posteriormente por el gobierno de Batista. Poco tiempo después, y en esa misma línea, se construyó el edificio Ambar Motors (actual Ministerio de Comercio Exterior e Inversiones Extranjeras), destinado a oficinas y gerencia de los distribuidores en Cuba de los automóviles Cadillac, Oldsmobile y Chevrolet, además de funcionar como sede de los estudios del Canal 12 de televisión y de una escuela de *dealers* para casinos de juego.

Fueron esos inmuebles, situados en los dos extremos de La Rampa y en aceras opuestas, los que motivaron desarrollar la zona con una arquitectura moderna con espacios de gran interés y calidad plástica.³⁴ En menos de diez años se construyeron allí edificios para viviendas, comercios, oficinas, agencias de publicidad y lugares de esparcimiento. Se dice que una de las formas de medir la actividad comercial de una zona es por el número de agencias bancarias establecidas en ella: funcionaban no menos de ocho oficinas centrales y sucursales de bancos, mientras que otras tres que no alcanzaron espacio se establecieron en las inmediaciones. “La Rampa fue también el milagro del comercio habanero, porque la gente se había acostumbrado a salir de compras por calles sustancialmente planas y cuyos portales la protegían del sol y de la lluvia. Nada de eso había en La Rampa y aun así se impuso”.³⁵

32. Roberto Segre, *Arquitectura y urbanismo de la Revolución Cubana* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación), 17-8.

33. Ciro Bianchi Ros, “Coppelia”, *Juventud Rebelde* (La Habana, 17 de agosto de 2008): 9.

34. Véase entrevista a Nicolás Quintana, *Encuentro de la cultura cubana. Homenaje a Nicolás Quintana*, No. 19 (La Habana, otoño de 2000): 18-9.

35. Ciro Bianchi Ros, “La Quinta Avenida”, *Juventud Rebelde* (La Habana, domingo 14 de diciembre de 2008): 9.

La Rampa de los años 50 acentuó un perfil moderno de la capital con todas esas instalaciones culturales, de servicios, agencias de viajes, exhibiciones de automóviles de lujo, a lo cual se sumaban los pequeños cabarés y *boîtes*, donde se daban cita consagrados y noveles escritores, compositores, intérpretes, actores de teatro, televisión y radio, bailarines, coreógrafos, críticos, periodistas, fotógrafos, publicistas, modelos, pintores, diseñadores, hombres de negocios, población en general y turistas. Imágenes de la época en función de la publicidad destacaban sus calles y avenidas, colmadas de *night clubs*, bares, cabarés, y otros escenarios, asumidas como el nuevo modelo del cosmopolitismo y la vida moderna.

La capital cubana era una de las ciudades con mejor y más diversificada oferta recreativa del continente, y en ello tuvo mucho que ver la intensidad y diversidad de sus noches por la vida mundana que se ofrecía en los afamados cabarés y centros nocturnos de la ciudad. En la zona de La Rampa y sus alrededores, centros más “convencionales” como el hotel Saint John y su Sky Club (actual Pico Blanco), La Gruta, el Club 21, Las Vegas, el Maxim’s, entre otros, también conformaron su público. Estos escenarios, sin demasiados lujos y con un ambiente donde primaba la espontaneidad y la intimidad, impusieron el estilo de las “descargas” en las que marcó su impronta una generación de compositores e intérpretes cubanos: jazzistas, boleristas y los fundadores del movimiento *feeling*. Entre 1957 y 1958 se inauguraron en El Vedado los hoteles Capri (noviembre de 1957), Havana Riviera (diciembre de 1957), y Havana Hilton (marzo de 1958), que contaban con cabarés, y Deauville (julio de 1958), situado en Galiano y Malecón, con un escenario para espectáculos musicales de pequeño formato. Todos estaban dotados de importantes salas de juego operadas por norteamericanos.

En la periferia de la ciudad competían en lujo dos escenarios. Inaugurado en 1939, el cabaré Tropicana,³⁶ propiedad del consorcio Turística Villa Mina S. A. presidido por Martín Fox, ascendió rápidamente gracias, en buena medida, a la figura de Roderico Neyra (Rodney), coreógrafo y director artístico de las famosas producciones de los años 50, cuyos altos costos, que nada tenían que envidiar a las de los centros nocturnos de París, Montecarlo o del musical de Broadway, eran sufragados principalmente con el dinero que deja-

36. Tropicana fue construido por el arquitecto Max Borges Jr. en 1939 en los predios de la antigua residencia de Mina Pérez Chaumont, viuda de Regis de Truffin, con solo un salón, Arcos de Cristal. Luego se le añadió Bajo las Estrellas, proyecto que le valió en 1953 la Medalla de Oro del Colegio de Arquitectos a su creador.

ban los casinos, el verdadero gran negocio de estas instalaciones. Sans Souci, situado en la Avenida 51 y calle 240, en los alrededores de La Coronela, rivalizaba con Tropicana. Luigi Santo Trafficante, jefe de la familia mafiosa del estado de la Florida y segundo de Meyer Lansky en Cuba, lo adquirió en 1956, aunque no aparecía como dueño. Por su escenario pasaron importantes figuras del mundo de los espectáculos, mientras que el casino dejaba ventajosas ganancias gracias a las iniciativas empresariales de Trafficante.

Cabarés menos lujosos, y que por carecer de casinos no podían costear las grandes producciones de Tropicana o Sans Souci, contrataban a figuras de primera línea que centralizaban el show, como el Ali Bar, sitio preferido del gran Beny Moré, o El Sierra, Alloy Night Club, Night and Day, Las Vegas, Palermo, Intermezzo y el Cabaré Nacional de Prado. En el tramo comprendido entre las rotondas de las calles 112 y 120 de la 5a. Avenida, frente al Coney Island Park, bares, billares y centros nocturnos de inferior categoría conocidos como los cabarés de la Playa de Marianao (Panchín, Pompilio, Rhumba Palace, El Niche, Choricera, Los Tres Hermanos, Pennsylvania, La Taberna de Pedro) eran visitados por todas las clases sociales y ofertaban variados shows en los que también actuaban relevantes figuras, entre los que se destacaba el excéntrico percusionista Silvano Shueg, *el Chori*. En el estado de corte delictivo imperante en Cuba en los años 50, La Habana era un paraíso

[...] por la gracia del restaurante *Floridita*, por la vida de los prostíbulos, la ruleta en cada hotel, la máquina de frutas arrojando *jackpots* de dólares de plata, el Teatro Shanghai, donde por un dólar y veinticinco centavos uno podía ver un show de desnudos de extrema obscenidad, con la más melosa de las películas en los intermedios [y si se aburría era muy sencillo aspirar [...] un poco de cocaína.³⁷

Aunque la insurgencia contra Batista afectara en menor grado a los grandes hoteles y cabarés por el negocio del juego, las luces de la agitada vida nocturna habanera no alumbraban ya con la misma intensidad.³⁸ Como conse-

37. G. Greene, *Ways of Scape*, 248-9, y *Apud*, L. A. Pérez Jr., *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*, 265.

38. "Los contratos para bailes durante los últimos tiempos de Batista fueron escaseando cada vez más, tanto en sociedades como en los clubes. Incluso se dio el caso de orquestas que se desintegraron ante la falta de empleo, y otras que por esta misma razón y en contra de lo habitual se acogieron a contratos fijos en cabarés, ganando casi la mitad del sueldo que cobraban por baile en otros tiempos [...] el Carnaval fue suspendido en La Habana [...] y las fiestas en las provincias del interior, que pagaban muy bien

cuencia del atentado al coronel Blanco Rico, jefe del Servicio de Inteligencia Militar (SIM) por un comando del Directorio Revolucionario, en 1957 había sido clausurado un importante centro nocturno en la zona del Vedado, el cabaré Montmartre.³⁹ Para entonces, la lucha contra el régimen de facto “legitimado” mediante elecciones en 1955 arreciaba en toda Cuba.

Los reclamos del Movimiento 26 de Julio y de la Resistencia Cívica a favor del boicot a los intentos del régimen por escamotear a la opinión pública nacional e internacional la real situación del país, la ofensiva guerrillera, el auge de la lucha clandestina y el aumento de la represión batistiana, tuvo un alto nivel de respuesta en la población capitalina, como se demostró con la ingeniosa Campaña CERO-TRES-C (Cero Cine, Cero Compras, Cero Cabaré). La ofensiva rebelde, iniciada en las montañas orientales, se extendió a lo largo del país durante el año 1958. A las 12 de la noche del 31 de diciembre de ese año, el tirano se fugó a República Dominicana. El 3 de enero de 1959, el compositor Carlos Puebla compuso una guaracha que sintetizaba la visión popular del momento: “[...] se acabó la diversión. Llegó el Comandante y mandó a parar”.

A modo de resumen se puede afirmar que con la 1a. intervención de Estados Unidos (1899-1902) quedaron establecidos los mecanismos de control político, económico y jurídico que posibilitaron introducir y extender la cultura comercial y de masas de Norteamérica en la Isla, un proceso que marchó a medida que se afianzaba el carácter dependiente del capitalismo en Cuba, fracturado a lo largo de cincuenta y siete años en diversas construcciones nativas de una modernidad periférica. Las influencias norteamericanas en Cuba fueron plurales y contradictorias, y hubo casos que no constituyeron simples imitaciones sino que devinieron apropiaciones cubanas de estilos norteamericanos, como sucedió en el deporte (béisbol, boxeo) o en la música; a la par que otros procesos de la vida cotidiana continúan siendo hoy insuficientemente estudiados.

A través de la vida nocturna habanera se aprecia que en la década de 1950, coincidente con la emergencia de la tardomodernidad en los Estados

a los músicos, brillaban por su ausencia”, afirmaba Roberto Espí, director del Conjunto Casino. Véase Adriana Orejuela, *El son no se fue de Cuba. Claves para una historia 1959-1973* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006), 49-50.

39. El cabaré Montmartre estaba situado al final de La Rampa. A principios de los 70 fue remodelado y convertido en el Restaurant Moscú. Víctima de un incendio en los años 80, es hoy un área de parqueo.

Unidos, la capital cubana experimentó importantes cambios asociados a transformaciones urbanísticas y arquitectónicas, tecno-perceptivas de la comunicación, al movimiento de consumo e internacionalización de los mundos simbólicos desde modelos norteamericanos, y al gradual desplazamiento de las fronteras entre las culturas, cambios que incidieron en las formas de vivir la identidad por los agentes sociales.

Entre sus principales manifestaciones se observan la *espectacularidad* y el *simulacro*, principalmente en la exhibición del nuevo centro económico, cultural y recreativo, La Rampa; la disección de espacios estratégicos en los que se activó un mercado cultural en función del turismo y de la cultura del ocio y el entretenimiento, y la presencia de estilos de vida conformados desde el consumo a partir de la conversión de las comunidades urbanas en *públicos* segmentados por el mercado.

En el complejo proceso estudiado, abierto a nuevas interpretaciones y evaluaciones, la auténtica creación artística de la época, desde las reglas de juego impuestas por la hegemonía –o a través de proyectos alternativos– desempeñó un importante papel renovador, nacionalista y universal, y es un referente obligado para explicar los contradictorios imaginarios que han llegado hasta hoy día acerca de La Habana de 1950 y, en particular, de su intensa vida nocturna. ❁

Fecha de recepción: 15 de enero de 2014
Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2014

Bibliografía

- Bianchi, Ciro. “Copelia”. *Juventud Rebelde*. La Habana, domingo 17 de agosto de 2008.
- . “La Quinta Avenida”. *Juventud Rebelde*. La Habana, domingo 14 de diciembre de 2008.
- Bracero, Josefá. *Televisión: ¿ángel o demonio?* La Habana: Ediciones en Vivo, ICRT, 2012.
- Cairo Ballester, Ana. *José Martí y la novela de la cultura cubana*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.
- Cirules, Enrique. *El imperio en La Habana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999.
- . *La vida secreta de Meyer Lansky*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006.

- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.
- Encuentro de la cultura cubana. Homenaje a Nicolás Quintana*, No. 19. La Habana (otoño de 2000).
- Fornet, Ambrosio. *Narrar la nación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.
- Gálvez, William. *Otro jinete apocalíptico. Una historia novelada de la mafia de EE. UU. en Cuba*. La Habana: Ediciones UNION, 2003.
- Guanche, Julio César, compilador. *La imaginación contra la norma*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Pablo de la Torriente Brau, 2004.
- Iglesias Utset, Marial. *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2010.
- Jiménez, Guillermo. *Las empresas de Cuba. 1958*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2008.
- . *Los propietarios de Cuba. 1958*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2007.
- Morales Domínguez, Esteban. “Cuba-Estados Unidos: las esencias de una confrontación histórica”. La Habana: CESEU/Universidad de La Habana (enero de 2004).
- Orejuela, Adriana. *El son no se fue de Cuba. Claves para una historia 1959-1973*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Pérez Jr., Louis A. *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- Pino Santos, Oscar. “El 10 de marzo o el vandalismo y la irresponsabilidad financiera en el poder”. En *Historia de Cuba. 1930-1959*. La Habana: Pueblo y Educación, 1985.
- . *Los años 50: En una Cuba que algunos añoran, otros no quieren ni recordar y los más desconocen*. Fotos Raúl Corrales. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 2001.
- Segre Roberto. *Arquitectura y urbanismo de la Revolución Cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- Selección de lecturas de Historia de Cuba*, tomo II. La Habana: Editora Política, 1984.
- Soteras Zambrano, María Emilia. “La Habana nocturna de los años 50 en la novela cubana contemporánea. Tres ensayos de interpretación”. Tesis de maestría, La Habana: ISA, 2009.
- Venegas Fornias, Carlos. *La urbanización de las murallas: dependencia y modernidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990.
- Zanetti Lecuona, Oscar. *La República: notas sobre economía y sociedad*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2006.

Duelo y ficción en la posguerra peruana

CARMEN PERILLI

Universidad Nacional de Tucumán-CONICET

RESUMEN

La narración de la guerra interna peruana se modula en discursos de distintas tradiciones culturales. Algunas obras criollas han obtenido una cierta consagración en una época ávida de "pretéritos presentes" (Huyssen). Sus imaginarios se nutren de relatos testimoniales, principios constructivos de las ficciones. A la autora le interesa contrastar las figuraciones del duelo en dos obras: la novela *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays y la película *La teta asustada* de Claudia Llosa. En Thays el protagonista se sumerge en ese mundo de muertos donde se libera de la melancolía en la que lo sume su fantasma personal. Fausta, en cambio, debe desprenderse del cuerpo de su madre y en el viaje hacia la tierra de origen se encuentra con lo abierto.

PALABRAS CLAVE: duelo, cadáver, guerra, nación, ficciones, cine peruano, novela peruana, Iván Thays, Claudia Llosa.

ABSTRACT

The narrative of internal wars in Peru is molded in discourses of various cultural traditions. Some of these "criollo" works have come to be renowned in a time thirsty of "past present" (Huyssen). The imagery is nurtured by testimonial narrative, which is the building principle in fictional works. My purpose is to contrast the figures of mourning in two works: Iván Thays novel *Un lugar llamado Oreja de Perro*, and Claudia Llosa's film *La teta asustada*. In Thays's work, the main character dives himself in the world of the dead, where he frees himself of the gloom brought by his personal ghosts. Fausta, in contrast, must rid herself of her mother's body and in the journey she meets the open.

KEYWORDS: mourning, corpses, war, nation, fiction.

El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar.

Giorgio Agamben, *El archivo y el testigo*.

Pronto nada de eso significaría nada. Y la memoria, esa espía, será reemplazada por una ficción en la que todo tendrá sentido. Aunque nada lo tuviera.

Iván Thays, *Oreja de Perro*.

*Comeré si me cantas/ Y riegas esa memoria que se seca/
No veo mis recuerdos, /Es como si no viviera.*

Claudia Llosa, *La teta asustada*.

LA NARRACIÓN DE la guerra interna peruana se modula en discursos de distintas tradiciones culturales. Algunas obras criollas han obtenido una cierta consagración en el mercado cultural global de una época ávida de “pretéritos presentes”.¹ Sus imaginarios textuales se nutren de los relatos testimoniales que actúan como principios constructivos en ficciones donde la re-presentación histórica está subordinada a la inscripción de la subjetividad.

El pasado reciente actualiza significantes de un proceso histórico complejo signado por el delirio y la esquizofrenia histórica, como señala Manuel Scorza. En la conjunción del doble colonialismo, externo e interno, la violencia fundacional se perpetuó en la nación moderna. En paradójico gesto, la legitimación simbólica de la nación se centra en un sujeto –el indígena– al que expulsó de su diseño de futuro. En un trabajo anterior señalé que en las ficciones de posguerra la filiación constituye el modelo fundamental que marca la contigüidad entre individuo, familia y nación. Es el caso de las obras de Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo, Iván Thays y Daniel Alarcón. En este texto me referiré a las figuraciones del duelo en la novela *Oreja de Perro*² de Iván Thays

-
1. Andreas Huyssen (“En busca del tiempo futuro”, *Puentes*, año 1, No. 2: 13) asevera: “Desde la década del 80 del siglo XX, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes; ese desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo debe ser explicado en términos históricos y fenomenológicos”.
 2. Iván Thays, *Un lugar llamado Oreja de Perro* (Barcelona: Anagrama, 2008).

y en la película *La teta asustada*³ de Claudia Llosa, dos obras que pertenecen a un momento de “internacionalización”. La primera fue finalista del Premio Herralde de Novela en España y la segunda recibió el premio Oso de Oro de Berlín y fue nominada al Goya de España y al Oscar en Hollywood.

La problemática de estos dos textos se centra en la separación material y simbólica del cadáver. “En tanto muerte infectando la vida, el cadáver (de *cadere*, caer, precisa Julia Kristeva), es lo que “ha caído irremediamente, lo que expone sin disimulo el límite de nuestra condición de vivientes”. De ese límite es preciso desprenderse. Cerrar los ojos, no mirar, expulsar ese objeto porque no se puede *ser*, no se puede *seguir siendo* en el presente (Amado). Los protagonistas son herederos de una tragedia social que se une a la tragedia personal. Elizabeth Jelin, al referirse a las luchas de la memoria, habla de la convergencia de tres planos en los relatos testimoniales: el plano subjetivo, el plano institucional y el plano simbólico.⁴

Iván Thays y Claudia Llosa escogen miradas y medios diferentes para inscribir historia, sexualidad, espacio y raza, aunque ambos ponen el trabajo del duelo en primer plano.⁵ En “Duelo y melancolía” Freud⁶ afirma que el duelo puede o no llevar a la melancolía, incluso a la locura. Cuando el trabajo de duelo se realiza de modo acabado es sustituido por el trabajo del recuerdo. En cambio la melancolía condena a la repetición sin salida, ya que los sujetos no pueden salir del mundo interior.

-
3. *La teta asustada*, dirigida por Claudia Llosa (Perú / España: Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión, 2009).
 4. “En primer lugar, está el plano de la subjetividad, donde lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar. En el nivel institucional y político, las ‘cuentas con el pasado’ –en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional– se ligan normalmente a urgencias éticas y demandas morales, pero también a urgencias prácticas y consideraciones estratégicas. Está también el plano simbólico, las representaciones y narraciones que se construyen sobre el pasado (así como los huecos y dificultades de representar lo ‘irrepresentable’), tratando de darle sentido en su relación con los dilemas del presente y los horizontes de expectativas futuras”. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo Veintiuno, 2002), 11.
 5. Al indagar los significados del término duelo se puede jugar con la homonimia. Duelo (proveniente del latín *duellum*) significa combate y mientras que duelo (derivado de *dōlus*, dolor) refiere a dolor, lástima, aflicción o sentimiento. Pensar el duelo como un combate del sujeto consigo mismo; un duelo con los fantasmas.
 6. Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Obras Completas*, t. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981), 2091.

En el duelo, el mundo, aunque desierto y empobrecido, interpela al sujeto, pero en la melancolía el yo devastado pierde relación con el mundo y queda complicado con el objeto del duelo por el conflicto de ambivalencia entre la lamentación y el reproche. Paul Ricoeur señala la vinculación entre la alteridad y el duelo individual y social. “Es la constitución bipolar de la identidad personal y de la identidad comunitaria la que justifica, en último término, la extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva”.⁷

Si la cultura es, sobre todo, una fuente de identidad, la fragilidad de la memoria deviene fragilidad de la identidad. Una fragilidad que se dice como confrontación con el otro, al que se siente como amenaza. La idea de deuda y duelo son inseparables de la de herencia. En los textos que nos ocupan hay que pagar una deuda lo que supone someter la herencia a inventario.

EL VIAJE DE ULISES O EL IMPOSIBLE DUELO POR LA MUERTE DEL HIJO

La ficción autobiográfica sostiene la novela *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays, texto híbrido que mezcla crónicas, cartas, diarios, diálogos, testimonios y entrevistas. La historia de vida condiciona la construcción de un referente atravesado por el periodismo y la literatura. El duelo por la muerte de Paulo minimiza el duelo nacional por las víctimas de la guerra. Agobiado por el fantasma (al que se suma el abandono de la esposa), el narrador mira por televisión las “tediosas jornadas” de la Comisión por la Verdad y la Reconciliación, transformado en cínico espectador de la tragedia nacional. Sus reflexiones apuntan a la imposibilidad de transmitir la verdad sin la mediación del artificio: “Incluso para hacer un testimonio de esa naturaleza había que actuar un poco. O mejor dicho, sobre todo cuando uno quiere decir una verdad tan grave como aquella debe saber fingir. Solo mediante una representación convincente podemos acercarnos al hecho objetivo, real, del terror y la crueldad”.⁸ No hay lenguaje transparente, la verdad depende del espectáculo: “El valor del testimonio se reduce a su condición de ‘artefacto humano’, el alam-

7. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 107.

8. Thays, *Un lugar...*, 17-8.

bicado armazón de la maldad, instalado entre aquellas anécdotas y expuesto ante nuestros ojos”.⁹

Los testimonios pierden eficacia en el automatismo de la repetición ya que no pueden sustraerse a la tiranía de una retórica. Un artículo motiva el envío del narrador como corresponsal a Ayacucho. El viaje adquiere dimensiones insospechadas ya que se transforma en un rescate de los pasos perdidos en lo personal y comunitario.¹⁰ El devastado pueblo andino recuerda a la Comala de Juan Rulfo. El topónimo asocia lugar y animal y liga, en curiosa sinécdoque, oreja y perro. Interesante acotación: los perros son famosos por su sentido del oído. A su vez el circunstancial “un lugar...” evoca la narración oral y mítica.

El pueblo donde el pasado es huella, inscripción, silencio recibe su primera visita presidencial. Aunque todos tienen una historia nadie habla y los ruidos de esas historias perturban la melancolía del narrador que, desde la ventana de la pensión, continúa dentro de su mal-estar mientras intenta no olvidar. Rechaza la vitalidad casi obscena de Scamarone, su compañero fotógrafo y siente el asedio del fantasma del hijo: “Concluí que o bien los espectros nos imitaban con oscuro sentido del humor, o bien esos fantasmas no eran sino proyecciones de nosotros, los demorados estilos que dejaban nuestros cuerpos en forma paralela”.¹¹

La historia se despliega en historias: la historia del protagonista, la historia de Mónica, la historia del fotógrafo, las *stories* de los corresponsales, las historias de las víctimas, etc. El relato especular es la historia de un hombre que perdió la memoria y borró toda huella del accidente donde murieron la mujer y el hijo. Una gran tentación borrar todo registro del pasado y librarse de la memoria, “esa espía”.

En el no querer saber, más que en el no saber, se establece la distancia entre adentro y afuera; entre poner el cuerpo y poner la oreja. Las vistas del pasado solo admiten atisbar espectros. En *Oreja de Perro*, los sentidos reaccionan ante olores y sabores desagradables. La descripción de la comunidad parodia el racismo del primer indigenismo: animales, moscas y perros, habitan en la basura y rondan el pueblo sucio, y maloliente donde la vida humana está reducida a su animalidad: “Quizá lo más lamentable, lo enfermizo, de todos los animales es que terminan pareciéndose a nosotros por más horrendos y

9. *Ibíd.*, 17.

10. Una de las novelas de Iván Thays se denomina *Viaje interior*.

11. Thays, *Un lugar...*, 20.

distintos que sean. Que seamos nosotros. Nuestra vida, la síntesis de una serie de conductas animales”.¹²

Los antropólogos confunden “un cementerio con un zoológico”. Los perros heridos y hambrientos¹³ recuerdan a los perros sacrificados por Sendero Luminoso. El pueblo es “tierra seca marcada por enormes huellas de zapatos y pequeñas pezuñas de perros”.¹⁴ “Y perros, sus perros largos y flacos, orbitando alrededor de sus dueños”.¹⁵ En las fotos los perros se comen los sesos de los muertos en una escena dantesca. La metáfora animal se vincula al animal como ese gran *otro* con el que se identifica el hombre. Sin embargo, en el texto solo resulta nítida la identificación entre indígenas y animales, advirtiendo de la distancia con el mundo del autor.¹⁶ Los indígenas están reducidos a pura vida desnuda, de allí su vulnerabilidad.¹⁷ El narrador se ha transformado también en un animal vulnerable.

Dos figuras antagónicas de mujer inscriben dos modos de acercamiento a la memoria colectiva y a la representación de la alteridad. Maru, antropóloga limeña de clase alta que trabaja para la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y Jazmín, periodista independiente ayacuchana, desconcertante en su desparpajo sexual. La antropóloga cree en la posibilidad de reconstrucción de la historia y en la reparación por la justicia. Desde fuera de la comunidad tiene un discurso militante, ha sido testigo de la muerte de una mujer por hablar en quechua.

La mirada del protagonista resalta la alteridad de Jazmín a la que identifica con lo bajo, lo feo, lo pequeño y lo oscuro: “El contorno de su cara es

12. *Ibíd.*, 68.

13. Los perros son animales muy importantes para las comunidades andinas. No es casual el uso de ellos en la mitología de Sendero Luminoso.

14. Thays, *Un lugar...*, 149.

15. *Ibíd.*, 180.

16. “El hombre está ‘después’ del animal, en los dos sentidos del término. Lo sigue. Este ‘después’ de la secuencia, de la consecuencia o de la persecución no está en el tiempo, no es temporal: es la génesis misma del tiempo”. Derrida, Jacques and David Wills “The Animal That Therefore I Am”, *Critical Inquiry*, vol. 28, No. 2 (Winter, 2002): 369-418. <<http://www.jstor.org/stable/1344276>>. Consulta: 12/02/2011.

17. “Si la vida humana remite a sus inscripciones sociales y simbólica, la ‘vida desnuda’ indica la instancia en que esas marcas quedan suspendidas, donde la legibilidad social de un cuerpo se interrumpe, y donde emerge esa suerte de residuo que es la vida ‘meramente’ orgánica, reducida a su sustrato biológico, en un límite ambivalente con lo animal”. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, comp., *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (Buenos Aires: Paidós, 2007), 45.

redondo y algo picado, como una de esas galletas de agua, más redondo que ninguno que haya visto antes incluso en la sierra”.¹⁸ La joven embarazada proviene de Accomarca una región identificada con una gran fosa. Ha heredado la dolorosa historia de su madre secuestrada y asesinada por la policía cuando ella tenía once años. Inferimos que su embarazo es producto de la violación por un militar. A pesar de sus sufrimientos apuesta al futuro que adivina en las cartas. Lleva su hijo en el vientre en contraste con el narrador que debe aceptar la pérdida del suyo. Los destinos de ambos se cruzan solo por un instante. Ella está condenada a huir del pasado representado por Tomás.

El regreso a Lima del cronista implica la apertura de una nueva etapa en su vida. Thays no esconde su exterioridad a la guerra andina y otorga escasa presencia a los indígenas. El personaje pasa del no querer saber al saber. La mediadora es una mujer, Jazmín, que le permite acercarse a un mundo y una lengua que le son ajenas. Con esos materiales el narrador construye su ficción, una ficción que pone orden, otorga sentido a los relatos. Un orden que la realidad no tuvo le permite superar la melancolía y aceptarla, asumiendo la existencia de los otros. En ese trabajo de duelo se construye el recuerdo que permite admitir la herencia del hijo o de la comunidad.

EL DUELO DE ANTÍGONA Y EL LARGO ENTIERRO DE LA MADRE

La teta asustada se inicia con el melancólico relato en quechua de una indígena moribunda. Un relato reforzado por la música, la voz y el primer plano del oscuro rostro materno. El cuerpo de la madre, pura presencia, aun a las puertas de la muerte, enuncia un mandato: la memoria. Desde el inicio la cámara se coloca en el lugar de la mujer y del indígena. Detrás está la figura de Claudia Llosa, la directora y Magaly Noel, la protagonista.

Fausta ha contraído su enfermedad a través de la mirada y posee un único don, el canto. Es el monstruo, ajeno a la vida familiar del tío, en cuya cotidianidad se mezcla modernidad y tradición. En medio de un entorno *kitsch* impregnado por el negocio familiar de las bodas, la muchacha insiste en antiguos rituales fúnebres que obligan a devolver el cuerpo a la tierra. Las últimas palabras entregan (a la hija y al espectador) la única versión directa de

18. Thays, *Un lugar...*, 34.

los hechos de la guerra, en un lenguaje naturalista brutal. La protagonista se hace cargo de recuperar la imagen histórica del pasado brutal de violación y muerte.¹⁹ El cuerpo insepulto se convierte en un peso insoportable. La descomposición inevitable, acelera la necesidad de devolverlo a la tierra.

El relato repone la historia con la memoria oral, de modo tetánico y entrega a Fausta el peso de los agujeros de la memoria: “Quizás algún día/Tú sepas comprender, /Lo que lloré, /Lo que imploré de rodillas, /A esos hijos de perra, /Esa noche gritaba, /Los cerros remedaban/ Y la gente reía”. Habla del dolor de la violación, de la humillación del cuerpo ante la hija “recién parida”; del violento asesinato del marido: “No les dio vergüenza/No les dio pena mi hija / Los viera por dentro”. Los soldados la violaron y le hicieron tragar el pene del marido. El relato enfrenta al espectador con la narración de la violencia del pasado y su cadáver. No es que el cadáver *signifique* la muerte, es la muerte misma, por eso es el más repugnante de los deshechos, el que menos se soporta.

El precepto es terminante, “viviré si me recuerdas y recuerdas lo que viví”. Está expresado de modo poético en el canto: “Comeré si me cantas/Y riegas esa memoria que se seca/No veo mis recuerdos, /Es como si no viviera”. Morir es sinónimo de perder la memoria. Solo el canto puede mantener viva la memoria del otro-la madre, la familia y la comunidad, solo así salvará su identidad.

El proyecto realista de Llosa juega con la contigüidad natural/ sobre natural. Maneja silencios y sonidos y otorga una falsa autonomía a la figura central. Signada por la enfermedad mítica, la muchacha no logra desprenderse del cuerpo ni del discurso de la madre. El guion aprovechó la recolección de historias sobre la guerra peruana realizada por Kimberly Theidon, una antropóloga estadounidense, que, al indagar la violación sistemática de mujeres durante la guerra en Ayacucho, traduce el nombre de la creencia según la cual la madre pasa al hijo la tristeza a través de la leche.²⁰ También otorga signifi-

19. El hermano reitera la historia una sola vez casi avergonzado, en el hospital. Las mujeres que amortajan el cadáver también aluden a las antiguas costumbres. Los jóvenes de la familia se mantienen ajenos.

20. En una entrevista que le hace Paola Ugaz, Theidon habla del tema: “Fue el nombre que le puse al traducirlo del quechua. Es lo que la gente dice, “leche de rabia”, “leche de miedo”, que la violación fue un hecho generalizado durante la guerra interna. “Uno de los problemas es que el verbo violar no se usa en quechua; se usa “fastidiar”, “molestar”, “abusar”, etc. En los inicios, me empezaron de hablar de abusos, pero en tercera persona, como hablando de otra comunidad a la distancia; pero

cación simbólica a la papa, fruto nacional, que protege la vagina y conserva la virginidad. Se puede afirmar que Fausta está enferma de un pasado que, en cierto modo, le es ajeno. Está sumida en la melancolía acentuada por la canción que reitera una y otra vez.

Llosa trabaja a partir de una doble mirada y los contrastes entre mundos marcados a través de imágenes, sonidos y colores. Manchay es una suerte de desierto arenoso donde los migrantes han construido una existencia de carácter doblemente especular: con la comunidad de origen y con la ciudad. Lima, un espacio bullicioso y colorido. Fausta debe salir de la periferia a la ciudad a buscar dinero para el traslado y el entierro. Su viaje al hospital muestra la enorme dificultad de sus desplazamientos.

El mundo limeño está dividido en dos casas: la del tío materno y la de la patrona, espacios opuestos. Fausta recorre el trayecto entre estos lugares con gran temor. El pueblo es el lugar lejano. La joven se encuentra entre mundos, flota en una suerte de espacio sin raíces. Los Andes, lugar de memoria de la madre, es un recuerdo ajeno; la ciudad es el presente incomprensible. Está al margen de las fiestas, sean las bodas familiares o los conciertos de la patrona. No puede avanzar, el peso del cuerpo muerto se lo impide, un cuerpo que lleva dentro y que crece con la papa. El cuerpo de Fausta es un campo de batalla del que no puede salir. En la casa grande se encierra en el silencio y utiliza el canto para comunicarse con la madre muerta. Cuando la patrona la descubre e intenta robarle la canción, se comporta como un *pishtaco*.²¹

poco a poco, cuando trabajé en Vilcashuamán, donde hubo bases militares, me decían “violaron a todas nuestras niñas”. Ahí me di cuenta de que era un problema masivo. En términos de violación grupal se trataba del Ejército, pues las mujeres narran experiencias de grupos de veinte personas que las atacaron. En cambio Sendero Luminoso era diferente: ellos entraban a “reclutar” a las chicas y luego decían ‘tú estás aquí, vas a estar con él’. Pero la estrategia de las Fuerzas Armadas era la violación en grupo”.

21. “Posterior a la conquista, el mito del *pishtaco* es una interpretación muy ingeniosa de las relaciones desiguales del poder entre el mundo imperialista y el mundo indígena. En un nivel simbólico y económico el extraer la grasa es similar (antecediéndolas) a la teoría marxista de la plusvalía y a la teoría de la dependencia (Ansión y Sifuentes 75). Los campesinos proveen materia prima (su grasa) para los productos y para fines de los extranjeros. Estos se benefician mientras que los indígenas pagan con un alto precio: sus vidas. La grasa simboliza las materias primas proporcionadas a los países dominantes, la dependiente posición económica del Perú, y el poco valor puesto en la vida humana de las personas de origen indígena”. Mark Cox, “De pishtacos y bricheros”, *Siete culebras. Revista Andina de Literatura*, No. 9 (1996): 14-15.

La canción de Fausta encierra las claves del texto. Cuenta el pacto de los músicos con la sirena; los granos que deben entregarle a cambio del canto, la probable muerte en el mar.²² Según Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda “En la cultura andina existe la creencia de que algunos músicos pactan con las sirenas como si lo hicieran con el diablo; ellas les afinan los instrumentos o les otorgan un don a cambio de su alma. El tiempo de vida de los músicos es contado por la sirena en granos de quinua que el sujeto tentado le entrega. Cuando acaba el conteo, acaba la vida del músico y la sirena se lleva su alma al fondo del mar (o al infierno). Resulta interesante vincular estas significaciones con la sirena como figura mitológica ambigua”.²³

En otra dirección, el nombre de la joven evoca al *Fausto* de Goethe. La muchacha celebra distintos contratos. Aída, de alguna manera es el diablo, el monstruo, con quien celebra un pacto explícito, debe entregar perlas por notas. El contrato con el jardinero es implícito y está en el orden de lo no-dicho. La atrae con su lengua y la despierta a las sensaciones, deseos e instintos, permitiéndole cruzar el puente entre mundos. A Aída solo le interesa la canción, en cambio el jardinero se acerca a través de la lengua y de los sentidos, la conquista con cuidados y le explica que la música persiste aun cuando se rompa el piano. La rescata y permite la transformación de la papa en semilla. Su presencia le ayuda a abandonar el estado de enfermedad. En el mapamundi del Reino de las Indias las sirenas son seres marinos ubicados en el océano que rodea la tierra descubierta. Las sirenas son fantasmas, monstruos que habitan el entre-lugar de lo imaginario: “El canto de las sirenas es pura llamada”, “el grato vacío de la escucha”, la indiferencia entre exterior e interior, entre el ser y la nada, entre llamada y relato, entre creencia y deseo, entre fuga y encierro: un umbral de seducción, nunca un límite de comprensión”.²⁴

22. Transcribo a continuación el texto de la canción: “Dicen en mi pueblo que los músicos/hacen un contrato con una sirena/si quieren saber cuánto tiempo durará/ durará el contrato con esa sirena//De un campo oscuro tienen que coger/un puñado de quinua para la sirena/ y así la sirena se quede contando/dice la sirena que cada grano significa un año./Cuando la sirena termine de contar/ se lo lleva al hombre y le suelta al mar.//Pero mi madre dice, dice, dice// que la quinua difícil de contar es/ y la sirena se cansa de contar /y así el hombre para siempre/ ya se queda con el don”.

23. Luis Millones y Tomoeda Hiroyasu, “Las sirenas de Sarhua”, *Letras*. Año LXXV, No. 107-108 (2004): 22.

24. Señala Blanchot que, en la tradición occidental “Las Sirenas: parece efectivamente que cantaban, pero de un modo que no satisfacía, que únicamente permitía oír en qué dirección se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera dicha del canto. No obstante, con sus cantos al navegante a ese espacio, en donde cantar comenzaría verdaderamente”

Fausta se rebela contra Aída, apropiándose de las perlas. El viaje del cadáver la lleva al mar. Si el cuerpo muerto queda en la infinitud de la tierra en el pueblo al que nunca vemos, el cuerpo vivo de la hija se enfrenta a la infinitud del agua y renace. Extrae el tubérculo del cuerpo, se desprende de la papa (prolongación del pene del padre que la madre debe comer salpimentado) que, como el cuerpo de la madre, vuelve a la tierra para florecer en flor y falo.

Así como la patrona usa la canción y la voz de Fausta, también Llosa usa las voces indígenas y las repone de otro modo, en otro lugar. La narración escenifica la separación entre el mundo indígena y el mundo blanco, entre el mundo urbano y el mundo rural. El final feliz que muestra la integración de Fausta no alude al destino de la memoria. El texto se desentiende de la historia comunitaria.

En estas ficciones la nación sigue imaginándose sobre el modelo de la familia. Los dos textos cierran con interrogantes el pasado y abren el futuro. La novela de Thays se limita a resolver la situación individual de manera vaga. Llosa, en cambio insinúa un final feliz. En Iván Thays el protagonista se sumerge en ese mundo de muertos que es *Oreja de Perro* donde se libera de la melancolía en la que lo sume su fantasma personal, al encontrarse con los fantasmas colectivos. Fausta, en cambio, como Antígona debe desprenderse del cuerpo de su madre, enterrarlo de acuerdo a normas ancestrales. En el viaje hacia la tierra de origen se encuentra con lo abierto. Ninguna de las dos ficciones representa, de modo directo, la guerra. La eficacia está en las múltiples alusiones que colocan la referencia en el orden de la ausencia que se hace presente. Si el testimonio implica una poética de la presencia, la ficción nombra la ausencia. No esconde el intermediario o compilador. En esto se diferencian la ficción de Thays que asume una ficción autobiográfica del texto de Llosa donde la cámara se centra en Fausta. La voz autorial no reconoce ninguna relatividad de los planteos. Hay una imperiosa necesidad de llenar todos los vacíos textuales y lograr un discurso sin fisuras. Debido a su propósito reivindicativo, el testimonio es, inexorablemente, una historia *re-creada, inventada*. La literatura y el arte se hacen cargo de los sentimientos, del enfrentamiento consigo mismo y, en ese sentido, del duelo y la melancolía. ❁

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2014

Fecha de aceptación: 22 de abril de 2014

cit. en Daniel Link, *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009), 19.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Amado, Ana. “Ver y oír el desastre” (Notas sobre cine, memoria y representación). *Jornadas Monstruos y monstruosidades*. IIEGE, 1999.
- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz, 2008.
- Cox, Mark. “De pishtacos y bricheros”. *Sieteculebras, Revista Andina de Literatura*, No. 9 (1996): 14-15. <<http://web.presby.edu/~mcox/Home/BRICHERO.htm>>. Consulta: 18/06/2009.
- De Gregori, Carlos Iván, editor. *Jamás tan cerca arremetió a lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- Derrida, Jacques, y David Wills. “The Animal That Therefore I Am”. *Critical Inquiry*, vol. 28, No. 2 (2002): 369-418. <<http://www.jstor.org/stable/1344276>>. Consulta: 12/02/2011.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. En *Obras Completas*, t. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- Giorgi, Gabriel, y Fermín Rodríguez, compiladores. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de Vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Huyssen, Andreas. “En busca del tiempo futuro”. *Puentes*, año 1, No. 2: 12-29.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y Sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Millones, Luis, e Hiroyasu Tomoeda. “Las sirenas de Sarhua”. *Letras*, año LXXV, No. 107-108 (2004): 15-31.
- Perilli, Carmen. “Todas las sangres. La narrativa peruana de posguerra”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, año VI, No. 7-8 (2009-2010): 76-91.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Theidon, Kimberly. “Cómo aprendimos a matar a nuestro prójimo”. *Memoria, violencia y reconciliación* (Perú, 2000). <<http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/133/pag58.htm>>. Consulta: 10/06/2010.
- . Entrevistado por Paola Ugaz (Perú, 3 de marzo de 2009). <<http://www.terra.com.pe/noticias/noticias/act1659267/es-sueno-para-cualquier-investigador-que-tu-trabajo-motive-demas.html>>.
- Wiener, Gabriela. “Para quitar el susto”. Coordinadora Nacional de Derechos Humanos (Perú, 2009). Página Web: <<http://derechoshumanos.pe/2009/03/gabrie-la-wiener-vio-y-comenta-la-pelicula-de-claudia->>. Consulta: 16/06/2008.
- Wong, Mario. “Continuidades y rupturas en la literatura peruana de las últimas dos décadas”. En *Cibernayllu* (Perú, 2005). <<http://www.ciberayllu.org/>>. Consulta: 20/05/2009.

I N M E M O R I A M

**Silencios y diálogos transatlánticos:
compromiso y esoterismo en las poéticas de
Octavio Paz y de la “poesía del silencio” española***

JORGE MACHÍN LUCAS

The University of Winnipeg

RESUMEN

En este texto se analizan las relaciones entre los poetas Octavio Paz, de México, José Ángel Valente y Antonio Gamoneda, integrantes de la “poesía del silencio” española. Aunque apenas se mencionaron en sus respectivas obras, se discuten las evidentes similitudes que existen en sus poéticas y ensayos en la búsqueda de una expresión y conocimiento místicos ante el fracaso de la comunicación socialista en literatura. También se demuestra que los tres tienen similares intertextualidades (místicas, románticas, surrealistas) y temáticas, entre las que destaca la búsqueda del origen en un pasado ideal en la vida y en el útero materno para reiniciar y perfeccionar la historia, aprendida la lección de una posmodernidad caracterizada por la injusticia humana y la alienación tecnológica.

PALABRAS CLAVE: Octavio Paz, poesía, silencio, Latinoamérica, España, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda.

ABSTRACT

This text analyzes the relationship between the poets Octavio Paz, from Mexico, and José Ángel Valente and Antonio Gamoneda, as members of Spanish “poetry of silence”. Although barely mentioned in their respective works, the obvious similarities in their poetry and essays in the search for a mystical expression and knowledge given the failure of

* Con este ensayo del crítico Jorge Machín Lucas, *Kipus* rinde tributo al poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, al cumplirse en este 2014 el centenario de su natalicio (N. del E.).

socialist communication in literature are discussed. It also shows that the three have similar inter-textualities (mystical, romantic, surreal) and themes, among which the search for an origin in an ideal past life and in the womb to restart and refine the story, learning the lesson of a postmodernity characterized by human injustice and technological alienation. KEYWORDS: Octavio Paz, poetry, silence, Latin America, Spain, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda.

La realidad –todo lo que somos, todo lo que nos envuelve, nos sostiene y, simultáneamente, nos devora y alimenta– es más rica y cambiante, más viva, que los sistemas que pretenden contenerla. A cambio de reducir la rica y casi ofensiva espontaneidad de la naturaleza a la rigidez de nuestras ideas, la mutilamos de una parte de sí, la más fascinante: su naturalidad. El hombre, al enfrentarse con la realidad, la sojuzga, la mutila y la somete a un orden que no es el de la naturaleza –si es que esta posee, acaso, algo equivalente a lo que llamamos orden– sino el del pensamiento. Y así, no es la realidad lo que realmente conocemos, sino esa parte de la realidad que podemos reducir a lenguaje y conceptos. Lo que llamamos conocimiento es el saber que tenemos sobre cualquier cosa para dominarla y sujetarla.

O. Paz¹

LAS OBRAS POÉTICAS y ensayísticas del mexicano Octavio Paz (1914-1998) y de los dos integrantes más eximios de la corriente pseudomística de “la poesía del silencio”, los españoles José Ángel Valente (1929-2000) y Antonio Gamoneda (1931), guardan evidentes correspondencias en lo temático, en lo ideológico, en lo político y en lo estilístico. Este aspecto ha sido ignorado casi completamente por la crítica, sobre todo por la escasez de comentarios de los mismos autores. En el fondo, esta relación parte del deseo de estos autores de crear una nueva referencialidad en el espectro de la lírica y para ello van a realizar un proceso de desnaturalización y de reducción o síntesis de la realidad desde el marxismo hasta el esoterismo. Unos someros comentarios acerca de estas relaciones unidas por la tradición, por el comparativismo y tal vez por la intertextualidad son los cinco siguientes de diferentes críticos de sus obras.

El primero es el del novelista y ensayista Juan Goytisolo, que atribuye ese parentesco transatlántico al hecho de que Paz y Valente trazan “una sutil cartografía interpretativa de cuanto late y alienta bajo la ruinas de una modernidad frustrada tanto en la vieja como en la Nueva España”.² El segundo

1. Octavio Paz, *Las peras del olmo* (Barcelona: Seix Barral, 1982).

2. Juan Goytisolo, *Ensayos sobre José Ángel Valente* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009), 86.

es del crítico Manuel Fernández Rodríguez, que por su parte nos recuerda el vanguardismo de ambos, cuando asevera que

[...] en esa faceta crítica que [...] caracteriza el quehacer literario y reflexivo del autor, aparece la confrontación con la tradición literaria, en el sentido de que Valente se sitúa de modo consciente dentro de ciertas líneas, usualmente secundarias y minoritarias, que se pueden equiparar con las incluidas en la idea de la “tradición de la ruptura” formulada por Octavio Paz [...].³

El mismo Paz entiende ese marbete como el penduleo entre la “tradición” y la “ruptura” en el artículo “Una poesía de convergencias (Conversación con Benjamín Prado)”:

Transgresión y restauración no son tanto dos momentos de la creación literaria como las dos caras, las dos facetas simultáneas de la misma operación. Al negar a la tradición, la prolongamos; al imitar a nuestros predecesores, los cambiamos. La imitación es invención; la invención, restauración. Vivimos el fin de la tradición de la ruptura y del cambio; así la continuamos.⁴

En el tercero, Del Pliego y Fisher ven la similitud entre Paz y Gamoneda en que ambos opinan que el conocimiento se genera después de la escritura, en el acto del lenguaje, no antes, comparando dos párrafos de *Corriente alterna* y de *El cuerpo de los símbolos*.⁵ Véase acaso este sucinto comentario de Gamoneda: “[...] la poesía es una pasión indiscernible de la vida, un objeto de palabras y una realidad existencial. La poesía comporta un conocimiento que, siendo también real, es desconocido e innombrable fuera de ella. Es creación y revelación”.⁶ El cuarto, de Valente, se limita a unas brevísimas menciones de Paz a la obra del gran poeta modernista nicaragüense en su artículo “Darío o la innovación”⁷ y a la del ilustre sevillano que se exilió en México en “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”.⁸ Por último, el mismo Gamoneda re-

3. Manuel Fernández Rodríguez, “José Ángel Valente y la modernidad poética romántica”, en Manuel Fernández Rodríguez y otros, *Referentes europeos en la obra de Valente* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007), 14-5.

4. Octavio Paz, *Convergencias* (Barcelona: Seix Barral, 1991), 138-52.

5. Benito del Pliego y Andrés Fisher, “Espacios y lugares de Antonio Gamoneda”, *Hispanic Poetry Review*, 5. 2 (2000): 73.

6. Antonio Gamoneda, *Valente: texto y contexto* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007), 19.

7. José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu* (Barcelona: Tusquets, 1994), 79.

8. *Ibíd.*, 111.

conoce a Paz entre sus influencias sincréticas, a causa de su Premio Nobel y de su propia lectura de la obra *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* en “Fray Bernardino de Sahagún tiene miedo”.⁹ De él afirma que “[...] además de una vena asiática, declara situación feudataria respecto de las culturas mexicana precolombina y castellana vieja [...]”.¹⁰ Si bien Valente y Gamoneda no escanciaron con tanta profusión el pensamiento oriental, sí que es constatable en su obra el conocimiento del tao y del confucianismo por parte del primero. Ni qué decir tiene que estos cinco comentarios son aplicables en mayor o menor medida a las obras de los tres.

Lo que es indudable es que el magisterio reactivo contra los excesos de la modernidad y de la posmodernidad le corresponde a la influencia del socialismo, movimiento ideológico con el que los tres simpatizaron. El autor norteamericano es clave en este sentido dado su gran predicamento intelectual en el mundo hispano y en la cultura occidental, además de la relevancia añadida por la concesión del Nobel en el año 1990. Es, de hecho, el que más ha defendido en sus abundantes ensayos la necesidad de una revolución contra las aberraciones del progreso en forma de “hedonismo” que desemboca en una “indiferencia pasiva” e incluso en un “nihilismo”.¹¹ No obstante, el impulso del artista crítico contra el mundo capitalista es dual y contradictorio: es tanto un intento de degradarlo sociohistóricamente como de depurarlo estéticamente y de mitificarlo como espacio de la épica cotidiana y de la bohemia. Tal y como lo expresa “[...] desde el romanticismo, los poetas son los hijos de la modernidad; al herirla, la exaltan [...]”.¹²

En “La búsqueda del presente”, conferencia emitida durante la recepción del citado premio, nos dice que considera que la posmodernidad es simplemente “una modernidad aún más moderna”.¹³ Con esta aparente redundancia, enfatiza los excesos tecnológicos que alienan y deshumanizan al ser humano con la baja calidad de vida en las ciudades, la pobreza y el armamentismo, entre otros males. De hecho, según el gran crítico de la posmodernidad Fredric Jameson “[p]ostmodernism is what you have when the modernization

9. Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos* (Murcia: Huerga y Fierro Editores, 1997), 131-9.

10. *Ibid.*, 131.

11. Octavio Paz, *Tiempo nublado* (Barcelona: Seix Barral, 1998), 16.

12. Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 87.

13. Paz, *Convergencias*, 14.

process is complete and nature is gone for good”.¹⁴ Frente a esta “desnaturalización”, como los dos poetas ibéricos, Paz opone una renaturalización del hombre y de la historia a través de la poesía con una antirrealista y autorreferencial vuelta al origen del ser y de la vida:

Un día descubrí que no avanzaba sino que volvía al punto de partida: la búsqueda de la modernidad era un descenso a los orígenes. La modernidad me condujo a mi comienzo, a mi antigüedad. La ruptura se volvió reconciliación. Supe así que el poeta es un latido en el río de las generaciones.¹⁵

Como, al fin y al cabo, este deseo no es más que una utopía en el interior de la conciencia del yo lírico, esta idea se inserta en el concepto de “indeterminancia” enunciado por el teórico de la posmodernidad Ihab Hassan. Es, a saber, la fusión de las nociones de indeterminación e inmanencia, resuelta en una serie de oposiciones binarias entre las pretensiones de estabilidad signífica de la “modernidad” y el desmembramiento de esa noción de verdad en la “posmodernidad”.¹⁶ Es decir, el poeta posmoderno se caracteriza por un escrutinio interior en su conciencia del que no se prevén resultados o conocimientos definitivos.

De vuelta a los tres vates, su relación no está motivada por aquel tributo de la academia sueca al final de la carrera del mexicano ni es la razón de este estudio comparativo ya que todos estos autores ya estaban componiendo sus obras mucho antes de que le fuera otorgado. Paz empezó en los años 30, Gamoneda desde finales de los 40 y Valente desde principios de los años 50. En todo caso, todos ellos son herederos de una tradición que lleva a desembocar el compromiso marxista-socialista contra el egoísmo y la ruindad de nuestro presente en una búsqueda interior mística para estabilizar a un ser descentrado y descompuesto. Una causa importante es la, notoriamente en el caso del mexicano pero extrapolable a los otros dos autores, “necesidad de introspección [...] motivada por un deseo: el de conocerse por medio de la poesía” según Enrico Mario Santí en su recopilación de los primeros ensayos del mexicano.¹⁷

14. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991).

15. Paz, *Convergencias*, 16.

16. Ihab Habib Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus: Ohio State University Press, 1987), 91.

17. Octavio Paz, *Primeras letras [1931-1943]*, selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí (México: Vuelta, 1988), 22.

Esta entrada en el yo es debida a la pérdida de fe en el poeta y en el lenguaje poético como salvadores del mundo y a la asunción de que la pequeña e injusta porción de realidad que conocemos solo puede ser explicada, e idealmente mejorada, desde la interiorización mística, filosófica, especulativa y lírica. Es una quimera inmanente, escenificada en el centro de la ipseidad, que vertebrará sus trayectorias con diferentes formas y contextos, aunque con el común denominador de la búsqueda de la pureza elemental y de su representación con la palabra esencial. De acuerdo con Domínguez Rey, se trata de una evolución de la poesía en pro de la imagen pura, esencial, más allá del manejo inicial de la metáfora etérea que comparte Paz con Valente –y, por tanto, Gamoneda–: “O. Paz elaboró en el mundo hispano las consecuencias de tal reforma lírica. Se apoyó para ello en la filosofía oriental, que, de alguna manera, ya actuaba en las intuiciones de Nietzsche a través de Schopenhauer”.¹⁸

Los tres escritores proceden de una poesía y de un activismo no solo izquierdista sino también antifascista. No obstante, en un momento dado abandonan ese compromiso con la historia, con el sujeto, con el espacio referencial y con el tiempo cronológico en poesía mediante el influjo del surrealismo y de la mística. Este proceso es el paso de una visión de la historia convencional a través de una ultrahistoria del ser, un viaje inmanente por su conciencia, para intentar reiniciar una nueva Historia en mayúscula, ideal, que los redima de las imperfecciones e injusticias sociales. Así lo expresó Paz: “[...] la historia es un lugar de purificación, un verdadero purgatorio; y un lugar de reconciliación, con los otros y con nosotros mismos. Aquellos que resisten la prueba, salen cambiados: son dueños de su alma y pueden comulgar con los demás”.¹⁹ Y así lo completó en otro de sus ensayos:

Como toda creación humana, el poema es un producto histórico, hijo de un tiempo y un lugar; pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia, en el principio del principio. Antes de la historia, pero no fuera de ella. Antes, por ser realidad arquetípica, imposible de fechar, comienzo absoluto, tiempo total y autosuficiente. Dentro de la historia –y más: historia– porque solo vive encarnado, re-engendrándose, repitiéndose en el instante de la comunión poética.²⁰

18. Antonio Domínguez Rey, *Limos del verbo [José Ángel Valente]* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia / Editorial Verbum, 2002), 148.

19. Octavio Paz, *Puertas al campo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967), 53.

20. Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 187.

Tanto lo surreal como el pensamiento esotérico en poesía coinciden en que aspiran a una mejoría del mundo desde el espectro de lo que está más allá de la razón: el espacio epistemológico de lo irracional. El movimiento surrealista, heredero de Marx y de Freud, aspira a la revolución de clases y a la del subconsciente. La mística pretende la depuración del cuerpo del ser y de todos los seres mediante el solipsismo o interiorización absoluta y el desprendimiento del espíritu de lo somático y de lo real para dar paso al *pneuma* libre y a la unión inmanente y trascendente con un dios individual. Valente lo expuso así en su artículo “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu”: “El cuerpo puede, pues, por obra del Verbo, alojar la latitud de lo divino, y lo divino se inscribe, en efecto, en la materia corpórea”.²¹ O de esta manera en un libro de ensayos posterior: “El espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia”.²²

Esa es la erótica que simboliza el amor tanto divino como narcisista de los místicos: integrar el misterio de la creación en el cuerpo y en la vida. Veamos lo que opina Paz sobre este tema, teniendo en cuenta que él separa radicalmente lo erótico sacro de lo amoroso profano: “Este es uno de los rasgos que separan al erotismo del amor. El erotismo puede ser religioso, como se ve en el tantrismo y en algunas sectas gnósticas; el amor siempre es humano”.²³ He aquí otro botón de muestra de esta dicotomía que se convierte en dialéctica ya que, para él, ambos términos se necesitan entre sí para dar plenitud al ser, al *ontos* tangible:

La experiencia mística va más allá de la piedad. Los poetas místicos han comparado sus penas y sus deliquios con los del amor. Lo han hecho con acentos de estremecedora sinceridad y con imágenes apasionadamente sensuales. Por su parte, los poetas eróticos también se sirven de términos religiosos para expresar sus transportes. Nuestra poesía mística está impregnada de erotismo y nuestra poesía amorosa de religiosidad.²⁴

Y esto es lo que Valente dijo sobre la naturaleza de este *eros* divino, muy similar a lo que dijo el autor mexicano: “Hay fruición, goce, delectación en la experiencia extrema del místico, a la que su entera naturaleza es arrastrada.

21. José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro* (Barcelona: Tusquets, 1991), 34.

22. José Ángel Valente, *Notas de un simulador* (Madrid: Ediciones la Palma, 1997), 23.

23. Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo* (Barcelona: Seix Barral, 1993), 92.

24. Paz, 109-10.

Hay eros, no puede no haberlo: eros de la genitalidad asumida y excedida. Pero si la mera genitalidad no se excede en la unión humana corpórea, también el eros se extingue en ella”.²⁵

Asimismo, Gamoneda indistingue en su *Libro del frío* (1986-1992, 1998 y 2004) un tú erótico con otro inmanente de carácter esotérico. Parece ser que no se trata de una mujer amada cuanto de una parte de la conciencia. Por tanto, el proceso de la erótica es un reencuentro del ser escindido del yo poético. El misterio es metaforizado con la metáfora de “la sombra”, que representa esa parte intangible anteriormente mencionada:

Ha venido tu lengua; está en mi boca
como una fruta en la melancolía.
Ten piedad en mi boca, liba, lame,
amor mío, la sombra.²⁶

Sus métodos de expresión son los típicos de un lenguaje altamente conceptista y abstracto que balbucea al expresar lo inefable, el “sublime” posmoderno según Lyotard,²⁷ de la percepción ultrasensorial: la metáfora completamente desconectada de lo contingente, la inteligente paradoja o el oxímoron irresoluble.

Desde el espacio de convergencia, como en un diagrama de Venn, que crean esas contradicciones paradójicas u oximorónicas por esquema dialéctico de tesis, antítesis y síntesis se produce una tercera lectura, más etérea, abierta al albur del lector y guiada por el autor y sus códigos contextuales conscientes o inconscientes. Esta es la idiosincrasia del desvío de lo referencial mimético a lo autorreferencial semiótico, de lo exotérico a lo esotérico, hacia unas poéticas que van de la expresión de lo trascendente de la creación poética y de la vida a lo inmanente del [re]nacimiento del ser: el uno originario. Paz enunció este reengendramiento universal del siguiente modo:

Metamorfosis: las formas y sus cambios son simples transmutaciones del fluido original; analogía: todo se corresponde si un principio único rige las transformaciones de los seres y las cosas. Irrigación, circulación del soplo

25. Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, 49.

26. Antonio Gamoneda, *Esta luz: poesía reunida [1947-2004]*, epílogo de Miguel Casado (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004), 361.

27. Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition*, translated from French by Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 78-81.

primordial: una sola energía recorre todo, del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a la planta, de la planta al astro.²⁸

Estas poéticas transatlánticas son también producto de un desencanto del valor materialista y ambicioso de nuestra era y de la historia entera. La brutalidad de las guerras (la Revolución mexicana que oyó en su casa el americano, así como las dos guerras mundiales y la guerra civil española que influyeron en los tres), a la par que los excesos del capitalismo en su hiperconsumismo, hedonismo, alienación o despersonalización humana por parte de la máquina, entre otros factores, les llevaron a fugarse hacia dentro de sí mismos en busca de una expresión de la corriente de conciencia pura mediante el fragmentarismo formal. Varios factores posiblemente motivaron a estos autores para la construcción de una poética nada convencional. Por ejemplo, el desencanto ante la noción de progreso que había presidido la baja modernidad de la Revolución industrial del siglo XIX, con el detonante final que fue la destrucción propiciada por la tecnología en la Segunda Guerra Mundial en Europa y en Japón, o el aumento de las desigualdades entre los seres humanos y la perentoria necesidad de la lucha de clases. Ella se caracteriza por estar apartada de la expresión de lo social y de la comunicación ya que considera que las ideas consensuadas socialmente son artefactos ya desgastados por el poder conservador para manipular a la masa y para limitar su capacidad cognitiva y crítica. De esta manera, se perpetúa aviesamente el *statu quo* capitalista. Es decir, su lenguaje está al servicio de la realidad que conocemos y es inútil para llegar a representar esa otra irrealidad suprarracional, la del silencio semiótico, que pudiera ser la única que tuviera un carácter redentor. Ese es, para Gamoneda, el “pensamiento programadamente débil” propio de una “actividad reaccionaria” de la poesía comunicativa.²⁹

Vamos a describir sus notorias convergencias en sus poéticas y en sus ensayos. Como se ha ido anticipando, el primer punto de contacto es que pasan de un intento estéril y no completamente puro de comunicación con el pueblo y con la historia a otro de conocimiento inmanente, en el centro de la ipseidad, de lo que creemos como trascendente, el origen y la divinidad cósmica. Es el paso de la distopía de una realidad en cenizas a causa de la muerte, la guerra, los abusos y la pobreza, a la búsqueda de una utopía en un mundo mejor y en una Historia ideal situada en un archipasado o pasado arquetípico

28. Octavio Paz, *El signo y el garabato* (Barcelona: Seix Barral, 1991), 204-5.

29. Gamoneda, *Valente: texto y contexto*, 69.

que quieren recrear: el del origen. Octavio Paz lo mostró como una apuesta de regeneración desde lo intelectual: “El tiempo del origen no es el tiempo de antes: es el de ahora. Reconciliación del principio y del fin: cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin. La vuelta al origen es la vuelta al presente”.³⁰ O en su artículo “Inocencia”:

El poeta recuerda; y al recordar, vaticina. En su alma nacen la memoria y el presentimiento de un estado perdido, y un gusto, una reminiscencia, una nostalgia. ¿Nostalgia de qué? Del primer día. El poeta recuerda al primer día. Día de la creación, día fuera del tiempo, vasto como la eternidad. [...]. Primer día suyo y de todos, de la especie y de cada uno; vaho y tinieblas nos engendraron. [...] El poeta desciende; al descender, desnace. Y nace, nuevamente, fénix de sangre.³¹

Esto lo logran con la ayuda de la intertextualidad mística, romántica, simbolista y surrealista, que coinciden en buscar mundos más allá de lo normal. En el fondo, toda esta problemática se resume en el debate entre racionalismo y [ant]irracionalismo que vertebra el pensamiento humano desde el principio de los tiempos. Frente a las limitaciones de conocimiento del método racional, lo irracional se convierte en una subversión o ampliación gnoseológica del anterior. Este paso es el de la razón consensuada arbitrariamente por la ciencia, el espacio del nosotros, a la hipersubjetividad del espiritualismo, de la conciencia y de lo mántico, el lugar del yo. Esto se va a traducir en la metapoésia de estos tres poetas, ya que el poema pretende ser el espacio vivo de esa revelación personal en forma autorreferencial.

Octavio Paz lo dejó en estos términos: “Sí, el exceso de realidad se vuelve irrealidad pero esa irrealidad se había convertido para mí en [...] lo que está más allá y que todavía no tiene nombre...”.³² La causa de esto es la desconfianza frente a la técnica y a la tecnología, apartados de su noción de progreso en beneficio de los humanos en aras de meramente satisfacer los egos de unos pocos: “Dos guerras mundiales y la instauración de tiranías totalitarias han hecho tambalearse a nuestra fe en el progreso; la civilización tecnológica ha demostrado que posee inmensos poderes de destrucción, lo mismo del ambiente natural que en el mundo de la cultura y del espíritu”.³³ Recordemos

30. Octavio Paz, *Cuadrivio* (Barcelona: Seix Barral, 1991), 204.

31. Paz, *Primeras letras [1931-1943]*, 108.

32. Octavio Paz, *Vislumbres de la India* (Barcelona: Seix Barral, 1998), 16.

33. Paz, *Vislumbres...*, 210.

su experiencia capital en la India, Ceilán y Afganistán y su marxismo antimaterialista que le llevaron a ese viraje místico a través del hinduismo y, sobre todo, del budismo. Ella se extiende a menos de un año en el 52 y del 62 al 68 como embajador mexicano. Nueve años que fueron de gran intensidad cultural y esotérica.

Además, se puede detectar que ellos estructuran sus obras desde el intento de alcanzar una revelación íntima y mística en tres fases. La primera es la de la purgación o la de la ascética, cuando deciden abandonar materialmente el espectro de lo real y de lo social en aras de la consumación de una búsqueda interior. La segunda es la de la iluminación, cuando entran en el interior de su ser. La tercera es la de la simulación de un acercamiento a la unión inmanente completa, que en ninguno de los tres casos se produce ya que para ello se necesitan una palabra y un lenguaje matriz quiméricos, imposibles de localizar y de plasmar, no alterados por la imperfección del espíritu corruptor humano. Si se hubieran encontrado, no existirían estas obras poéticas que, en balde, aspiran a convocar ese logos puro al que no pueden nombrar con el lenguaje convencional. Paz aprecia ese sinsentido de la forma conocida del lenguaje que propicia esa búsqueda de la lengua de nominación primera: “[...] la forma está construida sobre un abismo. Lo no dicho es el tejido del lenguaje. La forma es una arquitectura de palabras que, al reflejarse unas en otras, revelan el reverso del lenguaje: la no significación”.³⁴

Esa unidad simple en la ipseidad y este renacimiento se pretenden poetizar en cuatro campos: en el de la identidad, en el de una nueva Historia humana en el principio de la vida, en la madre universal de la vida y en el del seno materno en cuanto al origen personal. Veamos cómo los expresan en un punto los tres. Primero, Octavio Paz en *¿Águila o sol?* (1949-1950): *Arenas movedizas* (1949), en este párrafo:

Creí después que eras algo muy lejano y anterior a mí, acaso mi vida prenatal. Eras la vida, simplemente. O, mejor, el hueco tibio que deja la vida cuando se retira. Eras el recuerdo de la vida. Esta idea me llevó a otra: mi madre no era matriz sino tumba y agonía los nueve meses de encierro. Logré desechar esos pensamientos. Un poco de reflexión me ha hecho ver que no eres un recuerdo, ni siquiera un olvido: no te siento como el que fui sino como el que voy a ser, como el que está siendo. Y cuando quiero

34. Octavio Paz, *In/mediaciones* (Barcelona: Seix Barral, 1981), 255.

apurarte, te me escapabas. Entonces te siento como ausencia. En fin, no te conozco, no te he visto nunca, pero jamás me he sentido solo, sin ti.³⁵

En segundo lugar, Valente, en *Poemas a Lázaro* (1955-1960), lo enuncia en estos términos: “[y] ahora te llamo solamente madre,/ madre como la tierra y las semillas,/ las raíces, las savias... madre, entraña,/ latido, vida” (Vv. 29-32).³⁶ Finalmente, Gamoneda en el *Libro del frío* (1986-1992, 1998 y 2004) lo ve de este modo: “La inexistencia es hueca como las máscaras y su visión es lívida, pero tú oyes el grito de las madres del agua y acaricias los ojos que vieron la inexistencia”.³⁷

Allá, en ese *arkhé*, es desde donde debiera empezar un nuevo tiempo de comunión humana en un presente eterno, de carácter intemporal, más allá del imperfecto presente cronológico y con una nueva palabra total de la que dimane el lenguaje perfecto de una nueva sociedad. No obstante, a nuestros poetas se les presenta el consabido problema de la inefabilidad o afasia, la falta de palabras tan típica cuando la literatura pretende manifestar el misterio del ser. Esta cortedad del decir se supera parcialmente con la representación de la irrealidad más allá de la materia y del sonido, en la antimateria y en el silencio, y con el uso de las mentadas figuras de la paradoja y del oxímoron, además de abstractas metáforas. Todas ellas siguen siendo estrategias retóricas o estilísticas que aspiran a abrir ese nuevo significado ulterior mediante la interacción entre sus significantes y significados con la generación de un nuevo tercer concepto del lector, aunque son insuficientes para alumbrar esa nueva realidad pararracional. Si más allá de la materia hay cosas inidentificables por nuestros limitados cerebro y sentidos, también más allá de lo audible hay sonidos puros o esenciales que no captamos. Esa realidad ulterior en lo silente es una de las esperanzas para adquirir nuevos conocimientos para mejorar nuestra historia. Sin lugar a dudas ella se puede alcanzar a través de la interiorización. Veamos un poema de Octavio Paz que toca este tema en *Bajo tu clara sombra* (1935-1944): *Condición de nube* (1944):

SILENCIO

Así como del fondo de la música
brotaba una nota

35. Octavio Paz, *Obras completas. Obra poética I [1935-1970]*, edición del autor, vol. 11 (Barcelona-México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1996-1997), 159.

36. José Ángel Valente, *Obra poética*, vol. 1, 2a. reimpresión (Madrid: Alianza, 2000), 115.

37. Antonio Gamoneda, *Esta luz: poesía reunida [1947-2004]*, epílogo de Miguel Casado (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004), 357.

que mientras vibra crece y se adelgaza
hasta que en otra música enmudece,
brota del fondo del silencio
otro silencio, aguda torre, espada,
y sube y crece y nos suspende
y mientras sube caen
recuerdos, esperanzas,
las pequeñas mentiras y las grandes,
y queremos gritar y en la garganta
se desvanece el grito:
desembocamos al silencio
en donde los silencios enmudecen.³⁸

Aquí hay otra evidencia de este carácter esotérico del poema en sí, expresada en su ensayo *La llama doble*: “En el caso de la poesía, la comunión comienza en una zona de silencio, precisamente cuando termina el poema. Podría definirse al poema como un organismo verbal productor de silencios”.³⁹

Valente en *Material Memoria* (1977) dice por su parte: “[e]l silencio o la nada. El lugar de la materia interiorizada. ¿Lugar de la iluminación?”⁴⁰ Y Gamoneda también nos habla de una “música de los límites” que está más allá de la materia y a las puertas de una muerte sin trascendencia en *Libro del frío* 372: 3, o en una de sus obras finales, *Cecilia* (2000-2004):

Oigo tu llanto.
Subo a las habitaciones donde la sombra pesa en las maderas inmóviles,
pero no estás: solo están las sábanas que envolvieron tus sueños.
¿Todo en mí es ya desaparición?
No aún. Más allá del silencio,
oigo otra vez tu llanto.
Qué extraña se ha vuelto la existencia:
tú sonríes en el pasado
y yo sé que vivo porque te oigo llorar.⁴¹

En *Sublevación inmóvil* (1953-1959 y 2003) el mismo Gamoneda ve la cuestión del silencio como lo contrario a la noción oficial de “verdad” del

38. Paz, *Obras completas. Obra poética I [1935-1970]*, 52.

39. Paz, *La llama doble...*, 204.

40. José Ángel Valente, *Obra poética*, vol. 2, 3a. reimpresión (Madrid: Alianza, 2001), 42.

41. Gamoneda, *Esta luz: poesía reunida [1947-2004]*, 494.

poder dictatorial del franquismo y del espurio racionalismo de toda forma de imposición ideológica, tal vez en los claroscuros del espacio de la “mentira”:

Escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu, y no pude resistir la perfección del silencio.⁴²

En ese espacio de conocimiento es donde se incuba la mentira como ampliación del campo de escrutinio de la verdad. Para ello, la técnica más frecuente en poesía es la del fragmentarismo. En esos párrafos se desconecta parcialmente la secuencia de causa y efecto aunque sigue habiendo un sistema subyacente, el de la exploración interior.

Al respecto del valor epistemológico de la mentira y de su capacidad de llegar a realidades más allá del alcance humano, Octavio Paz dice esto:

El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden. De tejido de invenciones para deslumbrar al prójimo, la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad. Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser.⁴³

En pocas palabras, parece irrefragable que los tres encuentran el camino para dirigirse hacia una nueva o mayor verdad en el espacio que queda entre lo real y lo irreal. Uniendo esos dos conceptos con el oxímoron por relación de tesis y antítesis se da lugar a esa síntesis que denominamos lo irracional y que tiene un sentido que debe ser explorado.

Esta técnica del fragmento queda emparentada, de acuerdo con los comentarios que hacen sobre todo Valente y Paz, por la pintura abstracta. En ambas técnicas la realidad se dispersa, atomiza y adquiere múltiples perspectivas, a veces sin relación coherente entre sus partes, con el difuso hilo conductor del pensamiento del autor. Además, nos remite al caos originario de la materia informe en ebullición y representa lo intangible e irreductible de esa realidad mística ulterior e inmanente que se quiere examinar en la lírica.

42. *Ibíd.*, 173.

43. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. “Postdata. Vuelta a *El laberinto de la soledad*” (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 36.

Valente es el que ha manifestado más interés por este tema, sobre todo con su amistad con el gran pintor español del “informalismo matérico” Antoni Tàpies, al cual le afirmó esto sobre su pintura abstracta en “Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente”: “El místico quiere llenar el vacío de Dios, tú lo quieres llenar de realidad, de una realidad superior a la inmediatamente perceptible”.⁴⁴ De este modo entendió la figura y la pintura de Kandinsky: “Estamos [...] ante la ‘la más grande concentración que, sin embargo, habla’, en el límite último entre el silencio y la palabra”.⁴⁵ En otro artículo, titulado “Rumor de límites”, también se encuentra esta interesante aseveración a propósito de Chillida y de Heidegger: “Vacío es el espacio en exilio continuo de sí mismo”.⁴⁶

A Paz le interesaba la pintura contemporánea y ello se puede constatar en su excelente libro *Apariencia desnuda* sobre el arte del surrealista Marcel Duchamp.⁴⁷ También admiró al pintor catalán anteriormente mencionado, algo evidente en su poema titulado “Diez líneas para Antoni Tàpies”.⁴⁸ De todos modos, nunca se mostró muy afecto a esa tendencia pictórica, aunque admiró su capacidad de riesgo intelectual y expresivo que nos lleva a un pre-lenguaje plasmado en el lienzo. Esto es lo que dijo en el artículo “Juan Soriano”, sobre el arte de los 40 y 50:

Nunca fui muy partidario del abstraccionismo –aunque siempre he admirado a Kandinsky y no dejan de impresionarme algunos de los pintores “gestuales” norteamericanos– pero en aquellos años me entusiasmaba –y todavía me conmueve– una lección del arte moderno que puede condensarse así: el artista digno de este nombre debe *arriesgarse*.⁴⁹

O de manera más definitiva en otro de sus ensayos en el que ve en este tipo de pintura la expresión vacilante de un lenguaje universal subyacente que nos remite al originario de los hombres:

44. Tàpies, Antoni y José Ángel Valente, *Comunicación sobre el muro* (Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2004), 20.

45. José Ángel Valente, *Elogio del calígrafo* (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002), 113.

46. Valente, *Elogio del calígrafo*, 39.

47. Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (México: Ediciones Era, 1985).

48. Octavio Paz, *Árbol adentro* (Barcelona: Seix Barral, 1987), 113.

49. Octavio Paz, *Al paso* (Barcelona: Seix Barral, 1992), 117.

Los mejores pintores abstraccionistas encontraron una suerte de lenguaje universal al redescubrir ciertas formas arquetípicas y que pertenecen al fondo común y más antiguo de los hombres. Pero ¿se trata de un lenguaje? Más bien diría que estamos frente a un prelenguaje o, si se quiere, ante un metalenguaje. Los pintores abstraccionistas oscilan entre el balbuceo y la iluminación.⁵⁰

En otro orden de cosas, sabida es la obsesión de todos ellos por la diferenciación ontológica entre el tiempo cronológico y metafísico y sus diferentes vectores y naturalezas. Sus obras se estructuran en la oposición entre el tiempo evolutivo de lo sociohistórico y el tiempo cíclico de lo ultrahistórico, es decir, el que discurre obsesivamente por la conciencia en busca de la *gnosis*. Se va por la sucesividad de la escala cronológica presente-pasado-futuro a un estancamiento temporal mediante la rotación obsesiva alrededor del eje de la psique sugestionada por la neurosis teofánica con la intención de llegar a un quimérico pasado arquetípico para reiniciar y redireccionar la historia con los errores ya aprendidos. Para ello es necesaria la represión de lo real, del olvido de lo vivido y de la irrupción de la auténtica memoria del origen de la vida en la *suppa primigenia* y en el [re]nacimiento del yo lírico en el seno o útero materno. Esto está más allá de la muerte y pretende devenir en la instauración de un orden nuevo de justicia histórica para los seres humanos en general y para los oprimidos en particular. Veamos lo que dijo Paz sobre este tema:

Otra vía de absorción, transformación y sublimación: el tiempo cíclico. La fecha que regresa es de veras una vuelta del tiempo anterior, una inmersión en un pasado que es, simultáneamente, el de cada uno y el del grupo. La rueda del tiempo, al girar, permite a la sociedad la recuperación de las estructuras psíquicas sepultadas o reprimidas para reintegrarlas en un presente que es también un pasado. No solo es el regreso de los antiguos y de la antigüedad: es la posibilidad que cada individuo tiene de recobrar su porción viva de pasado.⁵¹

El rito antiguo se despliega en un nivel que no es del todo el de la conciencia: no es la memoria que recuerda lo pasado sino el pasado que vuelve.⁵²

También lo expresa de esta manera en otro de sus textos teóricos: “En todas las revoluciones hay un impulso de regreso a un pasado que se confunde

50. Octavio Paz, *Corriente alterna* (México: Siglo XXI Editores, 1978), 9.

51. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* (México: Joaquín Mortiz, 1969), 18-9.

52. *Ibíd.*, 19.

con los orígenes de la sociedad. Un pasado en el que reinaban la justicia y la armonía, violado por los poderosos y los violentos”.⁵³

Y no solo esta idea se encuentra en su ensayo sino también en su propia poesía en su obra *La estación violenta* (1948-1957):

REPASO NOCTURNO

Toda la noche batalló con la noche,
ni vivo ni muerto,
a tientas penetrando en su sustancia,
llenándose hasta el borde de sí mismo.
Primero fue el extenderse en lo oscuro,
hacerse inmenso en lo inmenso,
reposar en el centro insondable del reposo.
Fluía el tiempo, fluía su ser,
fluían en una sola corriente indivisible.
A zarpazos somnolientos el agua caía y se levantaba,
se despeñaban alma y cuerpo, pensamiento y huesos:
¿Pedía redención el tiempo,
pedía el agua erguirse, pedía verse,
vuelta transparente monumento de su caída?
Río arriba, donde lo no formado empieza,
Al agua se desplomaba con los ojos cerrados.
Volvió el tiempo a su origen, manándose.
[...]
(Vv. 1-17).⁵⁴

Y comparémoslo sumariamente con la poesía de Valente en su poemario *Fragmentos de un libro futuro* (2000). En esta obra postrera le pide lo siguiente a ese otro yo inmanente que todos tenemos y con el que establecemos constantes debates y juicios morales ante nuestros actos, en este agónico estado a las puertas de la fusión en el centro de la ipseidad: “Sosténme en el no tiempo,/ en la no duración,/ en el lugar donde no estoy, no soy, o solo/ en el seno secreto de las aguas” (Vv. 11-14).⁵⁵

53. Octavio Paz, *El ogro filantrópico. Historia y política, 1971-1978* (México: Joaquín Mortiz, 1985), 25.

54. Paz, *Obras completas. Obra poética I [1935-1970]*, 202-3.

55. José Ángel Valente, *Fragments de un libro futuro* (Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2001), 90.

En el caso de Gamoneda, en su obra capital *Descripción de la mentira* (1975-6 y 2003), lo sitúa en ese espacio que está más allá de la razón y de la verdad política y social:

[...] si yo despierto y tus pezones manan sobre mi boca y no sé tu nombre y me alimentas antes de abandonarme,
mi respuesta entra en ti y existe el tiempo como una reunión de aguas:
estoy en ti y no he temido tu desaparición.
[...]
Yo estoy naciendo en otra especie [...].⁵⁶

Entre las divergencias más evidentes que se pueden espigar de la lectura de estos tres prestigiosos poetas está, por ejemplo, la manera en la que articulan el ensayo. Antes que nada, como se vio previamente, ellos parecen coincidir en su deseo de diseñar una poética moderna, caracterizada por el fragmentarismo, por los sobretonos místicos y por la apuesta de conocimiento tras unos devaneos impuros por la comunicación. Por el contrario, su ensayo está articulado de manera discursiva y temática en la esfera de lo tradicional, aunque defiende eminentemente la autorreferencialidad o separación del discurso literario de lo real y su entrada en la conciencia pura del autor. Sin embargo y en cuanto a la mística, el ensayo de Octavio Paz incide más en el budismo mientras que el de Valente lo hace más en la tradición tricultural española (la cábala, el sufismo y el cristianismo, aunque no ignore al taoísmo y al budismo zen), mientras que el de Gamoneda apenas se adentra en estos temas. En todo caso, parece que el tercero, el leonés, recibe estas tradiciones de segunda mano, tal vez gracias a su amistad con Valente, y que las plasma más bien en su poesía agnóstica para sublimar su miedo a una desaparición física que cree que será nada más que el final de la existencia.

Lo que sí es evidente es que el impulso de la muerte es el que vertebra la obra de los tres poetas, muy en la tradición heideggeriana que ve al hombre proyectado por un tiempo, el futuro, hacia la muerte, antesala de la filosofía existencial de un Jean-Paul Sartre o de la novela de Albert Camus: “En el adelantarse hacia la muerte indeterminadamente cierta, el Dasein se abre a una constante *amenaza* que brota desde su mismo ‘ahí’”.⁵⁷ Muy probablemente, el hecho de que Valente recibiera una educación formal más amplia como

56. Gamoneda, *Esta luz: poesía reunida [1947-2004]*, 187.

57. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C. (Madrid: Trotta, 2003), 285.

licenciado en filología románica y ejerciera de traductor pudo llevarle a liderar la incorporación de ese pensamiento en la “poesía del silencio” ya desde su contacto con la filosofía de María Zambrano desde 1964 y desde su poemario *El inocente* (1967-70).⁵⁸ Por cierto, esta es una filósofa que fue también reconocida por el mexicano tal y como se ve en el artículo “Una voz que venía de lejos (María Zambrano, 1904-1990)”.⁵⁹ Gamoneda, sin embargo, careció de esa formación académica que le hubiera llevado a mayor profundidad conceptual en lo místico aunque tiene la gran intuición del poeta que ha integrado los ritmos, los temas y los motivos de ese arte en su ser y en su poesía.

Aparte de esto, aunque comparten sus ideas, Paz se mueve más en la crítica marxista ortodoxa y en lo puramente teórico, desde cuestiones de temporalidad hasta el uso de la terminología sobre las revoluciones. Al otro lado del charco, Valente prefiere la búsqueda de la palabra originaria y del ser y Gamoneda se centra más en la discusión sobre el conocimiento, el lenguaje y el tema de la pobreza en la poesía y en la sociedad. Sintomático es que estos tres autores, tan experimentalistas, versolibrescos y fragmentarios en lo formal y tan conceptuales en sus contenidos que tratan de evocar realidades más allá de lo racional, del sonido y de la materia, son mucho más clásicos y academicistas en su ensayo. Se contraponen las frases cortas y depuradas, sintéticas, de estructuras subyacentes, que caracterizan el ensayo de Paz (no en balde escribió un libro sobre el estructuralismo titulado *Levi Strauss o el Nuevo festín de Esopo*) y que nos remiten a su ideal de un discurso puro, a la expresión elegante, a veces algo afectada o ampulosa, y al ritmo de escoliasta de un Valente, así como a la expresión sencilla, humilde, a veces oral e improvisada, deambulante e inespecífica, de un Gamoneda.

Da la impresión de que Paz y Valente ya se habían ido diseñando deliberadamente un plan de acción literario claro desde antes de la confección de su praxis literaria desde los palimpsestos místicos. De ahí la claridad y variedad de sus ideas en el ensayo, sin repeticiones innecesarias, siempre con la palabra justa en su pluma. Gamoneda, en sus páginas de ensayo y en sus entrevistas, muestra que es menos pretencioso en estas cuestiones. Vacila a la hora de formular sus intenciones literarias, duda, se contradice, no sabe si un tipo de tradición como la mística le ha germinado o no intertextualmente, muestra su desencanto frente a toda categorización poetológica, etc. Mientras tanto, Paz

58. Valente, *Obra poética*, vol. 1.

59. Paz, *Al paso*, 56-8.

y Valente, más eruditos, dominan el lenguaje técnico literario, no solo de la tradición estilística europea y española sino también de sus contemporáneos. Gamoneda, por su parte, adolece de ciertas lecturas básicas, absorbe en su mayoría las ideas de otros y se ampara, con contadas excepciones, mucho más en el canon español o internacional.

Por añadidura, el tema del indigenismo en Paz no es compartido ni por Valente ni por Gamoneda, ni tan siquiera en la recuperación de la historia ancestral de España, salvo si exceptuamos la vuelta valentina a la España medieval dados sus intereses hacia la mística. No obstante, cabe apuntar que el interés de Paz hacia las culturas precolombinas tiene, como mínimo, dos caras: por una parte la recuperación y la reinterpretación del acervo cultural de su país, mientras que por otra le lleva a un planteamiento, si bien no absoluto, de su ideal de pureza y de su nostalgia hacia un edén perdido. Es en este aspecto en el que los tres coinciden, como se ha demostrado anteriormente: la búsqueda y recreación, bastante cuestionable en lo real, de un origen idealizado y más pretérito todavía que creen perdido y que muy probablemente nunca existió más que en la imaginación lírica. Hipotéticamente, en ese momento no había nada más que la forma viva más esencial y la palabra matriz. Si se quiere renovar y depurar la historia, hay que volver al principio de los tiempos, a lo elemental. Por ende, tanto Paz como Valente, y Gamoneda de segunda mano desde el gallego, van hacia los ancestros para tratar de imaginar cómo esa historia originaria pudo haber comenzado. Si en cinco siglos se han producido tales cambios, se puede inferir *grosso modo* por inducción cómo era ese origen en la teoría y, en general, cómo se produjeron las evoluciones particulares en la historia.

Conviene precisar que el marxismo teórico de Paz se opone al socialismo sentimental de Valente y al socialismo krausista de Gamoneda, estos dos últimos hijos de la Guerra Civil española. El último de hecho dirige una sociedad de ese grupo regeneracionista creado en el XIX por Julián Sanz del Río y articulado en la famosa Residencia de Estudiantes” de la “Institución Libre de Enseñanza” de Francisco Giner de los Ríos. Es un proyecto educativo laico a favor de los pobres dirigido desde la llamada “Fundación Sierra Pambley”. Por su parte, el activismo político de Paz es mayor no solo desde sus ensayos sino también desde su simpatía y apoyo al gobierno de la república española durante la Guerra Civil de 1936 a 1939. No obstante, la aporía es que los tres acaban coincidiendo en su falta de creencia en que la poesía pueda cambiar la política mediante la comunicación con su fuga interior hacia una literatura autorreferencial y de conocimiento.

Es interesante destacar que el mismo Octavio Paz fue bastante crítico no únicamente con los abusos de poder y con las purgas del estalinismo sino también con el valor transformativo del mundo de la literatura. Creía asimismo que el artista no debía perder su independencia intelectual a causa del compromiso o del cierre de filas de un partido. Más específicamente, sirvan como botón de muestra las siguientes palabras sobre la LEAR o Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: “Desde el principio me negué a aceptar la jurisdicción del Partido Comunista y sus jerarcas en materia de arte y de literatura. Pensaba que la verdadera literatura, cualesquiera que fuesen sus temas, era subversiva por naturaleza”.⁶⁰ O este otro en el que dejó claro el divorcio necesario entre el escritor y la política: “En esos años comencé a vivir un conflicto que se agravaría más y más con el tiempo: la contraposición entre mis ideas políticas y mis convicciones estéticas y poéticas”.⁶¹

Sintomático es el coqueteo conservador final de Paz durante la época neoliberal de Carlos Salinas de Gortari (1988-94), que ya se iba fraguando desde el fracaso de la masacre de Tlatelolco en 1968 y las revueltas estudiantiles de París en el mismo año, algo que no evidenciarán ni Valente ni Gamoneda. No solo le debió influir al vate mexicano la defensa de ese presidente del patrimonio nacional histórico, sino también un pragmatismo socioeconómico que a veces lo produce la pérdida de energía y de ilusión necesarias para cambiar el mundo del hombre en edad avanzada. Él consideraba esa revolución nostálgicamente como una instintiva “vuelta al origen”, a un Estado precivilizado e incorrupto sin jerarquías, clases o propiedad, sobre todo en el zapatismo de devolución y repartición de tierras al campesinado. De todas formas, no era tan ingenuo como para creer que eso era posible. Además, Paz ya había visto cómo otros regímenes comunistas como el de la URSS, el de China y el de Cuba habían fracasado lamentablemente por las presiones del mundo capitalista, por sus crisis económicas internas, porque se convirtieron en dictaduras represivas y corruptas, y porque perdieron la batalla frente al espíritu altamente competitivo de un Occidente que basa sus números más en la fría macroeconomía de las grandes multinacionales que en la microeconomía de las personas.

Huelga decir que los españoles, desde los últimos años antes de la muerte de Franco, no hicieron más que apartarse del compromiso en poesía, tal vez descubierta o ratificada la imposibilidad de las palabras para cambiar el

60. Octavio Paz, *Itinerario* (Barcelona: Seix Barral, 1994), 51.

61. Paz, *Itinerario*, 52.

mundo. En el fondo, todos descubrieron que el lenguaje comunicativo y *engage* te acerca más al discurso somnífero, hueco y ampuloso de los políticos, del Estado y de su autoridad excesivamente paternalista que al de la Revolución, el cual exige un compromiso intelectual mayor, una revelación superior desde un lenguaje más abierto. Por eso prefirieron evocar poéticamente el etéreo lenguaje que explique lo que puede haber después de la muerte. Un deceso ante el que también tuvieron un lógico escepticismo, sobre todo en el caso de Gamoneda, menos influido por la mística. Los otros dos, a pesar de ser teóricos, dejaron las puertas abiertas a la posibilidad trascendente, no sin la desilusión del que va haciéndose mayor y que ve acercarse el último momento de su vida.

En conclusión, esta línea de autores quiere representar poéticamente la búsqueda de un origen para reiniciar el mundo y la vida para mejorarlos. Les interesa el compromiso con los derechos humanos en una historia en ruinas, pero son también altamente críticos con los abusos de la izquierda cuando accede al poder. La mística es así pues un intento de catarsis personal y colectiva para depurar el universo, y el lenguaje nunca puede aspirar a alterar el orden social cuanto a evocar lo invisible. Con este propósito escenificarán una salida de la historia y del tiempo cronológico para adentrarse en su conciencia y allí tratar de encontrar la *nigra lux* o *nigra fons* de la que dimane un nuevo orden en un pasado ideal. Es una apuesta entre lo órfico, la exploración del ser, y lo hermético, la combinatoria de significantes para producir nuevos significados, dos actitudes clave según Gerald Bruns en la poesía.⁶² Lo que les ha separado han sido sus diversas procedencias y su formación intelectual, además de sus diversos grados de izquierdismo y sus evoluciones correspondientes. Pero lo que es más importante de todo es que bajo la pretendida impenetrabilidad de sus líricas subyace el intento utópico y loable de cantar la unión del ser humano y el final de las desigualdades. ❀

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2014

Fecha de aceptación: 10 de abril de 2014

62. Gerald L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study* (New Haven and London: Yale University Press, 1974), 1-7, 232-62.

Bibliografía

- Bruns, Gerald L. *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*. New Haven and London: Yale University Press, 1974.
- Del Pliego, Benito y Andrés Fisher. “Espacios y lugares de Antonio Gamoneda”. *Hispanic Poetry Review*, 5. 2 (2000): 69-80.
- Domínguez Rey, Antonio. *Limos del verbo (José Ángel Valente)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia / Editorial Verbum, 2002.
- Fernández Rodríguez, Manuel. “José Ángel Valente y la modernidad poética romántica”. En Manuel Fernández Rodríguez, David Conte Imbert, Jonathan Mayhew, María Lopo y Rosa Marta Gómez Pato, *Referentes europeos en la obra de Valente*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- Gamoneda, Antonio. *El cuerpo de los símbolos*. Murcia: Huerga y Fierro Editores, 1997.
- . *Esta luz: poesía reunida (1947-2004)*, epílogo de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- . *Valente: texto y contexto*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- Goytisolo, Juan. *Ensayos sobre José Ángel Valente*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.
- Hassan, Ihab Habib. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta, 2003.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Liotard, Jean François. *The Postmodern Condition*, translated from French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Paz, Octavio. *Al paso*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- . *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Ediciones Era, 1985.
- . *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores, 1978.
- . *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- . *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- . *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . *El ogro filantrópico. Historia y política, 1971-1978*. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- . *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

- . *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Itinerario*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- . *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . *Levi Strauss o el Nuevo festín de Esopo*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- . *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, edición del autor, vol. 11. Barcelona-México D. F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1996-1997.
- . *Obra poética*, 2 vol. Barcelona-México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1996-2003.
- . *Primeras letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí. México: Vuelta, 1988.
- . *Puertas al campo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- . *Vislumbres de la India*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Tàpies, Antoni, y José Ángel Valente. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2004.
- Valente, José Ángel. *Cuaderno de versiones*. Introducción de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2002.
- . *Elogio del calígrafo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.
- . *Fragments de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001.
- . *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- . *Notas de un simulador*. Madrid: Ediciones la Palma, 1997.
- . *Obra poética*, 2 vol. Madrid: Alianza, vol. 1, 2a. reimpresión 2000, vol. 2, 3a. reimpresión, 2001.
- . *Puertas al campo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- . *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- . *De la aurora*. Madrid: Turner, 1986.

RESEÑAS

RAÚL VALLEJO, EDIT.,
Amor y desamor
en la mitad del mundo,¹
La Habana, Arte y Literatura,
2013, 220 p.

Amor y desamor en la mitad del mundo es una valiosa muestra del cuento ecuatoriano contemporáneo, hecha con buen gusto y verdadero afán de utilidad. La selección y el prólogo de esta hermosa obra (hermosa no solo por su contenido y composición, sino también por el diseño y perfil de Lisvette Monnar y Rafael Lugo) los debemos a Raúl Vallejo (Manta, 1959), prestigioso narrador, poeta, ensayista y profesor universitario de Ecuador.

Como sabemos quienes estamos al tanto de los múltiples cursos de su prolífica labor literaria, Vallejo es un experimentado impulsor de esta clase de empeño colectivo. Más de una vez se ha aventurado en la difícil tarea (aunque sospecho que la ha realizado con entusiasmo por su condición de pez que nada en océano) de urdir un mues-

trario de ficciones breves de sus compatriotas, muestrario destinado no solo al disfrute estético y conocimiento emotivo de las disímiles experiencias humanas en él relatadas, sino buscando también que los lectores más insomnes descubran en ese jardín de senderos policromos, ya de modo explícito, ya sutil, los refinados matices existenciales y filosóficos de sus criaturas –seres casi siempre vapuleados por las incertidumbres y zigzagueos de la vida–; y, complementariamente, la sustanciosa reflexión metaficcional y compleja composición técnica donde los personajes se mueven, densidad casi siempre oculta bajo una historia de aparente transparencia, cualidades todas legítimas de la modernización –o mejor posmodernización y algo más– de las narraciones agrupadas por el compilador, creaciones propias de lo que Carlos Rincón calificó como el cambio de noción de la literatura en Latinoamérica y Antonio Skármeta, en alusión a la forja del género en nuestras fraguas posboomistas, “la difícil sencillez del arte de narrar”. Buena prueba de lo realizado por Vallejo en la dirección apuntada son los libros *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración (antología del nuevo cuento ecuatoriano)* (1990) y

1. Texto leído en la Sala “Pablo Palacio” de la XXIII Feria Internacional del Libro de La Habana, febrero de 2014.

Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX (1999). Lo cual ahora complementa la colección comentada.

Amor y desamor en la mitad del mundo es un título afortunado, no solo por su alcance poético sino igualmente por su capacidad para sintetizar las ideas asuntivas que con frecuencia dan la temperatura semántica y contextual de sus páginas. Así, sus veintisiete cuentos se circunscriben a los núcleos temáticos del amor y el desamor, narran las peripecias de parejas cuyos encuentros más tarde o más temprano se frustran; pueden alcanzar la “llama doble” o estar a punto de lograrla, pero a menudo un golpe, a veces absurdo, la volatiza.

Esos hipertemas sirven de pretexto para develar otros problemas de los personajes, conflictos asociados a circunstancias vitales y sociales como la soledad, la drogadicción, la violencia (la venganza), la prostitución, la infidelidad –a veces recíproca–, el machismo, las falsas convenciones, los tabúes, las enfermedades de fin de siglo, el impacto en ellos de la música y el cine, las obsesiones mentales, el abuso del poder (desde varios ángulos), la crisis de la edad, la sensibilidad amorosa y los efectos del paso del tiempo, la fuerza del erotismo y el sexo, la enajenación y la vida rutinaria, la pérdida de las ilusiones, la invalidez, la literatura, Internet y la pornografía, la xenofobia y muchos otros contenidos.

Las historias que tratan estos temas son bien fascinantes, capaces de atraparnos desde sus primeras líneas a tenor de sus contradicciones y la forma de desarrollarlos, la mayoría de ellas narradas desde la perspectiva o focalización interna de los propios pro-

tagonistas, lo cual los acerca más a los lectores. Incluso cuando apelan al narrador en tercera persona, de apariencia más lejana, no disminuye el hechizo textual pues la perspectiva se aproxima, a menudo con espíritu lúdico, a la mente de los personajes o se desplaza con suma rapidez.

El amor y el desamor son temas tan universales y caros al ser humano que, como en los buenos boleros, resultan autosuficientes; por sí mismos garantizan la empatía del receptor pues, como dice uno de los personajes de la novela *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, “los boleros dicen muchas verdades”; y en “Una chica como tú en un lugar como este...”, uno de los cuentos de la presente muestra, escrito por la guayaquileña Solange Rodríguez (1976), se valora la existencia o no de estos sentimientos en la era sideral. Sin embargo, ninguna de las narraciones confía solo en esa carta de triunfo (sería torpe hacerlo), siempre la entretenerán con ciertas cuestiones personales o sociales más dilemáticas. Tales problemas son resueltos finamente, por medio de una trama orquestada con pulcritud, el cuidadoso diseño de los protagonistas, la riqueza de los registros lingüísticos, la mirada filosófica y cultural de lo narrado y los juegos con los puntos de vista espacial, temporal y del nivel de realidad, siempre buscando el tiempo imprescindible para alcanzar el efecto que en un momento inesperado lanza a los lectores de los poros hacia las estrellas. Es esta, sin lugar a dudas, una cuentística muy vital y en sintonía con la dinámica narrativa contemporánea de Hispanoamérica. Constituyen la imagen vívida de hacia donde se han ido desplazando las inquietudes

ideoestéticas de los escritores ecuatorianos en los últimos decenios.

Precisamente cuando apuntaba que en *Amor y desamor...* hay una pulsión metaficcional indirecta, me refería a la aspiración subliminal del antólogo de que los lectores ecuatorianos, cubanos y latinoamericanos en general, disfruten a través de los cuentos tanto las seductoras anécdotas sobre el amor, la sensualidad, el erotismo y lo sexual —o la frustración ligada a estos paradigmas—, como el también importante develamiento de la renovación estética experimentada por el género, lo cual es un meritorio esfuerzo crítico-literario destinado a romper las barreras fronterizas y mostrar cómo Ecuador, desde sus tonos distintivos, se inscribe con energía en la avanzada de la cuentística continental.

En primer lugar, lo indica el hecho de tomar como punto de partida ficciones publicadas a partir de los años 70 hasta las aparecidas en el año 2012, o las que, estando aun inéditas, ven la luz en este libro de 2013. Lo cual no es fortuito. Durante buen tiempo Ecuador estuvo inmerso —salvo excepciones— en un realismo social ordinario, mimético, y luego en un realismo psicologista, expresiones que correspondían a otras etapas de la literatura en Hispanoamérica.

Fue a partir de los años 70 (antes hubo ilustres excepciones) cuando la cuentística de este país empezó a transitar hacia un estadio de desarrollo superior para ingresar decisivamente en las corrientes literarias más renovadoras, es decir, las de la última modernización —acaecida en la década del 60 en otras partes—, y, de manera continua, en las de la posmodernidad y tendencias más actuales.

Dichos progresos pueden seguirse en la presente muestra, pues en ella convergen distintas promociones de narradores en cuatro secciones, tramadas según orbes semánticos afines. No es casual, por tanto, ver figuras de renombre continental como Rafael Díaz Ycaza (Guayaquil, 1925), Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931), Raúl Pérez Torres (Quito, 1941), Francisco Proaño (Cuenca, 1944), Abdón Ubidia (Quito, 1944) y Eliécer Cárdenas (Cañar, 1950), junto a otros más cercanos que ya sobrepasan también los límites nacionales como Lucrecia Maldonado (Quito, 1952), Raúl Serrano Sánchez (Arenillas, 1962), Carlina Andrade (Guayaquil, 1963), María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976), Luis Felipe Aguilar (Cuenca, 1977), Jorge Izquierdo Salvador (Londres, 1980) y Sharvett Katán Hervas (Ambato, 1991), entre otros.

La mayoría ponen de relieve en sus relatos la riqueza de su imaginación y la consistencia del oficio escriturario; unos pocos demuestran cómo su quehacer va en franco crecimiento. Desde luego, resulta patente el elevado vuelo creativo de los autores de data más lejana, y en especial de los nacidos en los 40 —“los últimos hijos del bolero”, como Raúl Pérez Torres los bautizara en un hermoso libro suyo al cual pertenece el cuento de apertura de la muestra—, 50 y 60 y 70, décadas estas últimas que tributan a las letras ecuatorianas de modo superior la presencia de la mujer. Pero los más nuevos, los que vinieron al mundo en los 80 y los 90, no quedan a la zaga. A través de las geografías imaginarias de sus escrituras, podemos desplazarnos desde los últimos signos del realismo psicologista hasta

las invitaciones más resueltas del anti-sentimentalismo neovanguardista y las semiosis nutridas por las tecnologías globalizadoras, típicas de las corrientes neourbanas de nuestros días.

Tales cambios fructificaron a partir de que la ficción ecuatoriana se despojó del lastre sociologista y pavloviano a fin de establecer un reino propio, hecho a imagen y semejanza del arte, para ofrecer desde él lecturas o luces alejadas del mimetismo de la experiencia ordinaria. Esta autonomía, propiciatoria de la irrupción de orbes imaginativos, encontró sus referentes en otro orden, en la complicada madeja de imaginarios cifrados en tiempos y ámbitos de todas las épocas, incluyendo los de la propia literatura y la cultura. De ahí el carácter historicista –en el sentido intertextual– y palimpséstico de muchas de las narraciones de los años 80 y 90. Su autoconciencia de lo ficcional les permite circular sin credenciales aduanales ni barreras arquitectónicas desde lo que Roa Bastos llamó “el realismo profundo” hasta los alucinantes territorios del sueño, lo maravilloso y lo fantástico, o viceversa, como podemos ver en los cuentos de Jorge Dávila Vázquez, Abdón Ubidia o Solange Rodríguez.

Como en toda lúcida selección, en *Amor y desamor...* encontramos cuentos que prestigiarían cualquier antología del género en nuestro idioma. Resulta difícil seleccionar, pero, tomados al azar, sería dable referir: “Solo cenizas hallarás” de Pérez Torres, “El cristal en el agua” de Francisco Proaño, “Después de ti, una manzana” de Carlos Carrión, “Novia de una noche de luna” de Eliécer Cárdenas, “Amores de a perros” de Marcelo Báez Meza, “Ese maldito gusto por la música” de Lucre-

cia Maldonado, “Una garza en la esquina del cielo” de Raúl Serrano Sánchez, “Propagación del mal” de Abdón Ubidia, “Sobre una tumba una rumba” de Edwin Ulloa Arellano, “La bella Mireya” de Rafael Díaz Ycaza y “Las tortas de la señora Griselda” de María Fernanda Ampuero.

Mucho se podría hablar acerca de este bien pensado libro. Quisiera, por último, referirme a dos detalles más. Uno: la importancia que tiene la música en varios relatos para vehicular las temáticas centrales y acentuar ciertas notas identitarias y autorreflexivas. La música, y quiero agradecerle este gesto al autor (quizá sin proponérselo), le sirve de referente simbólico a Raúl para entregarle a la cultura y pueblo cubanos –que son también los suyos desde hace tiempo– una muestra sincera de hermandad. Lo segundo corresponde a un acto intelectual arcano, que ejecuta todo el que prepara con amor una selección o una antología de cuentos: su relato es subliminal, está presente en la disposición de los textos, en la organización temática, en el buen gusto de lo escogido y en otras señas que he tratado de mostrar, sin decirlo de modo explícito, a ustedes. Como algunos en Cuba llevamos a cabo empeños literarios semejantes al realizado por Vallejo en este libro, y como desde hace mucho tiempo compartimos los mejores sueños del pueblo ecuatoriano, es por lo que me he atrevido a decir que *el amor y el desamor de la mitad del mundo* pasan también por el corazón de una isla.

Emmanuel Tornés

LA HABANA, 2014

MARIALUZ ALBUJA BAYAS,

Detrás de la brisa,

Cuenca, Universidad de Cuenca,
2013, 44 p.

Esta brisa es un telón en el teatrino de nosotros... los de entonces. Detrás de ella, nos asalta el terror de una niña de cuatro años que permanecerá bajo el tacho de luz durante la función, buscándose a sí misma y buscándonos en las butacas, haciendo el poema que lo gre despedazarnos:

Algo de oscuro en ese vuelco de la sangre / donde unos ojos imprimieron el terror de mis cuatro años / sin roce alguno que calmara el aluvión / sin un abrazo que ciñera mis rodillas... (p. 7).

La niña de los poemas no es una sola ni tiene un solo nombre: “El miedo me traspasaba con deleite / cuando venía el gato negro a pronunciar todos mis / nombres...” (p. 8). Ella salta una rayuela donde el primer cajón está en el pasado, el segundo, en el futuro, el tercero, en el ahora. Una rayuela desvanecida de tanto pisar raya negando los límites temporales: “pero la niña sin escrúpulos que fui / deja sus huellas en el fango / escupe / llora / se revuelca...” (p. 8). La vigencia de ese yo infantil y su vida simultánea en el yo adulto, constantemente hablan de una identidad inacabada, en eterna construcción.

En el teatrino de nosotros, la niña juega a encontrarse “en cada rincón de la gruta, entre los manzanos, tras la niebla húmeda de la costa” (p. 10, 14). Recoge sus fragmentos mientras nos quiebra, se multiplica y se esconde otra vez, desmembrando el tiempo: “Si aún

supiera descubrir la madrugada / en que ella misma apareció tras la negrura del ciprés...” (p. 12). En su escenario de cartón es posible descubrir un hecho del pasado, por primera vez, en el presente y seguir descubriéndolo hasta que dure la gracia.

El juego no consiste solo en encontrarse sino también en perderse: “Cómo volver / si hace ya tanto / los pájaros limpiaron las migajas del sendero...” (p. 8). La angustia crece cuando es la casa lo que falta en el decorado de nuestro espectáculo vital: “Si ella pudiese / solo ahora / recuperar los ademanes de la casa... / comprendería lo que tanto le hace falta...” (p. 12). El grito se torna desolador al comprobar, muy tarde, que esa casa no es un simple elemento del todo sino que nos constituye, nos desborda y abarca: “Huí del agua del hogar. / Despedacé, sin darme cuenta, / el universo”. (p. 30).

“Detrás de la brisa espera el Tiempo, que no se ha ido del jardín de nuestra infancia” (p. 13). El Tiempo que asume los rituales de un bisabuelo común a todos nosotros para decirnos lo que fuimos siendo, lo que somos ayer, en esta construcción siempre inacabada del yo. Ni la muerte borra a los personajes que se anticiparon a nosotros y escribieron nuestro debut:

Si el bisabuelo aún viviera / escondería en su cajón la última pizca de morfina / –en confidencia de celoso boticario– / “para la nena”, pensaría en su sordera taciturna... / Mas quien me iba a comprender ese dolor / si en la niñez la vida es algo irrefutable. (p. 9).

Los antepasados vuelven también para anunciar el principio del fin: “Ahí va el abuelo entre los manzanos / y to-

dos los vientos queriendo llevárselo. / Ha regresado para decirme que llega la hora". (p. 10). Por más que la luz disminuye y crecen las sombras volviendo tético el cuadro, la muerte es bienvenida y hasta celebrada:

"Cuando el gato negro de tus pesadillas / sea prendido de un madero / en algún muro a media noche / te avisarán los buitres". / Y al fin podré salir a desgañarme. (p. 10).

En la cima de esta incansable búsqueda de identidad, nos sorprende un texto que trae ecos de la puertorriqueña Julia de Burgos (1914-1953), en su poema "A Julia de Burgos": "La que se alza en mis versos no es tu voz: es mi voz; / porque tú eres ropaje y la esencia soy yo; / y el más profundo abismo se tiende entre las dos". Aquí observamos un desdoblamiento: dos Julias, la una hecha de su imagen pública y la otra, de su ser interior –identificado con su voz lírica– que se muestra como auténtico. Pero en Marialuz Albuja (Quito, 1972),¹ el desdoblamiento se multiplica, no hay solo dos Alujas, hay varias:

No soy yo / ni soy esto que escribo. / Tampoco soy la sombra de lo que habría querido ser... / No soy la madre de tres hijos... / ni el fantasma de mí... / No soy mis manos... / No soy el poema que sigo esperando... (p. 16).

1. Marialuz Albuja también es autora de los poemarios: *Las naranjas y el mar*, *Llevo de la luna un rayo*, *Paisaje de sal*, *La pendiente imposible*, obra premiada y publicada por el Ministerio de Cultura del Ecuador; *Detrás de la brisa*, Mención de Honor del premio César Dávila Andrade, y *Cristales invisibles* (mínima antología personal).

Todas son falsas expresiones de "aquello que sí soy" (p. 17), la verdadera Albuja, no alcanzada por su voz lírica, tocada apenas con la intuición pero anhelada en todas sus letras. Lo desconcertante para el espectador en la butaca es haber asistido a un desfile de personajes y no saber a ciencia cierta quién es quién. Y lo que es peor, mirar después sus propias manos y no reconocerlas.

El yo lírico de estos versos no tiene delirios de grandeza. Es capaz de delegar a otro de sus yos la tarea de la escritura:

Escribe tú... / Mientras / deja que me ocupe de lo esencial: / limpiar la huella de vaho que alguno de mis hijos / abandonó sobre el espejo... / permite que sea yo misma / que salte hacia los peñascos... (p. 24).

Lo esencial, según el yo que escribe, es el derecho a la vida sencilla, al silencio y a la muerte.

En un giro dramático, sin ninguna esperanza, se convoca al escenario a la divinidad para demandarle algo aparentemente ya entregado en la naturaleza: "Concédeme la liviandad de la neblina / la luz de la abeja / el invisible despertar del páramo / y mi alma cantará tus alabanzas". (p. 31). Pero su alma no puede alabarle porque eso le ha sido arrebatado. La reconciliación con lo perdido implicaría un reencuentro con la nube, el pasto, la ola... calmaría su sed de hogar y hasta restauraría el vínculo con lo divino. Sin embargo, en este teatrino de nosotros, lo pedido es irrecuperable, imposible:

Concédeme / Señor / lo que te pido /
sin olvidar que en el dintel estará ella /
esa muchacha que jugaba con el barro /
aquella tarde en que perdió la liviandad
de la neblina / la luz de la abeja / el in-
visible despertar del páramo... (p. 32).

Y es imposible porque detrás de la
brisa, en el teatrino de nosotros, los de
entonces, seguimos siendo los mismos.
Convivimos con la eterna niña petrifica-
da. Nuestras identidades circunstancia-
les son simultáneas y saltan la rayuela
de los tiempos paralelos.

El cierre del libro es el provocati-
vo avance de un próximo episodio de
la saga albujiñana. Esboza preocupa-
ciones nuevas en un escenario gótico,
“Más allá del páramo / donde los galli-
nazos entretienen la mirada / antes de
anclar su soledad a la ventisca...” (p.
37). Ellos son acaso una metáfora del
poeta que hurga entre la miseria huma-
na y atrapa, sin querer, la perla de gran
precio:

una no sabe... / si aquel eterno picoteo
de la ruina / algo de pulcro dejará en sus

paladares... / cuando la luz se desmoro-
na en el remanso de las nubes / y ellos
atrapan, consumada, la belleza. (p. 37).

Pero, ahora que releo algunas pá-
ginas del libro mientras viajo en bus, un
aire de invierno traspasa la ventana y
pienso en cómo estos versos impacta-
rán en la persona que va a mi lado, con
su uniforme, su cartera y horario de ofi-
cina... o en la mujer de mirada nocturna
que lucha por mantener el equilibrio.
Cómo condicionarán estas líneas a los
pasajeros que atestan el bus porque,
viéndolo bien, no me siento junto a la
mujer de uniforme sino también junto a
la niña que convive en ella y a todos sus
fragmentos y sus tiempos. Colgados de
las manijas viajan los fantasmas de los
pasajeros y sus antepasados, los per-
sonajes falsos de sí mismos y los au-
ténticos...

En *Detrás de la brisa*, también está
la niña que fui y que me espera en la
próxima parada.

SANDRA DE LA TORRE GUARDERAS
QUITO, 2014

JUAN PABLO CASTRO RODAS,
Los años perdidos,
 Quito, Alfaguara-Santillana,
 2013, 345 p.

Faustino Alcázar es un profesor de literatura que se acerca a los cincuenta años y vive envuelto en el aburrimiento de una vida vacía, demasiado cotidiana, sin penas ni glorias. Su día a día transcurre en la rutina de su labor universitaria, sus devaneos solitarios por la ciudad, sus estrambóticos y obsesivos cálculos mentales, sus constantes intentos de escritura –siempre fracasados– y unas cuantas aventuras indecentes junto a sus amigos Frank y Ortiz, caracteres antipáticos de por sí, diríase una suerte de *alter egos* del propio gris y rampón Faustino. En un Quito de visiones apocalípticas, del que han desaparecido las lluvias y que se sofoca en el infierno de un calor implacable, la vida de Faustino parece también ahogarse en el miasma del sinsentido y la mediocridad.

La existencia de Faustino, sin embargo, guarda un misterio que empieza a revelarse a través de la memoria, una memoria que retrocede veinticinco años al tiempo en que pasó una temporada en Lisboa como estudiante de literatura. En la ciudad europea, Faustino conoció a Margarito, un compañero mexicano con el que sostendría una amistad entrañable y luego una rivalidad febril; y sobre todo a Sofía, “la Portuguesa”, de quien se enamoraría perdidamente y cuya presencia imaginaria permanecería consigo por el resto de su vida. Son las experiencias de ese pasado las que en cierta forma explican o dan sentido

a la vida actual de Faustino, configurando una suerte de arco temporal en cuyos extremos se desarrolla la novela y bajo del cual se extiende el silencio de lo que ha sucedido en la mitad –los “años perdidos”–, como si nada luego de esa intensa experiencia en Lisboa hubiese sido relevante en la existencia del personaje.

La aventura lisboeta de Faustino se va revelando poco a poco, con una variación temporal que, de capítulo a capítulo, retrocede veinticinco años para luego volver al momento inicial, presentando al lector episodios del presente en Quito en alternancia con otros del tiempo vivido en Lisboa. Los sucesos del pasado, a manera de contrapuntos que se introducen periódicamente en la forma de analepsis narrativas, van tejiendo hilos con el presente, permitiendo la construcción de un personaje cada vez más complejo y lleno de dobleces. Como es de esperar, el clímax del conflicto no se presenta sino hacia el final, en un extenso y enloquecido capítulo –el más largo de la novela– que logra una admirable tensión y termina por resolver la historia en una suerte de frenesí delirante.

El procedimiento estructural descrito –idas y vueltas en el tiempo que plantean una develación paulatina del misterio escondido en el pasado de Faustino, cada vez más obsesivo y oscuro ante los ojos del lector– tiene como propósito prolongar un estado de incertidumbre y, por tanto, de marcar una pauta de intensidad creciente en el desarrollo de la historia. La novela, de hecho, aumenta de ritmo conforme los lectores conocemos más datos de los episodios ocurridos en Lisboa, como si de ellos dependiese el éxito o fracaso

de la lectura misma. De un inicio algo letárgico, en el que no se alcanza a descubrir un propósito y en el que hasta los personajes se nos muestran antipáticos en su mezquindad, se avanza hacia una historia de amor e intrigas cada vez más vertiginosa, al punto de ser capaz de generar verdadera angustia en sus momentos culminantes. Así, conforme avanza la novela y los sucesos del pasado adquieren intensidad, los capítulos del presente en Quito funcionan casi a la manera de pausas o paréntesis que detienen el vértigo de ese pasado en Lisboa y aumentan la expectativa lectora por la resolución de la trama.

En esta gradual intensidad que aparece como característica del relato en *Los años perdidos*, tiene un papel importante otro elemento fundamental de la novela: el recurso de la ambigüedad. Faustino no se nos muestra, ni siquiera al final de la novela, como un personaje transparente, fácil de descifrar, enteramente comprensible o siquiera justificable. Al contrario, sus acciones están casi siempre mediadas por la incertidumbre que provoca el prolongado vacío en torno a su pasado. Ya que los hechos que rellenan ese vacío se presentan solo gradualmente y con continuas “interrupciones” del tiempo presente, la figura de Faustino mantiene ese aire de enigma —casi de confusión, diríase— incluso hasta después de haber virado la última página. De hecho, es el propio carácter exasperado y febril del personaje el que provoca la ambigüedad como pilar estructural de lo que se narra: mientras avanza la novela, cada vez es más difícil descifrar si lo que está ocurriendo en las relaciones entre Sofía, Faustino y Margarito son en realidad hechos objetivos y concretos o

si simplemente estamos presenciando una cadena compleja y creciente de delirios provocados por la obsesión, la frustración y los celos aparentemente injustificados de Faustino.

Este acertado manejo de la ambigüedad acorrala al protagonista y eleva su complejidad a un nivel notable. Aca-so el triunfo más relevante de esta novela es precisamente que tiene éxito en su intención de construir un personaje intrincado y problemático, que permite diversas interpretaciones y que por tanto contribuye a la representación de un mundo rico en profundidad humana. Aun en sus facetas más despreciables, cuando se nos muestra como un personaje descorazonado y apático en medio de su vida mustia, el “gordo” Faustino sorprende por la agudeza de su ingenio y sus arranques de humor que mezclan mordacidad y desparpajo. Esto se logra en gran medida gracias a la intriga que provoca en el lector el misterio del pasado —lo cual se cifra como meollo argumental de la novela—, y por la creciente incertidumbre a la que el lector se ve arrojado conforme ese pasado se vuelve más retorcido y difícil de asimilar.

La historia de Faustino no es solamente la crónica de una obsesión amorosa que se desborda y provoca un estado cercano a la locura. Es también —y sobre todo— una indagación literaria sobre el papel de la memoria en la construcción de la conciencia individual. *Los años perdidos* cuenta la historia de un hombre irredimible ante su pasado, un hombre que ha sido marcado sin reparo por una experiencia y para quien no queda existencia posible fuera de esos hechos lacerantes. En ese sentido, la novela busca elaborar, a través de la historia particular de su

estrafalario protagonista, una interpretación de lo que significa para todo individuo el peso de los momentos vitales que modelan y definen la existencia, y que con el paso del tiempo se van insaurando en la memoria como cruciales para la formulación mental de la propia conciencia individual.

La obsesión incontrolada y fracasa que define la relación entre Faustino y Sofía es, desde esta perspectiva, el origen de la realidad intrascendente y ruinoso en la que se mueve el personaje veinticinco años después. Así, el mundo agobiante y pseudo-apocalíptico en el que se desarrolla el presente de Faustino en Quito puede entenderse como una simbolización de la decadencia originada en esa experiencia vehementemente del pasado. El final trágico –único posible– queda inscrito como eco o reminiscencia de esa tragedia ya vivida en el pasado y grabada como a fuego en la mente de su protagonista. Queda implícita una valoración de índole existencial que da cuenta de la relación conflictiva siempre latente entre experiencia y memoria, y también sobre la importancia fundamental de esta última para la comprensión y la autoconfiguración de toda historia personal.

La historia desplegada en *Los años perdidos* es, además, una reflexión sombría sobre la vida urbana contemporánea. El universo que vemos articulado tanto por el personaje principal como por el resto de figuras que lo acompañan está transido por la presencia ubicua de una ciudad caótica y degenerada. Aun la Lisboa de los ensueños de Faustino termina por

convertirse en una suerte de prisión infernal ante la que no es posible otra cosa que escapar. En suma, la experiencia vital configurada es desalentadora y está condenada al sinsabor del fracaso. En ese sentido, la novela sigue la línea presentada por su autor en obras anteriores, como *La noche japonesa* (2004) o *Carnívoro* (2012), en las que personajes hasta cierto punto decadentes –como lo es Faustino, sin duda– se ven envueltos en procesos de desmoronamiento que los sumergen en el sinsentido y el vacío. Parecería que la narrativa de Castro Rodas da cuenta de una visión pesimista del ser contemporáneo, en la que prima el desaliento, la futilidad y el absurdo, y en la que no queda lugar para la esperanza.

Los años perdidos –que en su figuración de Quito plantea un diálogo con otra importante narrativa quiteña: la de Javier Vásconez (uno de cuyos personajes, el Dr. Kronz, aparece aquí en repetidas ocasiones)– es una novela muy digna de destacarse en el contexto de la novelística ecuatoriana. Su composición inteligente y su estructura bien sostenida permiten una lectura intensa y sugestiva, y su memorable protagonista provoca una emoción a la vez nostálgica, desasosegante y tormentosa. Sin lugar a dudas, la experiencia elaborada por esta novela de Juan Pablo Castro Rodas debe contarse entre las mejor logradas de la literatura ecuatoriana de los últimos años.

ANDRÉS LANDÁZURI,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

ENRIQUE AYALA MORA,
Ecuador, patria de todos,
Quito, Universidad Andina Simón
Bolívar, Sede Ecuador/
Organización de Estados
Americanos para la Ciencia
y la Cultura / Corporación Editora
Nacional, 2013

Este es el título de la más reciente publicación de Enrique Ayala Mora.

El libro, un manual que forma parte de la Colección Temas de la Corporación Editora Nacional, apareció, con el auspicio de la Universidad Andina y de la Organización de Estados Americanos para la Ciencia y la Cultura, conjuntamente con *Colombia, por un país humano y plural* de Medófilo Medina y Óscar Murillo; *Perú, democracia y sentido de futuro*, de Rolando Ames y Luis Pinto; y *Bolivia, plural, diversa y unida*, de Dino Palacios. Los cuatro títulos dan una amplia visión sociohistórica de los países del área andina, que ofrecieron interesantes muestras de su cultura en la Semana Andina.

El gran talento organizativo detrás de una excepcional universidad de posgrado, como es la Andina “Simón Bolívar”, sin duda es Ayala Mora, quien imbuido de ese espíritu único que proviene del mundo mágico-mítico de los Andes, lo analiza, lo celebra, lo vive intensamente, y hace que quienes forman parte del estupendo centro de estudios superiores de su rectoría compartan esos intereses tan hondamente humanísticos y americanos.

A salto de mata, bien podemos afirmar que la obra revela, como la mayoría de la producción de Ayala, gran

conocimiento de la materia que trata. En la introducción, el autor desarrolla el tema de la diversidad ecuatoriana en sus distintas facetas. La primera parte ahonda en la difícil antinomia “Unidad en la diversidad”, analizando la condición de país multiétnico y pluricultural, que puede parecernos un lugar común, si no vamos hacia las esencias del problema. Ayala se ocupa del desenraizamiento situacional de los principales grupos que conforman el Ecuador: indígenas, mestizos, afroecuatorianos y esos otros pobladores que son en sí mismos una diversidad, hasta culminar en el fenómeno de la nueva migración, ya no desde, si no hacia el país.

Problemas como la regionalización, la difícil identidad, el ser ecuatoriano, ocupan amplios espacios de reflexión.

Medular en la segunda parte es el capítulo siete; aborda un tema que es cada vez más apasionante en nuestra sociedad: “Democracia y derechos ciudadanos”. Lo que respecta a garantías, instituciones y responsabilidades es fundamental en esta sección.

La tercera parte, “El Estado ecuatoriano. La comunidad internacional” profundiza en la organización interna del Estado ecuatoriano, su presente y su futuro, el régimen de derecho y la Constitución, así como en los tradicionales poderes del Estado, a los que se denomina hoy funciones estatales, como también en la importancia de los gobiernos autónomos, Fuerzas Armadas y Policía.

El Ecuador en el escenario internacional examina aspectos que tienen que ver con la globalización, la integración y el sistema internacional dentro del que tiene que desenvolverse la vida del país: “En medio de sus limitaciones

y fortalezas, tiene posibilidades que debe desarrollar y peligros que debe evitar”.

La proclama final del autor es su fe en el futuro de esta amada y pequeña patria.

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ
CUENCA, 2014

JOSÉ JOAQUÍN OLMEDO,
La victoria de Junín,
canto a Bolívar,

Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Doce Calles/
Corporación Editora Nacional,
2013, 2a. ed., 177 p.

La victoria de Junín o Canto a Bolívar de José Joaquín de Olmedo (1780-1847) es una coedición de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, con Ediciones Doce Calles de España y Corporación Editora Nacional. Se trata de la primera edición hecha en España del poeta decimonónico más importante del Ecuador.

El canto fue publicado originalmente en Guayaquil, en 1825, con algunas erratas. Al año siguiente se publicó en Londres la segunda edición, supervisada por el mismo poeta que era parte de una misión diplomática en Londres (nombrado precisamente por su gran fuente de inspiración, Simón Bolívar). La edición británica es considerada la versión definitiva, aunque ya dijo Paul Valery que un poema nunca está acabado, sino abandonado.

Después de la edición británica, el texto logró imprimirse posteriormente en otros países europeos como Francia y en algunos países latinoamericanos. Sin embargo, nunca antes había sido publicado en España y este es el gran logro de esta publicación que rescata un poema que nunca fue dejado de citar, pero que siempre fue omitido del canon ibérico, quizá porque el gran tema del canto es una derrota militar española.

La edición de la Universidad Andina es parte de una iniciativa dentro de la celebración del segundo centenario de la Constitución de Cádiz (1812-2012), ciudad en cuya corte Olmedo fungió como diputado y secretario. En la portada del libro se aprecia el trabajo de la artista plástica Carmen Cadena quien realizó un mural con la técnica del al-torrelieve, con arcilla y papel. Esta obra se encuentra a la entrada de un nuevo edificio del campus de la Universidad Andina, en su sede de Quito, que lleva precisamente el nombre del poeta del puerto.

La edición de *La victoria de Junín o Canto a Bolívar* comienza con “El espejo y la patria”, prólogo del escritor peruano Fernando Iwasaki que parte su reflexión de “El espejo y la máscara”, un cuento de Borges cuya trama ocurre después de una batalla. El Alto Rey de Irlanda (que no es Bolívar, aclara el prologoista) le propone al poeta de la corte (que no es Olmedo aunque haya estado en las Cortes de Cádiz) que escriba una oda perennizando la victoria irlandés sobre los noruegos. El rey acepta la obra (entregada después de un año), premia al poeta por su esfuerzo, pero no está del todo satisfecho y le pide una segunda oda que el poeta le presenta al año siguiente. Nuevamente el monarca alaba y premia al rapsoda por su trabajo pero dice que todavía aguarda una oda mejor: “De tu primera loa pude afirmar que era un feliz resumen de cuanto se ha cantado en Irlanda. Esta supera todo lo anterior y también lo aniquila. Suspende, maravilla y deslumbra”. En esta última cita sí es necesario un parangón con el poema olmedino. Pese al paso de las décadas sigue maravillando y deslumbrando aunque el silencio

se haya cernido sobre él en casi todas las bibliografías sobre poesía decimonónica. Aunque era uno de los secretos mejor guardados de la poesía épica en lengua española, Iwasaki nos recuerda que Andrés Bello y Marcelino Menéndez y Pelayo (autoridades filológicas de sus respectivas épocas) solo tuvieron opiniones laudatorias sobre el canto. El gran aporte del escritor peruano es haber hallado una fuente importante de Olmedo que es Manuel José Quintana (1772-1857). El contrapunto es fundamental para entender cómo el bardo guayaquileño se nutrió de las odas marciales del poeta español. El rastreo es tan riguroso que se comparan textos de Quintana con los de Olmedo. Iwasaki, inclusive, nos sorprende al haber dado con *El romanticismo en la poesía castellana*, tesis de bachillerato del poeta César Vallejo en la que abundan líneas encomiables sobre el poeta guayaquileño.

Raúl Vallejo Corral, responsable de esta edición, nos ofrece “Olmedo, cantautor de la independencia”, un largo estudio introductorio en el que analiza la correspondencia entre el bardo y el libertador (incluida en esta edición), hace un seguimiento del proceso de creación poética en el que Olmedo hizo participar a Bolívar, estudia los elementos líricos de la épica olmedina, todo esto para sostener que *La victoria de Junín* es la piedra angular de la épica americana y que Olmedo como cantautor de la independencia contribuyó a la mitificación de una figura política. El aporte de Vallejo Corral no acaba ahí. Como corolario nos ofrece una cronología de José Joaquín de Olmedo. Lo que pudo haber sido un amontonamiento de hechos, nombres y publicaciones

se convierte en un catálogo cronológico razonado de una vida y una obra trascendentales.

“Gloria, mas no reposo”, dice uno de los versos del fragor de la batalla de Junín. No hay que dejar descansar a la figura de José Joaquín de Olmedo. Hay que levantarla y ponerla a la vista de todos. Este rescate editorial es el primer paso para hacerlo.

MARCELO BÁEZ MEZA,
ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL,
GUAYAQUIL

REFERENCIAS

de publicaciones

**Francisco Alexander, edición y traducción,
Tu bata flotante de seda roja y oro
(50 poemas asiáticos de amor),
Madrid, Colección Visor de Poesía, 2011, 85 p.**

En la nota de presentación de este volumen, cuya primera edición data de 1965, Edwin Madrid, anota: “Francisco Alexander (Quito, 1910-1988), entre sus obras de traducción se encuentran: la versión castellana más completa de *Hojas de hierba* de Whitman, *Conquistador* de Archibald McLeish y la presente antología. Estudió música en los Estados Unidos de Norteamérica de donde regresó dueño de un inglés perfecto y fluido como se aprecia en sus traducciones”.

Madrid, también comenta que “En 1965, Alexander, explicaba que esta versión de sus *Cincuenta poemas asiáticos de amor* había sido hecha a partir de la traducción al inglés del orientalista y literato Edward Powys Mathers porque –decía– si vamos a esperar que surjan literatos españoles o hispanoamericanos que puedan hacer traducciones directas y hermosas, en su lengua, de poesías escritas en chino, japonés, birmano, sánscrito, afgano, indostaní, tibetano, persa, turco, árabe, simaés y mongol, como las que constan en la presente antología, probablemente nadie podrá leerlas jamás en español”.

“Sopla el viento del amor, vivificante –continúa Madrid– en esta poesía, del Japón extremado al Kurdistán, de la Manchuria a Camboya, de Turquía a la Arabia, donde, como en todas partes, por siempre, se rinde culto abnegado a ese ‘amor inmenso, tenebroso y dulce’ de que hablara Milosz y que es una de las pocas verdades que reconocen, parejos, todos los hombres”.

Jorge Aguilar Mora,
El silencio de la Revolución y otros ensayos,
México, Era, 2011, 195 p.

Jorge Aguilar Mora ha escrito, de nuevo –destacan los editores– un libro muy importante. Un libro que razona implacablemente contra la pereza crítica que sigue encerrando obras de enorme trascendencia literaria en la cárcel genérica de “Novelas de la Revolución”. Los ensayos aquí reunidos construyen un arco que va de *Los bandidos de Río Frío* a *Pedro Páramo* sin hiatos, sin pausas, sin esa miopía condescendiente que pretende apreciar los libros de los que se ocupa atribuyéndoles solo un valor testimonial o histórico.

Cuando se leen los secretos protegidos en ese arco, cambia la valoración tradicional de los muy conocidos y de los prácticamente olvidados. Aguilar Mora presta atención a lo que había permanecido silenciado o a lo que daba miedo oír: *El silencio de la Revolución*. Porque lee con rigor, con pasión, no atendiendo a lo que rumia la acumulación de las historias literarias sino a la verdad que dicen los libros. A los nombres archiconocidos de Martín Luis Guzmán o de Mariano Azuela –a quienes lee como no se les había leído nunca– Aguilar Mora agrega el de Nellie Campobello, ya rescatado del olvido por la edición cuidadosa de Era, y el de ese autor prácticamente borrado de la historia, Esteban Maqueo Castellanos. Finalmente, con el mismo tenor con el que rescata las voces que forjan corridos populares sobre Pancho Villa y sobre la vivencia única de la “bola” revolucionaria, exige el corazón de la primera mitad del siglo XX para la obra de Rafael F. Muñoz.

El silencio de la Revolución crea otra literatura mexicana, fundada en una lectura que sabe llegar tan lejos como el Barroco o tan cerca como el Modernismo; una lectura que no duda en dar rodeos por otras literaturas en busca de ejemplos y diferencias esenciales, de continuidades y de rupturas; una lectura donde las literaturas son la literatura y la digresión es generosidad, desvío indispensable y agradable.

Emociona –concluyen los editores– una crítica que está tan hondamente comprometida con el acto ético; que, lejos de estar gobernada por una teoría previa, la va forjando al dialogar con cada texto, desde las imágenes y su misterio. Emociona una crítica que desemboca en palabras tan nuevas como *alegría, fidelidad, salud, revolución*. Emociona un crítico que sabe que la poesía es absolutamente necesaria para pensar, para leer lo vivido y lo narrado.

**Modesto Ponce,
Los hombres sin rostro,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, Colección Luna de bolsillo, 2012, 156 p.**

Los personajes de Modesto Ponce Maldonado (Quito, 1938) parecen buscarse a sí mismos. Por ello, los relatos no se ubican en el plano de las acciones, sino que se hunden en la espesa materia que es la vida de sus protagonistas. Todos parten de un momento cuya aparente calma es como la quieta superficie de una ciénaga. Pero en su profundidad habitan los demonios, amores, dolores, placeres y secretos que guardamos todos.

Con una prosa de expresiones dilatadas y morosas –como si el sentido eludiera al texto mismo–, la búsqueda se hace cuerpo en la voz de cada personaje. Todos tienen una historia que contar. Todos ocultan algo bajo el rostro.

**Raúl Vallejo,
Acoso textual,
Bogotá, Mondadori, 2012, 160 p.**

Bajo el sello Mondadori, en formato rústica, en 2012 se lanzó la edición colombiana de *Acoso textual*, novela del escritor y crítico ecuatoriano Raúl Vallejo. Sobre el texto, dicen los editores:

“¿Una? ¿Un? estudiante universitario explora su identidad inventando múltiples personalidades virtuales e intercambiando correos electrónicos con curiosos personajes, virtuales ellos también, alrededor del mundo. Así, <banano@wam.umd.edu> en ocasiones se presenta como un romántico en busca del amor, en otras es una posgraduada de ciencias políticas que problematiza las utopías socialistas del siglo XX, o se convierte en un explorador del placer del sexo virtual. Para cada uno de sus interlocutores cibernéticos tiene un género, un interés y una personalidad distintos. Es un ser andrógino como el lenguaje.

Ahora, <banano@wam.umd.edu> debe enfrentarse a sus propias preguntas: ¿Debo matar a las personalidades ficticias para encontrar mi identidad verdadera? ¿Debería convertir mis relaciones virtuales en realidades físicas? ¿Qué valor tiene la palabra virtual?

Acoso textual, novela pionera en la literatura hispanoamericana en el uso de correos electrónicos para relaciones epistolares, nos ubica en un espacio virtual en que las personas se construyen a sí mismas con las palabras que van y vienen a través de internet”.

Sobre la novela, la crítica Alicia Ortega señaló en la presentación del 17 de septiembre de 1999, en *Libri Mundi*, en Quito: “La ficción de la palabra devela por un momento la ilusión de plenitud, de vida compartida, de esperanza gozosa, “esa necesidad de creer que la palabra desparramada tendrá algún valor cuando sea recogida”. *Acoso textual* en cierto sentido es también una novela de amor; amor virtual, amor imaginario. En suma, el amor que enfrenta a los seres finalmente consigo mismos, con sus propios relatos inventados para seducir al otro, con sus propias palabras que le devuelven la realidad vacía. “el ser humano es un manojito sorprendente de soledades y pérdidas amorosas”, concluye banano en alguna reflexión”.

Esa misma noche, el escritor Abdón Ubidia, señaló que: “Lo que importa de esta novela es que vuelve a las fuentes originarias de la literatura, a las preguntas esenciales acerca de la condición humana, a lo que de intemporal y eterno ella tiene. [...] su escritura diáfana, esas explosiones de gran literatura que contiene, su sólida estructura narrativa, la mesura y sabiduría de su autor”.

La novela, publicada en Cuba (2009) y Argentina (2011), ahora está en las librerías de Colombia, siempre en búsqueda de lectores que aprecien el valor de la palabra en una época de existencias virtuales que han olvidado el sentido de la realidad de la piel humana para extraviarse en los vericuetos del ciber espacio.

Manuel Bilbao,
El pirata del Guayas,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, 2012, 167 p.

Esta novela cuyo autor, Manuel Bilbao, nació en Chile en 1827, se publicó por primera vez en 1855 –siendo posiblemente la primera escrita en el Ecuador, aunque no por un ecuatoriano– y tuvo tres ediciones hasta 1904, lo que devela el interés que suscitó. El lector encontrará, más allá de aventuras piráticas, un retrato, tangencialmente elaborado, de un período extremadamente convulsionado del Ecuador naciente.

La historia que cuenta –la fuga de unos reos desde Galápagos hasta Guayaquil– ocurrió realmente y es, además de deliciosa, inverosímil; y por este motivo, así como por su importancia contextual y su actualidad, su reedición se ha hecho necesaria.

**José María Vargas Vila,
La muerte del cóndor,
Bogotá, Embajada del Ecuador en Colombia, 2012, 175 p.**

El proceso revolucionario liberal, del que fue su líder, modificó sustancialmente la constitución del Estado nacional ecuatoriano: consolidó la separación del Estado y la Iglesia, promovió la transformación del modo de producción que aún se basaba en formas de explotación feudal, institucionalizó la educación pública, laica y gratuita, y amplió los derechos civiles de la ciudadanía. Eloy Alfaro Delgado, nacido en Montecristi, provincia de Manabí, el 25 de junio de 1847, también fue un latinoamericanista que luchó por la independencia de Cuba y sostuvo, en 1898, la necesidad de crear el Derecho Público Americano para confrontar el uso imperialista de la Doctrina Monroe por parte de los Estados Unidos.

El asesinato de Eloy Alfaro, ocurrido en Quito, el 28 de enero de 1912, es un crimen abominable que, según Pío Jaramillo Alvarado, en su alegato fiscal de 1919, fue permitido por el gobierno de Carlos Freile Zaldumbide e instigado por cierta prensa oficial y oficiosa al servicio de los intereses de la naciente oligarquía plutocrática. La muerte de Alfaro es un ejemplo histórico de la alianza de los poderes fácticos que jamás han desdeñado el cometimiento de crímenes atroces para consolidar sus ambiciones políticas y económicas.

José María Vargas Vila y Eloy Alfaro se conocieron en el destierro en Nueva York que padecían junto a José Martí. Ahí, según el historiador colombiano Gonzalo España, Vargas Vila incorpora a Alfaro, a pesar de que este no tuvo la escritura entre sus talentos, a la revista *Hispanoamérica*, que aquel fundara. Años más tarde, cuando la Revolución liberal triunfa en Ecuador, Alfaro nombra a Vargas Vila como representante del Ecuador en el Vaticano. Después, los amigos siguieron cada quien su rumbo: Vargas Vila aburguesado en Europa, Alfaro construyendo en Ecuador una nueva patria.

En eso sucedió *la hoguera bárbara*, como la llamó Alfredo Pareja Diez-canseco.

José María Vargas Vila, indignado por el horrendo crimen del que fue víctima Eloy Alfaro, publicó en 1914 *La muerte del cóndor*, texto biográfico de estilo vanguardista en el que la expresión poética se funde con la narración de la palabra combativa, centrado en el asesinato de Alfaro. A cien años del crimen, la Embajada del Ecuador en Colombia ha reeditado este libro, que fue presentado el miércoles 12 de septiembre en Bogotá, en el Gimnasio Moderno, y el viernes 14 en la VI Fiesta del Libro y la Lectura de Medellín. Próximamente, será presentado en Cali, en donde existe un monumento a Alfaro, que ilustra la portada de esta edición, erigido en el barrio Obrero, en la tercera década del siglo veinte.

Esta edición conmemorativa ratifica el compromiso con la memoria histórica de nuestra América y con la necesidad de mostrar a los colombianos un ejemplo literario de los lazos políticos y culturales que han unido a Ecuador y Colombia a lo largo del tiempo.

**Xavier Oquendo Troncoso, edit.,
Antología de la poesía ecuatoriana contemporánea.
De César Dávila Andrade a nuestros días,
México, La Cabra Ediciones/El Ángel Editor, 2012, 2a. ed., 575 p.**

En la nota de presentación de este volumen, los editores señalan: Dede *el extraño cruce de una línea imaginaria con los Andes y el Pacífico* –como ha dicho Vladimiro Rivas Iturralde–, la poesía del Ecuador emerge fuerte y contundente.

A partir de dos referentes ineludibles de la poesía ecuatoriana –César Dávila Andrade y Jorgenrique Adoum– Xavier Oquendo Troncoso asume el reto y apuesta por el hecho de conjuntar en esta obra las voces reconocidas más allá de las fronteras ecuatorianas y aquellas que, por las características propias de ese país andino –geográficas, sociales, literarias–, podrían aparecer como no dictaminadas por el canon literario, pero que sin duda alguna deben ser escuchadas.

Dividida en siete grandes ejes temáticos –filosofía y concepto, erotismo e intimidad, humanismo y sociedad, experimento y novedad, la experiencia, contemplación e imagen, y lo urbano e impersonal–, la antología está conformada por noventa y nueve poetas (setenta y cuatro hombres y veinticinco mujeres) nacidos entre 1918 (César Dávila Andrade) y 1980 (María de los Ángeles Martínez). El resultado es un conjunto de voces que va desde el tono conversacional a intimista y las expresiones confesionales, la diafinidad filosófica y la experiencia urbana. El recorrido nos lleva por las formas expresivas vinculadas al lenguaje coloquial, al experimento, los epigramas, los poemas descriptivos, los micropoemas y los de largo aliento. Un abanico multisémico que convierte a esta antología en un volumen imprescindible para el conocimiento de la poesía ecuatoriana y latinoamericana.

Renata Égüez, comp.
Tiros de gracia. Neoficción ecuatoriana,
Quito, Campaña Nacional por el Libro
y la Lectura “Eugenio Espejo”, 2012, 195 p.

Este libro recoge doce cuentos de autores ecuatorianos nacidos entre 1975 y 1983. No se trata de una generación definida por una misma manera de ver el mundo y el oficio de la escritura, aunque compartan ciertas preocupaciones. Es más bien un vistazo a la polifónica obra en marcha de los narradores ecuatorianos que, hoy en día, no llegan a los cuarenta años.

Como menciona la antóloga Renata Égüez: “Lo manifiesto en sus textos es, más bien, la facilidad con la que entran y salen de sus referentes, atan y desatan los dilemas humanos de sus personajes en entornos físicos o psicológicos, identificables o entrevistados; y la manera en que adoptan las virtualidades de la realidad, con los matices que esta conlleva.

Los autores incluidos en esta muestra son: Edwin Alcarás, Bolívar Lucio, Esteban Mayorga, Silvia Stornaiolo, Miguel Antonio Chávez, Jorge Izquierdo, Yanko Molina, Andrés Cadena, Eduardo Adams, Elías Urdánigo y Solange Rodríguez Pappé.

Hernán Luzuriaga,
Algún día despertarás,
Buenos Aires, Final Abierto, 2012, 168 p.

Algún día despertarás, anotan los editores, primera obra publicada de Hernán Luzuriaga (Argentina, 1968), se caracteriza por un lenguaje sencillo y claro, mediante el cual pinta la sociedad argentina en simples pinceladas. La obra navega entre dos aguas: la autobiografía y el registro de la ficción. La necesidad de dar testimonio de una vida, no importa qué tan anodina o insignificante sea, es el impulso que guía a su autor. La primera encierra el peligro de agotarse en la mera confesión, la segunda invita a apoyarse en una tradición, a elegir los precursores y una forma de contar.

Martín Paredes, *alter ego* del autor, es el protagonista de un viaje que abarca los últimos cuarenta años de historia argentina. El resultado del periplo es un aprendizaje, en primer lugar sobre su propio deseo, y el puerto de arribo, la melancolía, por lo que uno quiso ser y no fue, por el mundo soñado que quizá nunca sea. La impronta costumbrista es imputable a la temprana fascinación del autor por

la obra de Manuel Puig y les cabe a los lectores juzgar si la apuesta estética pasa la prueba o no.

Abundan aquí las citas textuales, algunas apócrifas y otras auténticas, tomadas de diversas fuentes (la historia de la psiquiatría, Jorge Luis Borges, Edmund White) y también las alusiones a las “vacas sagradas” del panteón local, que el lector podrá intuir. Hernán Luzuriaga, al igual que un cazador furtivo, se apropia de aquellos relatos que lo fascinaron, los reelabora y los hace pasar como propios, mediante el recurso a los artificios de la literatura.

Ernesto López Diez,
El palacio de cristal. Antología (1893-1942),
edición, introducción y notas de Cristóbal Zapata;
epílogo de Marco Tello,
Cuenca, Ediciones de la Lira, 2012, 313 p.

Ernesto López Diez (Azogues, ¿1868?-Cuenca, 1963), es, según los editores, uno de los “raros” de la literatura ecuatoriana. Autoexiliado en su propia torre de marfil (en Bolívar 12-56 y Tarqui, en la ciudad de Cuenca), vivió solo hasta el día de su muerte. En los años 20, su exquisita mansión –concebida como una suerte de mirador–, a la que en varios poemas llamó el “Palacio de Cristal”, fue la sede de la “Fiesta de la Primavera”, una celebración artístico-literaria anual a la que asistían los jóvenes modernistas cuencanos, quienes reconocieron su diferencia y su magisterio. Heredero de una importante fortuna, hizo de la filantropía su segunda vocación y legó sus bienes a la Fundación San Vicente de Paul, de la que fue su Presidente Honorario.

Sostiene el editor y prologuista de este volumen, Cristóbal Zapata, que “La presente antología de textos de Ernesto López Diez tiene tres partes: la primera está dedicada a los poemas que publicó en las más disímiles revistas de su época, y a unos pocos inéditos, encontrados entre sus manuscritos; la segunda es una selección de su libro *Versos blancos*, publicado en 1926, selección que –salvo alguna interpolación que consideré oportuna– sigue el orden dispuesto por el autor e integra los apartados que lo conforman originalmente. La última sección está dedicada al relato lírico ‘Caballero andante del Azul’, que a pesar de su prosa ardua y ampulosa, considero de gran importancia para entender uno de los móviles fundamentales de su proyecto vital y literario: el viaje a las alturas, ‘el vuelo mágico’ ”.