

Literatura Hispanoamericana Contemporánea del Siglo XX a la Actualidad¹

Universidad de Granada

Curso 2024-2025

Profesor Francisco Javier Calderón de Lucas

Apuntes de la asignatura²

¹ Código de la asignatura: 2831144. Curso de impartición: 4.º curso. Período: 2.º cuatrimestre. Tipo de asignatura: Obligatoria. Modalidad presencial. Créditos (ECTS): 6. Rama: Artes y Humanidades. Módulo: Literatura Española y Teoría Literaria.

² Autor: Francisco Javier Calderón de Lucas.

| | |
|---|----|
| TEMA 1. Introducción teórica: problemas y conceptos de la literatura hispanoamericana contemporánea | 5 |
| Recapitulación..... | 10 |
| “El descontento y la promesa” de Pedro Henríquez Ureña..... | 12 |
| “Literatura y subdesarrollo” de Antonio Candido..... | 14 |
| TEMA 2. La vanguardia poética en Hispanoamérica. Principales autores, movimientos y etapas | 16 |
| La vanguardia poética en Hispanoamérica..... | 18 |
| Vicente Huidobro..... | 25 |
| César Vallejo..... | 26 |
| Pablo Neruda..... | 29 |
| Nicolás Guillén..... | 31 |
| TEMA 3. La novela realista-regionalista. La novela de la Revolución Mexicana; el indigenismo; la novela de la naturaleza | 34 |
| La novela de la Revolución Mexicana..... | 35 |
| La novela de la naturaleza..... | 37 |
| La novela indigenista..... | 40 |
| La novela gauchesca..... | 42 |
| La novela de la ciudad..... | 43 |
| TEMA 4.1. La nueva narrativa. La literatura fantástica | 44 |
| La nueva narrativa..... | 44 |
| Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Guatemala..... | 44 |
| Agustín Yáñez (1904-1980), México..... | 46 |
| Alejo Carpentier (1904-1980), Cuba..... | 46 |
| Juan Carlos Onetti (1909-1994), Uruguay..... | 48 |
| La literatura fantástica..... | 50 |
| Jorge Luis Borges (1899-1986)..... | 51 |
| Otros autores argentinos..... | 56 |
| Adolfo Bioy Casares (1914-1999)..... | 56 |
| José Bianco (1908-1986)..... | 57 |
| Silvina Ocampo (1906-1993)..... | 57 |
| Otros autores..... | 58 |
| Felisberto Hernández (1902-1964), Uruguay..... | 58 |
| María Luisa Bombal (1910-1980), Chile..... | 58 |
| Armonía Somers (Armonía Etchepare de Henostroza; 1914-1994), Uruguay..... | 59 |

| | |
|---|-----|
| Virgilio Piñera (1912-1979), Cuba | 60 |
| Juan José Arreola (1918-2001), México | 60 |
| La renovación del regionalismo y el indigenismo | 61 |
| Juan Rulfo (1917-1986), México..... | 61 |
| José María Arguedas (1911-1969), Perú | 63 |
| Augusto Roa Bastos (1917-2005), Paraguay | 65 |
| TEMA 4.2. El “boom” de la novela hispanoamericana | 67 |
| José Lezama Lima (1910-1976), Cuba | 67 |
| Julio Cortázar (1914-1984), Bruselas/Argentina | 69 |
| Gabriel García Márquez (1928-2014), Colombia | 72 |
| Carlos Fuentes (1928-2012), Panamá/México..... | 76 |
| Mario Vargas Llosa (1936-2025), Perú | 78 |
| Otros autores alrededor del “boom” | 79 |
| Anexo. Selección de textos | 83 |
| El descontento y la promesa (1926; <i>Seis ensayos en busca de nuestra expresión</i> , 1928), Pedro Henríquez Ureña..... | 84 |
| Literatura y subdesarrollo (Literatura e subdesenvolvimiento, 1970), António Cândido | 95 |
| Poemas de Vicente Huidobro..... | 114 |
| Poemas de César Vallejo | 124 |
| Poemas de Pablo Neruda | 134 |
| Poemas de Nicolás Guillén | 147 |
| <i>Los de abajo</i> (1915), Mariano Azuela..... | 155 |
| <i>El mundo es ancho y ajeno</i> (1941), Ciro Alegría | 162 |
| “Las corrientes de hoy. El indigenismo”, <i>7 ensayos de interpretación de la realidad peruana</i> (1928), José Carlos Mariátegui | 169 |
| <i>Hombres de maíz</i> (1949), Miguel Ángel Asturias | 179 |
| “De lo real maravilloso americano” (1949: prólogo a <i>El reino de este mundo</i>), Alejo Carpentier..... | 181 |
| <i>El siglo de las luces</i> (1962), Alejo Carpentier..... | 185 |
| <i>El astillero</i> (1961), Juan Carlos Onetti..... | 187 |
| “Borges y yo”, <i>El hacedor</i> (1960), Jorge Luis Borges | 190 |
| “Prólogo a la primera edición”, <i>Historia universal de la infamia</i> (1935), Jorge Luis Borges | 191 |
| “Funes el memorioso”, <i>Ficciones</i> (1944), Jorge Luis Borges..... | 192 |
| “Pierre Menard, autor del Quijote”, <i>Ficciones</i> (1944), Jorge Luis Borges .. | 195 |
| “Tema del traidor y del héroe”, <i>Ficciones</i> (1944), Jorge Luis Borges..... | 202 |
| “El Aleph”, <i>El Aleph</i> (1949), Jorge Luis Borges | 205 |

| | |
|---|-----|
| El escritor argentino y la tradición (1951; <i>Discusión</i> , 1957), Jorge Luis Borges | 208 |
| <i>La invención de Morel</i> (1940), Adolfo Bioy Casares | 214 |
| “Genealogía”, <i>Libro sin tapas</i> (1929), Felisberto Hernández | 216 |
| <i>La última niebla</i> (1935), María Luisa Bombal..... | 217 |
| <i>La mujer desnuda</i> (1950), Armonía Somers | 218 |
| “La caída”, <i>Cuentos fríos</i> (1956), Virgilio Piñera | 221 |
| “No oyes ladrar los perros”, <i>El llano en llamas</i> (1953), Juan Rulfo | 223 |
| <i>Los ríos profundos</i> (1958), José María Arguedas | 226 |
| “El baldío”, <i>El baldío</i> (1966), Augusto Roa Bastos | 229 |
| <i>Paradiso</i> (1966), José Lezama Lima..... | 231 |
| <i>La expresión americana</i> (1957), José Lezama Lima | 233 |
| “Casa tomada”, <i>Bestiario</i> (1951), Julio Cortázar | 237 |
| “Continuidad de los parques”, <i>Final de juego</i> (1956), Julio Cortázar | 241 |
| <i>Rayuela</i> (1963), Julio Cortázar..... | 243 |
| <i>Cien años de soledad</i> (1967), Gabriel García Márquez..... | 245 |
| <i>El otoño del patriarca</i> (1975), Gabriel García Márquez..... | 247 |
| <i>La muerte de Artemio Cruz</i> (1962), Carlos Fuentes..... | 254 |
| <i>Conversación en La Catedral</i> (1969), Mario Vargas Llosa..... | 257 |

TEMA 1

Introducción teórica: problemas y conceptos de la literatura hispanoamericana contemporánea

¿Qué define la literatura hispanoamericana? En ambos sentidos: ¿qué la define y qué define? El mismo concepto resalta los problemas teóricos e historiográficos subyacentes. Por ejemplo, ya de entrada: ¿define a tal literatura (y, es más, a la cultura que la practica) la unión de lo “hispano” con lo “americano”? Lo que nos lleva a preguntarnos, asimismo, cuándo se configura esa identidad supuestamente independiente. ¿No sería acaso lógico pensar, en este sentido, que en la época colonial se trataba de una literatura hispánica? ¿En qué consideración habría de tenerse, pues, la literatura precolombina, si es que puede aplicársele tal membrete (el de “literatura”)?

Vayamos más allá: tras las independencias del XIX, aparte del sentido histórico, ¿qué sentido político-literario puede tener englobar con un solo término las literaturas de 19 países (Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay, Venezuela y Puerto Rico)? ¿Qué ocurre con los otros países iberoamericanos? ¿Tras las independencias, presupuesta ya la desvinculación cultural con la metrópolis, es acaso la relación con la lengua la que caracteriza a literatura de la América Hispana o es la memoria del mismo pasado colonial? ¿Cómo opera la relación entre los aparentes extremos del continuum “culturas indígenas precolombinas” y “cultura hispánica”? ¿Cuál de ambos extremos tiene más fuerza en la determinación de tal literatura? ¿Qué sentido tiene, en definitiva, la denominación “literatura hispanoamericana”? ¿Por qué no literatura de América Latina (atendiendo a la raíz lingüístico-cultural y, por tanto, a la confluencia lengua-historia); o de América Central y del Sur (atendiendo a su localización geográfica y dando a entender, por tanto, que existen literaturas independientes bajo tal nombre)? ¿Puede ser un rasgo comunitario la resistencia colonial de todas esas naciones; prima pues, en su identidad, antes su relación conflictiva con la dependencia que sus finalmente logradas independencias?

Al margen de la relación de esta literatura con la cultura colonizadora, hay otra pregunta necesaria, ya rozada antes: ¿qué ocurre con la literatura, si hay tal, indígena? ¿Había antes? ¿Pudo desarrollarse posteriormente siguiendo caminos alternativos a los demarcados por la influencia del colono? En este caso, ¿qué lugar ocuparía en una categoría como “literatura hispanoamericana”? ¿Forma acaso parte de una línea cultural tan ajena que habría de considerarse otro tipo de literatura; americana, tal vez, pero ni latina ni hispánica? ¿No hablábamos acaso de un continuum indígena-hispano? ¿No ha tenido ninguna repercusión literaria la resistencia indígena a la colonización europea?

“A diferencia de Asia y África —ha escrito Ángel Esteban— América nunca vio partir a sus colonizadores (ni siquiera después de las independencias [José Martí, líder de la independencia cubana, era hijo de españoles])”³. Sin embargo, mientras que la colonización anglosajona supuso casi el exterminio total de los indígenas, “en la mayoría de las regiones hispánicas ha habido una convivencia (o una dominación) que no ha extinguido al pueblo que estaba asentado antes de la llegada de Colón”⁴. La mezcla entre tales culturas precolombinas y la propiamente hispánica dificulta las compartimentaciones estancas. Escribe Cedomil Goic en su *Historia de la literatura hispanoamericana*:

Los nombres América Hispánica, y los gentilicios iberoamericana, hispanoamericana, latinoamericana son modificativos que hablan de una imprecisión fundamental de la identidad objetiva de esta literatura. En efecto, la entidad llamada de estas variadas maneras, si bien designa una identidad geográfica-lingüística e histórico cultural, carece de la fácil determinación filológico-política que acompaña las literaturas en Europa, en las que lengua y nacionalidad se identifican⁵.

Exploremos estos modificativos un momento. Por un lado, el de “hispanoamericana”, empleado en esta asignatura, tiene rendimiento concretamente en la investigación española (no se usa apenas en otros países y menos desde la cultura que se designa con la denominación); además, delimita la producción a la que se refiere en relación directa, aunque no exclusiva, con la dimensión lingüística: hace referencia a las obras escritas en español, ni en lenguas indígenas ni en francés o inglés, ni en portugués (lengua sí incluida bajo la denominación “iberoamericana”).

En América y el resto de ámbitos académicos, por otra parte, opera con fuerza la de “latinoamericana”, que trata de aunar toda su relación con la cultura latina colonizadora y, aún más, con las culturas indígenas (algo que el término, en principio, no promete). En la confluencia entre ambos modificativos, la hispanoamericana sería parte de la latinoamericana. Por lo tanto, en el uso de nuestro término, basta con reconocer, con transparencia, el lugar desde el que miramos. Estudiamos aquella literatura situada u originada en un ámbito geográfico-cultural ajeno que muestra en su constitución una relación intrínseca con la misma cultura que ha definido hoy la nuestra. Los rasgos delimitadores serán, pues, la lengua (el español), la historia (relación diacrónica con la cultura que subyace a nuestra noción cultural de lo español) y la geografía (territorios americanos donde se han dado los dos primeros rasgos).

³ *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares, 2003, p. 2.

⁴ *Ibid.*

⁵ Barcelona, Crítica, 1988, p. 24.

Antes de las independencias, ligadas al nacimiento conceptual de literatura hispanoamericana, se dio un proceso de conformación que Antonio Cornejo Polar trató de concretar en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, en un capítulo titulado “Unidad, pluralidad, totalidad: el *corpus* de la literatura hispanoamericana”⁶:

1. La literatura indígena que narra e interpreta la irrupción de los conquistadores y la destrucción de los estados nativos (relatos, elegías)
2. La literatura hispánica del “descubrimiento” y testimonio de la nueva realidad (relaciones y crónicas)
3. La literatura popular española, casi siempre por soldados (coplas y canciones crítico-satíricas)
4. La literatura moralista de los españoles que cuestionan la legitimidad de la conquista y condenan sus procedimientos (textos jurídicos e históricos)
5. La literatura *oficial* hispánica (crónicas y relaciones, interpretaciones providenciales y proimperiales)
6. La literatura española catequística, a veces con lenguas nativas (género dramático, oratoria sagrada)
7. La literatura inaugural del proceso de transculturación: los autores buscan la autenticidad personal, analizan lo que ha ocurrido. Está el germen aquí de los futuros proyectos nacionales.

Cabría mencionar un cuarto membrete, el de “indoamericanismo”, de naturaleza antiimperialista y conformado durante el siglo XX con los indigenismos. Se ha aplicado al momento de la Revolución social, iniciada con la Revolución Mexicana y simbolizada, posteriormente, por la Revolución Cubana de 1959.

¿Qué define en última instancia la literatura que vamos a estudiar, la literatura hispanoamericana? Ángel Esteban ha propuesto una síntesis de los tanteos de la historiografía crítica para responder a esta pregunta: 1) la lengua, 2) el subdesarrollo, 3) el realismo mágico, 4) la lucha ideológica, y 5) la heterogeneidad⁷.

La cuestión de la lengua ya la hemos tratado. Hablamos de las obras literarias escritas en español por autores pertenecientes a la comunidad hispanohablante de América. ¿Se inicia, pues, en el siglo XVI? ¿La practican los nativos hispanohablantes o también los colonos allí asentados? ¿Y la idiosincrasia concreta del español como expresión literaria hispanoamericana? ¿Qué diferenciaría, entonces, la literatura española de la hispanoamericana? ¿Solo en

⁶ En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982, pp. 49-50.

⁷ *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares, 2003, pp. 60-76.

el lugar donde dicha lengua se emplea hay una expresión propia determinante en la distinción?

En cuanto al segundo punto, ¿es la literatura hispanoamericana la expresión de una realidad subdesarrollada con respecto al resto de países occidentales? Esta visión parte de una dialéctica compleja. Su aspecto condescendiente radica en la elaboración del concepto desde la estructura criolla del XIX, una minoría intelectual y privilegiada que trata de dar voz a una mayoría de la que no forman parte. Sin embargo, presuponiendo una autonomía organizativa en lo hispanoamericano, el subdesarrollo no se enuncia en términos de inferioridad sino de potencialidad: es esa vía de desarrollo la que permite la definición de una idiosincrasia propia. La mirada condescendiente asume en el discurso una meta ya alcanzada por otros modelos y que debe ser el límite idiosincrásico de tal desarrollo.

Según la tercera propuesta, el realismo mágico habría sido una característica de la literatura hispanoamericana no ya en la contemporaneidad sino desde sus mismos orígenes, dada la confluencia entre naturaleza, imaginación, mestizaje, sincretismo, capacidad para la fantasía y para el descubrimiento de lo mágico en la realidad. Esta la línea con mayor acogida. Sin embargo, como se inicia esta capacidad en la confluencia identitaria iniciada con la colonización, se presupone que no existía antes. Por tanto, esta propuesta definitoria depende, precisamente, de la indefinición: de un proceso interactivo de tensiones identitarias y políticas.

En cuarto lugar, se ha considerado, como enunciaron Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, que esta constituye “un proceso inscrito en la estructura general de una lucha ideológica” hacia “la consecución de la Independencia”⁸. Por tanto, según esta propuesta, el origen de la literatura hispanoamericana guarda relación con el desarrollo de una estructura criolla que, “en el nivel del inconsciente ideológico”, trata de “definir un ser propio, una entidad autónoma estructurada como creencia colectiva”. La idiosincrasia literaria y nacional de lo “hispanoamericano” dependen, pues, del “grado de solidez de sus burguesías criollas y de los sistemas económicos que estas desarrollan”⁹.

Una cuarta postura incide en la naturaleza heterogénea de Hispanoamérica. A partir de los sesenta, con la Revolución Cubana y el éxito de algunas figuras, se reconoce la definición no-unitaria de la producción literaria hispanoamericana porque ya se asume la literatura misma como un tipo de producción arraigada a la historia, antes procesual que evolutiva. Por lo tanto, pensar y escribir sobre ella, y no solo crearla, se convierte en un tipo de intervención en lo social. De ahí

⁸ *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal, 1987, p. 8.

⁹ *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal, 1987, p. 11.

surgen determinadas figuras, como Roberto Fernández Retamar, con su *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975), o Desiderio Navarro, con su artículo *Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina* (1980), que desvelan el colonialismo cultural, extensión del político y económico, que subyace a la aplicación de las teorías europeas a la literatura hispanoamericana, al proponerse “como de validez universal”¹⁰. Ha de diseñarse una teoría propia que reconozca la inviabilidad de una homogenización universal, al tratarse de una literatura de conjuntos literarios que se han definido a partir de praxis y acciones de determinados grupos sociales (como han declarado Alejandro Losada o Carlos Rincón, por ejemplo)¹¹.

Ángel Rama ha sabido integrar de forma orgánica esa teoría literaria propia con la dimensión histórica y social del producto literario. En *Transculturación narrativa en América Latina* recupera el término desarrollado en 1940 por Fernando Ortiz¹². La transculturación evidenciaría la idiosincrasia de Hispanoamérica como conjunto precisamente por la energía creadora original que se genera en la tensión entre lo autóctono y lo ajeno; una creación caracterizada por “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante”¹³. Rama, concretamente, divide tres grandes zonas: la andina (que ha acabado recuperando lo indígena como toma, dada la recuperación iniciada ya por algunos conquistadores), la afroamericana (de carácter reivindicativo, debido al imperialismo del Norte y las emigraciones) y la sudatlántica (que ha aunado gran diversidad de culturas y ha posibilitado el origen de la literatura fantástica).

El concepto de heterogeneidad, como desarrolla Ángel Esteban a partir Antonio Cornejo Polar, permite probar “la existencia de un bloque común (literatura hispanoamericana) compatible con peculiaridades diversas según la zona, ya que pueden acogerse al concepto de pluralidad conflictiva para dar cuenta del fenómeno global en sus diversas manifestaciones”¹⁴.

¹⁰ Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Ed. Nuestro Tiempo, 1977, p. 62.

¹¹ Cfr. Ángel Esteban, *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares, 2003, pp. 70-72.

¹² Fernando Ortiz, *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86.

¹³ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Madrid/México, Siglo XXI Editores, 2004, p. 39.

¹⁴ *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares, 2003, pp. 76.

Recapitulación

Hagamos una recapitulación. “Descubrimiento” occidental y siglo XVI. El primer texto literario americano lo constituye el *Diario* de Colón, base discursiva para toda expresión sobre el territorio en el periodo. Poco a poco, con la integración de la cultura oral indígena, se da un mestizaje cultural que, sin embargo, no cede en cuanto a la lengua y la fe. El español —asentado con la reciente gramática de Nebrija— y el catolicismo serán los pilares de la empresa colonial para la unificación del territorio bajo el poder de la Corona. No se da un genocidio a la altura del anglosajón: se pretende, en cambio, la integración tanto de los indígenas como de los esclavos negros traídos de África. Esta supuesta “convivencia”, sin embargo, implica una devaluación de la cultura “aceptada”, cuya legitimación depende de la “madrstra”. El Inca Garcilaso, por ejemplo, primer escritor en lengua española de sangre indígena, justificará la importancia de su linaje “forzándolo hasta hacerlo coincidir con los presupuestos básicos de la religión católica”¹⁵. La labor de reformación del indígena, cuyas producciones culturales se filtran y silencian, está en la base de la oposición moderna entre civilización y barbarie. Tal filtro es necesario para lograr “civilizar” a los “bárbaros”. Perpetuar su expresión, su voz, mediante la escritura, significa perpetuar su existencia. Escribe Ángel Esteban, acertadamente, que el “poder de la letra garantizaba el control del imperio colonial, la construcción de una compleja red que mantenía las riendas desde Europa”. La voz de los colonos y evangelizadores “venía a suplantarse la voz de los vencidos, y con ella la lengua, la religión, la literatura”¹⁶.

Siglo XVII. La literatura la practican sobre todo criollos y mestizos. Su desarrollo depende, en gran medida, del autodidactismo de estos y de la relación que mantengan con los modelos españoles, que han alcanzado su apogeo precisamente en el contexto contrarreformista. Los nombres ya empiezan a sonarnos: sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Sigüenza y Góngora, Juan Ruiz de Alarcón o Juan Espinosa Medrano. Hacia finales de siglo, cuando en Europa ya se impone la Ilustración, en los territorios hispanoamericanos se consolida el barroco. Se erigen la ciudad y la intelectualidad como motores de lo civilizado, situando por tanto al criollo al frente de la empresa de desarrollo. Con el barroco se estrenan varios géneros fundamentales, como la poética, la parodia, la poesía satírica, cuentos, autobiografías, memorias, ensayos y novelas¹⁷. Se ha teorizado con frecuencia que lo barroco es parte esencial de la expresión hispanoamericana, hasta el punto de extenderlo como inercia cultural hasta el siglo XX.

¹⁵ Ángel Esteban, *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares, 2003, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

Siglo XVIII. Se extiende y asienta la literatura neoclásica, cuyo apogeo llega a final del siglo. Atendiendo a la Revolución Francesa y la independencia americana, la actitud crítica ante el sistema virreinal pronto deriva en la conformación de un ideario independentista. La clase criolla, para consolidarse intelectual, cultural y políticamente frente al paternalismo europeo, se reafirma como propiamente americana y busca lo específico del territorio para la definición y oposición identitaria. Surgen así géneros y redes que tratan de conformar un público propio: aparecen periódicos, revistas y gacetas. “Serenidad clásica en el tratamiento de la belleza natural americana y compromiso con los ideales de libertad y autodeterminación son dos características propias de este tiempo”¹⁸.

En el siglo XIX, ambas características se concentran en la segunda, y será el romanticismo el modo de expresión que vehicule la independencia cultural y política, aunque no deje de constituir un modelo estético importado (y con retraso). No obstante, las dictaduras se extienden por el territorio. “La independencia no supuso una verdadera emancipación, sino solamente un cambio de dueño. El poder ejercido por la clase criolla sustituyó al que la corona [...] no supo mantener”¹⁹. Esta verdad, junto con el emergente imperialismo estadounidense, ilumina hacia finales de siglo la necesidad de una segunda independencia, proclamada por Martí desde los mismo Estados Unidos, no orientada solo a sortear el imperialismo sino también hacia “una madurez en las fórmulas de gobierno en los países hispanoamericanos”²⁰. Esta madurez requiere, atendiendo al mismo Martí, a Bolívar y a Bello, la unidad de lo diverso, una expresión americana. Frente a esta perspectiva, Sarmiento, por ejemplo, defenderá una expresión lingüística y literaria nacional, diferente de la española y de otros países hispanoamericanos, pero siempre con los ojos puestos en el modelo de civilización por excelencia —para él, el francés en cultura y el estadounidense en política—. La reflexión política y literaria en torno a estos proyectos identitarios desde la intelectualidad y la literatura misma impulsan el desarrollo del ensayo hispanoamericano, cuyo precedente lejano lo constituye la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, de sor Juana Inés, y el cercano, el *Mercurio Peruano* de finales del XVIII y las proclamas de Bolívar. José Miguel Oviedo considera el ensayo hispanoamericano como el origen mismo del ensayo moderno, y lo liga a la circunstancia sociocultural de un territorio en vías de definir su identidad²¹, ya como conjunto ya como naciones aisladas. Será el ensayo, además, un motor literario.

En el XIX se inicia con consistencia la novela, especialmente la sentimental, género romántico derivado del XVIII europeo en el que se idealizan los espacios naturales americanos y los personajes. Las protagonistas casi siempre son

¹⁸ Ibid., p. 20.

¹⁹ Ibid., p. 21.

²⁰ Ibid.

²¹ *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1991, p. 22.

mujeres, como en *María*, de Jorge Isaacs. También se desarrolla la novela histórica, primero indianista (uso recreativo, costumbrista e idealizado, del indígena), como *Cumandá* (1879), de Juan León Mera; después, indigenista, ya comprometida sociopolíticamente con la posición del indígena, que se afianzará a comienzos del siglo XX con Alcides Arguedas, Ciro Alegría, Jorge Icaza, Miguel Ángel Asturias y José María Arguedas. Asimismo, cabe mencionar la canonización de la literatura gauchesca, cuya culminación llega con *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández, opositor de Sarmiento.

Durante el modernismo, iniciado —en gran medida— y cultivado por Martí, se impone la necesidad de un conocimiento de la realidad hispanoamericana para un adecuado desarrollo político y cultural. Así, la intelectualidad y literatura modernistas coincidirán en la exploración de lo propio manteniendo una constante actitud crítica, tanto con las circunstancias internas (las dictaduras) como con las externas (el imperialismo estadounidense). Se oscila, además, entre lo universal (modelo europeizante) y la naturaleza y lo autóctono. El modernismo supone la explosión cultural de Hispanoamérica. En este momento, desde la misma antigua metrópolis, se adquiere “la conciencia de que Hispanoamérica es ya otra realidad, y su literatura, por tanto, es *otra*”²², como se asimila ya por primera vez en *Historia de la poesía hispanoamericana* de Menéndez Pelayo²³. La literatura hispanoamericana puede recurrir a sus propios modelos para definirse y continuarse, y se sitúa de forma horizontal en el sistema de influencias literarias global. Esta interrelación se ve acentuada, además, por el desarrollo técnico de la industria editorial, el de los medios de comunicación y el de “estructuras culturales que potencian la creación artística”²⁴.

A principios del siglo XX, Alfonso Reyes es consciente de esta nueva circunstancia histórica. La expresión hispanoamericana es inevitable, no hace falta ejercerla a la fuerza, pues se desarrolla de forma natural dentro de un sistema de influencias inevitable. Escribe Reyes que Hispanoamérica ya ha conquistado su derecho a la ciudadanía universal: “Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros”²⁵.

“El descontento y la promesa” de Pedro Henríquez Ureña

El crítico, periodista, filósofo y escritor modernista Pedro Henríquez Ureña nace en República Dominicana en 1884. Crece en un entorno intelectual y disfruta de

²² Ángel Esteban, *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares, 2003, p. 37.

²³ Madrid, ed. Victoriano Suárez, 1911-1913.

²⁴ Ángel Esteban, *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada, Comares, 2003, p. 39.

²⁵ *Obras completas*, México, FCE, 1960, vol. XI, p. 90.

una educación privilegiada. Durante su formación universitaria vive entre Estados Unidos, Cuba, México, España y Argentina. Llega a ser Director General de Enseñanza Pública, catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y profesor en las universidades de Buenos Aires y La Plata, Minnesota, Chicago y California. En Argentina funda una universidad, la U. Popular Alejandro Korn.

“El descontento y la promesa” lo publica primero en 1926, en *La Nación* (Buenos Aires) y, después, como parte del libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, de 1928. En un artículo reciente, Víctor Barrera Enderle, a partir del concepto de “transculturalidad crítica”, ha analizado este último libro como un intento de Henríquez Ureña, desplegado durante 20 años, de “apropiar y resignificar diferentes enfoques teóricos metropolitanos (filológicos, historiográficos y lingüísticos) para su aplicación a la literatura latinoamericana”²⁶. Es decir, se trata de un ejercicio de ida y vuelta que le permite su formación académica y que le exige su experiencia de los problemas hispanoamericanos. Con su término, Barrera Enderle trata de “dar cuenta de esas estrategias que apropiaban teorías y herramientas provenientes de diversos medios para concretar una especie de síntesis reflexiva cuyo medio de expresión era el ensayo”²⁷. De él debe llamarnos la atención, sobre todo, su identificación con el cuño de Fernando Ortiz y su reapropiación por parte de Ángel Rama. Como apuntábamos arriba, la intervención crítica en la literatura es un modo de intervención en la cultura. Aplicar un método transcultural responde a la misma transculturalidad que definía la realidad hispanoamericana. “La aparición de la edición los *Seis ensayos...* y su distribución transnacional afianzaría una primera y sólida red intelectual, la cual marcaría el inicio de un profundo cambio en los estudios literarios en (y sobre) Hispanoamérica”²⁸.

“El descontento y la promesa” abre el libro. En él, Ureña realiza un trabajo de “arqueología literaria”, como lo define Barrera Enderle²⁹. El descontento se plantea como un motor de cambio, pero más preciso y responsable que la iconoclastia vanguardista; debía motivar la indagación en las circunstancias que habían motivado tal descontento en relación con la propia literatura. “La crítica literaria se convertiría así en un modo narrativo de reflexión cultural, pues tampoco podía utilizar teorías y modelos de análisis creados para otros campos literarios”³⁰.

²⁶ “Transculturalidad crítica en los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña”, *Perífrasis*, 15(31), 2024, pp. 83-100.

²⁷ *Ibid.*, p. 85.

²⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 94.

Como apunta Martín Sozzi, con este ensayo Henríquez Ureña se enfrenta al esencialismo identitario y apuesta por una “apropiación irreverente de la cultura europea [...]”: ya no existe una esencia nacional o continental, sino que lo que se presenta es una identidad que se construye socialmente, como producto resultante de la apropiación voluntaria³¹. Pero el movimiento ha de ser dialéctico, entre lo propio y lo ajeno, entre el descontento y la promesa; un descontento, escribe Sozzi, “que acarreará el rastreo de nuevos modos de expresión que se transformarán en la promesa de alcanzar la forma diferenciadora” de Hispanoamérica³². Esa promesa no articula una utopía como tal, sino las fuerzas que se orientan hacia la acción histórica y política.

“Literatura y subdesarrollo” de Antonio Candido

Antonio Candido es un ensayista, poeta y profesor brasileño nacido en 1918. Pertenece a una clase acomodada: por parte de padre, a una oligarquía rural; por parte de madre, a una familia de médicos y funcionarios. Específicamente, podría decirse que es el representante de la crítica literaria de Brasil a partir de los años cuarenta. Como Henríquez Ureña, esta figura defiende la dimensión histórico-política del fenómeno literario. Su obra principal, *Formación de la literatura brasileña: momentos decisivos* (1959), trata de esto: sitúa en su historicidad la formación de un sistema literario nacional concreto, al mismo tiempo que rastrea literaria y culturalmente el proceso de independencia. Para Mónica González García, el ensayo citado

parte de la premisa metodológica de la literatura como un “sistema” que [...] enlaza autor, lectores y contexto a partir de una obra o de un conjunto de ellas. La literatura es concebida, según dice su autor, como “resultado” de la experiencia humana en un espacio específico (su enfoque es nacional) y en una época determinada (escritores diversos que representan problemáticas de su tiempo)³³.

No obstante, el enfoque nacionalista se difumina en cuanto surge la pregunta por la expresión latinoamericana; de hecho, “el concepto de ‘sistema’ articulado por Candido es punto de partida para el comparatismo cultural” de Ángel Rama³⁴. El texto “Literatura e subdesarrollo” lo publica en 1970, en el primer número de la revista *Argumento*³⁵. En el contexto de los sesenta y setenta, tras la Revolución Cubana, y recorrido por la dictadura militar en Brasil de Humberto de

³¹ “Pedro Henríquez Ureña, latinoamericanista”, *Chuy*, 2, 2015, p. 133.

³² *Ibid.*, p. 134.

³³ “Antonio Candido y las tramas literarias de América Latina”, *Revista Chilena de Literatura*, 97, 2018, p. 9.

³⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁵ Maximiliano Crespi, “Ángel Rama y Antonio Candido: un proyecto crítico latinoamericano ante las crisis nacionales”, *Chuy*, 7, p. 24.

Alencar Castelo Branco (1964-1985), Maximiliano Crespi arguye que tiene lugar un proyecto de integración cultural animado por las crisis nacionales del territorio. Se inicia, pues, una “*crítica en crisis*” que, situando la literatura en su historia, también comprende que “no basta con la existencia de obras literarias para que haya una literatura”³⁶. La modulación de esta crítica, que estructura la expresión de las literaturas, no puede asimilarse a las fronteras nacionales, pues el mismo “panorama americano muestra modulaciones literarias que responden a regiones que superan fronteras”³⁷. Como concluye Crespi, citando *La generación crítica* de Rama³⁸, “en el proceso de transformación de las sociedades’, el trabajo intelectual debe pasar del momento descriptivo al analítico, y de éste al de la radicalización crítica para finalmente dar lugar a un eventual momento creativo, es decir, ‘a la proposición de nuevas formas socio-culturales’”³⁹ (30).

En “**Literatura y subdesarrollo**”, la literatura se plantea como una medida de desarrollo cultural, además de como un instrumento de emancipación económica y política⁴⁰. Esta misma investigadora descubre en el ensayo un vínculo irrompible entre literatura y desarrollo cuando Candido llega a afirmar que la comprensión adecuada de la dependencia cultural impulsa la acción política. Madurez cultural y política, según Candido, caminan de la mano, son inseparables. Ahora bien, a la primera se llega aceptando las dependencias externas e integrándolas en la propia cultura, y a la segunda, enfrentándose a la dominación y al intervencionismo políticos⁴¹.

³⁶ Ibid., p. 20.

³⁷ Ángel Rama, “La construcción de una literatura”, *Marcha*, 1960, p. 24.

³⁸ Montevideo, Arca, 1972, pp. 14-15.

³⁹ Maximiliano Crespi, “Ángel Rama y Antonio Candido: un proyecto crítico latinoamericano ante las crisis nacionales”, *Chuy*, 7, p. 30.

⁴⁰ Carolina Correia dos Santos, “Literature and Development on the Occasion of the Antropoceno”, *Gragoatá*, 27(59), 2022, e53313.

⁴¹ Ibid., p. 11.

TEMA 2

La vanguardia poética en Hispanoamérica. Principales autores, movimientos y etapas

Las vanguardias abren la época contemporánea. Como arguye José Miguel Oviedo, la creación artística se ve ahora intervenida en sus aspectos materiales, y no solo en los específicamente sígnicos; también en la estructura socioeconómica misma, en su producción, consumo y difusión⁴². Para comenzar, nos centraremos en algunos aspectos concretos, como la noción de novedad, uno de los pilares prácticos de la estética.

¿Qué es lo nuevo, se pregunta también Oviedo?⁴³ Por un lado, la noción en sí misma. No solo algo es nuevo con respecto a lo anterior, también es nuevo con respecto a lo nuevo. Implica un arte autocrítico y acelerado. La novedad atenta contra sí, pues algo solo es nuevo en su inmediata actualidad. Es efímera, incesante. Una vez hecho algo, pasa a ser una tradición con la que se debe romper. Es esa “tradición de la ruptura” acuñada por Octavio Paz en *Los hijos del limo*. La vanguardia, extremada en el ultraísmo (derivado del creacionismo huidobriano), va siempre más allá. Aun desde una perspectiva crítica, esta actitud sobre la materialidad del arte inserta este de lleno en la estructura del mercado. El arte participa de los códigos de la moda. Por otro lado, a la novedad subyace un espíritu rebelde o, en otros términos, una necesidad de rebeldía que trasciende los programas particulares de las artes. A través de manifiestos, revistas, transgresiones prácticas y todo tipo de tensiones en los mecanismos convencionales de expresión, la vanguardia impacta no solo en la práctica artística sino también en la misma sociedad. Escribe Oviedo iluminadoramente que se toma conciencia de que “el acto creador es un gesto capaz de transformar cualquier cosa en otra completamente diferente”⁴⁴.

En un sentido global, los inicios de las vanguardias se sitúan en 1907, con el cubismo de Picasso y Braque. Según Oviedo, este factor ya es determinante en la abierta recepción que tendrá la vanguardia en Hispanoamérica, pues encuentra el origen mismo del cubismo no ya en el posimpresionismo europeo, sino en “las imágenes del arte primitivo descubiertas en las esculturas africanas y oceánicas; es decir, lo ‘nuevo’ está asociado a lo ancestral y mágico”, se trata, pues, escribe, de una especie de “retorno a nuestros orígenes”⁴⁵. La segunda fase viene con el futurismo italiano, concretamente con el manifiesto de Marinetti publicado en 1909 en París. Este movimiento de preguerra se vinculó con las

⁴² *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3. *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 289.

⁴³ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 292.

circunstancias histórico-culturales de Italia. Se suceden los movimientos. En 1911, Vasili Kandinski y Franz Marc fundan el *Der Blaue Reiter* ("El jinete azul"); en 1912, Robert Dalaunay inicia el orfismo plástico; entre 1913 y 1914, surgen el imaginismo y el vorticismo en Londres, de la mano de Ezra Pound y Wyndham Lewis.

En cuanto al arte hispanoamericano propiamente dicho, lo anuncia Vicente Huidobro con su "Non serviam" de 1914. Será, no obstante, la plaquette *El espejo de agua*, después incluida, con variaciones y traducida, en *Horizon carré* (finales 1917), la que da comienzo oficialmente al creacionismo. La famosa polémica se debe a esto, precisamente. La primera edición conocida de este libro es de 1918, presentada como una segunda edición de otra de 1916 que, sin embargo, no se ha encontrado. Se arguyó que Huidobro había antedatado el libro para erigirse como inaugurador del movimiento. Al roce y la confusión contribuye Guillermo de Torre con su *Literaturas europeas de vanguardia* de 1925, insinuando esa antedatación. Cierta soberbia por parte de Huidobro tampoco ayuda. Juana Truel ha hecho un recorrido preciso de esta polémica posicionándose a favor de Huidobro⁴⁶. Sea como sea, Huidobro se convierte en la figura central de la vanguardia poética hispanoamericana.

En 1915, Malevich inicia en Rusia el suprematismo, base del constructivismo ruso, inaugurado simbólicamente en 1921 y encabezado por Lissitzky, Rodchenko, Popova y Maiakovski, que fusiona cubismo y futurismo y atraviesa todas las artes. Este, a su vez, alimenta el constructivismo del pintor uruguayo Joaquín Torres García. En 1916 surge también el dadaísmo, de la mano de Hugo Ball y Tristán Tzara. En 1918, influenciados por el creacionismo, Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre inician el ultraísmo español, que a su vez influye en Jorge Luis Borges. En 1919, Walter Gropius funda el centro de diseño Bauhaus. En 1921, se da el breve estridentismo mexicano. Finalmente, en 1924 André Breton funda el movimiento con mayor rendimiento, el surrealismo.

Con esto se demuestra cómo la vanguardia supone un estallido de movimientos a veces aislados, otras enfrentados, otras difícilmente distinguibles, pero siempre unidos por una voluntad de disidencia y la conciencia de la materialidad del arte y la reivindicación de su uso libre. De hecho, a veces la propuesta es atómica, es decir, parte de la creación de determinadas figuras, como, según Oviedo, son los casos de Vallejo y Neruda, cuyas creaciones "propias y originales [...] se añaden al gran repertorio de la vanguardia y la expanden"⁴⁷.

⁴⁶ "La fecha de publicación de *El espejo de agua* de Vicente Huidobro. Análisis de una polémica", *LEXIS* 2(1), 1978.

⁴⁷ *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 294.

En el contexto hispanoamericano se da con especial intensidad el paralelismo entre vanguardia artística y activismo político. La Primera Guerra Mundial tuvo un impacto socioeconómico directo por la incorporación masiva de trabajadores a estructuras de producción, que precarizó el trabajo e incentivó la agitación sindical. Por otra parte, se extendieron las dictaduras militares para frenar cualquier posible levantamiento. Escribe Oviedo, que en América Latina,

precisamente el ejemplo soviético y el precedente de la Revolución Mexicana [...] con su apoyo a la escuela muralista, estimularon por todo el continente la fe en el intelectual como activista político y agente revolucionario dentro y fuera de su propia tarea creadora. Así, aunque se trata de fenómenos en esencia diferentes, la vanguardia y el indigenismo pudieron marchar juntos como aliados en una misma lucha⁴⁸

La vanguardia poética en Hispanoamérica

José Olivio Jiménez confirma en su *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*⁴⁹, sosteniéndose en Octavio Paz⁵⁰, la sucesión de dos fases desde finales del XIX: la modernista y la contemporánea. El comienzo de la primera lo ubica en torno a 1875, y el de la segunda, tras la Primera Guerra Mundial (1918), cuando la expresión modernista de identidad y libertad (individualistas en cuanto que rastrean las materializaciones de nociones metafísicas) se ve desplazada precisamente por las circunstancias materiales de tal expresión. En el plano literario, podría decirse que se cobra conciencia de la forma lingüística como materia misma del mundo que ha de ser problematizada.

Así, Olivio Jiménez vislumbra como características principales de la contemporaneidad dos conceptos que expresan esta nueva tensión entre forma y contenido: irracionalismo y desrealización⁵¹. Nociones vehiculadas por dos estrategias retóricas: el lenguaje prosaico (que califica como “urbano”) y “la imagen o metáfora audaz, insólita, de carácter barroco, liberada ya de todo tributo formal a la lógica”⁵². Debe tenerse en cuenta que no se trata de una compartimentación estanca, en el modernismo sigue habiendo romanticismo y, en la contemporaneidad, modernismo; pero rondamos una pauta historiográfica basada en la generalidad y la clasificación, recurriendo a patrones estilísticos y temáticos (asociados a determinadas circunstancias sociohistóricas) lo suficientemente densos para poder aventurar tendencias de expresión colectivas. El hecho es, escribe Olivio Jiménez, que “la década de 1920 a 1930

⁴⁸ Ibid., p. 295.

⁴⁹ Madrid, Alianza, 2015.

⁵⁰ *El arco y la lira*, México, FCE, 1967, p. 92.

⁵¹ *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Alianza, 2015, p. 12.

⁵² Ibid.; recurriendo de nuevo a Paz, esta vez a “Una de cal...”, *Papeles de son Armadans* 47(140), 1967, p. 181.

[...] asiste a la aparición de una expresividad poética lo suficientemente dispar a la del modernismo como para que pueda ser cubierta de modo cómodo bajo su rótulo”⁵³.

Esta nueva expresividad poética, anunciada por Vicente Huidobro, se ha sellado con el estabilizado membrete de “vanguardismo”. En un principio, sigue la inercia europea inconoclasta y disruptiva. Como un eco del “*non serviam*” huidobriano (1914), se rechazan el realismo, los temas tradicionales, la lógica, los metros, los ritmos y la melodía, la misma gramática del lenguaje y su función meramente comunicativa. La belleza ha sido sustituida por el cerebro. El tema ahora es la ciudad y sus tecnologías, y el recurso principal, como hemos apuntado antes, la imagen irracional y la múltiple, nexo de todas las manifestaciones de este momento. De hecho, es la misma ciudad donde proliferan las vanguardias. Lo apunta Nain Nómez: en los espacios rurales, íntimos, indígenas o aislados de cualquier modo de lo urbano, será un fenómeno residual⁵⁴.

Por otra parte, el contexto postbélico inicial y las tensiones políticas y militares latinoamericanas implican una serie de características relacionadas con los modos de producción y de enunciación. Esto lo ilumina Sebastián Pineda Buitrago, apuntando que la movilización marcial y revolucionaria exige que

tanto el arte como la literatura irrump[an] en los medios de comunicación masiva de entonces [...] difundiendo una semántica miscelánea, la cual se daba por medio de la fundición de géneros poéticos y de técnicas artísticas, transgrediendo las mediaciones institucionales. [...] [Esta] fundición entre las artes a través del periodismo [...] implicó una práctica multidisciplinaria que invitaba también al escritor o al artista a discurrir sobre historia o sociología y a perfilar una *opinión* política como antecedente de la *acción*. [...] En lugar de hablar de *obra* en cuanto género literario (poema, cuento, drama), deberíamos referirnos a la *manifestación* y, más específicamente, al *vocabulario vanguardista* presente en panfletos, epístolas, artículos de periódico o de revista, films, cartones, cuadros, collages, etc.⁵⁵

Hablando de medios, el cine también experimentó la vanguardia. Paul Schroeder identifica la primera vanguardia del cine latinoamericano en las películas *São Paulo, a sinfonia da metropole* (*São Paulo, sinfonía de una metrópolis*, Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929), *Limite* (*Límite*, Mario Peixoto, Brasil, 1929), *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-EUA-URSS, 1931) y *Ganga bruta* (Humberto Mauro, Brasil, 1933). Todas se producen de forma independiente con respecto a la industria cinematográfica y se caracterizan,

⁵³ *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Alianza, 2015, p. 14.

⁵⁴ “Las otras vanguardias: poéticas de Gabriela Mistral y Winett de Rokha”, en *Poetas hispanoamericanas contemporáneas* (ed. Milena Rodríguez Gutiérrez), Berlín/Boston, de Gruyter, 2021, p. 59.

⁵⁵ “Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica”, *Valenciana* 24, 2019, p. 53.

principalmente, por su “proyecto en común de ruptura respecto a las convenciones narrativas y visuales del cine criollo que predominaba en la época, y de cisma también con los valores de la sociedad criolla tradicional que producía y consumía ese cine”⁵⁶. Si *¡Que viva México!* y *Límite* “critican las ideologías y prácticas interconectadas del racismo, la heteronormalidad, el androcentrismo y el capitalismo”⁵⁷ (fueron, además, rechazadas por el poder tanto soviético como americano), *São Paulo* y *Ganga bruta* “representan la máquina como instrumento lírico que armoniza con el discurso y las estructuras sociales de modernidad burguesa”⁵⁸.

Dejamos la pintura y la música (por ejemplo) para otra ocasión y volvemos a la poesía. En su *Introducción a la poesía*, César Fernández Moreno distingue dos tendencias: la hipervital (absorta en la vida) y la hiperartística (absorta en el lenguaje)⁵⁹. Ambas correlativas a las tendencias posvanguardistas de la poesía pura y la social, que Olivio Jiménez vincula con el surrealismo, pero con el nombre de “superrealismo”. Hacia finales de los veinte, se suavizan las oposiciones previas: vuelven la lógica y algunos metros. Pero será la desradicalización progresiva de una expresión que aún empleará los recursos vanguardistas para anclarse a la vida. Octavio Paz escribe en *El arco y la lira* que la vanguardia tiene “dos tiempos: el inicial de Huidobro, hacia 1920, volatilización de la palabra y la imagen, y el segundo, de Neruda, diez años después, ensimismada penetración hacia la entraña de las cosas”⁶⁰. A lo largo de los diez años siguientes, hacia el posvanguardismo, la mirada se dirige a lo que podríamos llamar “la ausencia” no solo de las cosas, sino del mismo sujeto. Se extiende una poesía trascendente o metafísica. Vuelven el ritmo y la música, pero se mantiene el verso libre en la práctica de estructuras regulares. Esta deriva, según Olivio Jiménez, se da intencionadamente por parte de los mismos poetas vanguardistas que, “en un momento dado y por hondas convicciones estéticas, lo superaron [el vanguardismo] en un agudísimo giro”⁶¹.

En este nuevo contexto se da la tensión de tendencias antes mencionada: la mediante entre una poesía “pura” (resonante de Francia y España), practicada especialmente por Mariano Brull, Emilio Ballagas y Eugenio Florit, y una poesía que podría calificarse como neorromántica que recurre con frecuencia a la técnica surrealista. En este último camino se encuentran César Vallejo, Pablo Neruda y Xavier Villaurrutia, por ejemplo. Ahora bien, ambos caminos se

⁵⁶ Paul A. Schroeder Rodríguez, “La primera vanguardia del cine latinoamericano”, en *Cine mudo latinoamericano Inicios, nación, vanguardias y transición* (coords. Aurelio de los Reyes García-Rojas y David M.J. Wood), México, Instituto de Investigaciones estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 209-210.

⁵⁷ Ibid., p. 214.

⁵⁸ Ibid., p. 212.

⁵⁹ México-Buenos Aires, FCE, 1962, p. 56.

⁶⁰ México, FCE, 1967, p. 97.

⁶¹ *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Alianza, 2015, p. 21.

entrecruzan constantemente, y confluyen con dos preocupaciones humanas antagónicas onto-epistemológicamente: la metafísica (practicada con empeño por Jorge Luis Borges y José Gorostiza) y la social (con Vallejo y Neruda de nuevo, añadiendo a Nicolás Guillén). A partir de 1940, ambas preocupaciones parecen fusionarse, pero en una dinámica conflictiva: lo material no es suficiente para conocer la verdad del mundo y la vida; se refugia mágicamente en la expresión y la imagen poéticas, pero como gesto ritual. El resultado, como lo describe Olivio Jiménez totalmente posicionado al respecto, “tuvo que ser un hermetismo expresivo casi total”⁶². Con este trascendentalismo (esencia sobre existencia), convive una preocupación existencialista (existencia sobre esencia), a la que evalúa positivamente. Esta convivencia la ve reflejada en la obra de José Lezama Lima y Octavio Paz.

José Olivio Jiménez, en esta antología que ya es (en cuanto antología misma) canon, ofrece (en su edición de 2015) 37 poéticas. 4 aún entre el modernismo y el vanguardismo (José Juan Tablada, Macedonio Fernández, Ramón López Velarde y Gabriela Mistral), 7 producidas tras 1940 (Sara de Ibáñez, José Lezama Lima, Pablo Antonio Cuadra, Eduardo Carranza, Vicente Gerbasi, Nicanor Parra y Octavio Paz), y las 26 restantes que componen propiamente el periodo vanguardista-posvanguardista: Mariano Brull, Oliverio Girondo, César Vallejo, Vicente Huidobro, León de Greiff, Evaristo Ribera Chevremont, Ricardo. E. Molinari, Luis Palés Matos, Jorge Luis Borges, Carlos Pellicer, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, José Gorostiza, Jorge Carrera Andrade, Nicolás Guillén, Eugenio Florit, Xavier Villaurrutia, Pablo Neruda, Salvador Novo, José Coronel Urtecho, Manuel del Cabral, Emilio Ballagas, Hérib Campos Cervera, Humberto Díaz Casanueva, Miguel Otero Silva y Juan Cunha.

Es llamativo que de la nómina de 37 figuras, solo 2 sean mujeres, y que solo una de ellas sea mencionada, y lo sea, además, para justificar por qué *sí* se ha incluido: “No se ha querido prescindir tampoco de Gabriela Mistral, cuya personalísima poesía, situada al margen de gustos y tendencias epocales, sobrepasa el nivel estético general de las demás poetisas del posmodernismo hispanoamericano”⁶³. Volvemos a Nain Nómez, a quien recuperaremos otra vez:

El “conocimiento” o “reconocimiento” de la producción literaria de las más talentosas poetas de la promoción [posmodernista, en este caso], se debe al uso de estrategias de sobrevivencia que utilizaron o dejaron de utilizar. Debido a ello, algunas lograron instalarse parcialmente en el canon literario, a costa de cumplir la fantasía de críticos y receptores acostumbrados a premiar la resignación sacrificada del género femenino: Mistral como la maestra abnegada, Winétt de Rokha como la madre y la esposa ejemplar y Olga Acevedo, que escribía a escondidas de su marido y del cual se divorcia muy

⁶² Ibid., p. 24.

⁶³ Ibid., p. 28.

pronto, como la militante activa que sacrifica su vida por una causa social y se refugia en un misticismo heterogéneo⁶⁴

Vamos a intentar resolver esta circunstancia. Milena Rodríguez ha editado un volumen importante en este sentido, *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*. En su introducción⁶⁵, desarrolla una justificación teórico-historiográfica sobre el papel de las “poéticas” en la creación y su constitución contemporánea como creación misma. Precedentes de este ejercicio metaliterario los encuentra en José Martí y Rubén Darío⁶⁶, aunque el que abre radicalmente las puertas es Vicente Huidobro con su conocida “Arte poética” de *El espejo de agua* (1916). A Huidobro se suman Pablo Neruda y Jorge Luis Borges, con sendas “artes poéticas” en *Residencia en la tierra* (1925-1932), uno, y en *El hacedor* (1960), otro. Pero no toda metapoesía se ejerce en artes poéticas ni se agota con estos autores. Como escribe Milena Rodríguez, “la conciencia en torno al lenguaje, el discurso autorreflexivo y las reflexiones sobre la propia escritura, han seguido teniendo una presencia muy significativa en la poesía hispanoamericana contemporánea desde las vanguardias hasta la actualidad”⁶⁷.

A pesar del dramático análisis sociológico que vacía de agencia metarreflexiva al sujeto enmarquetado como femenino, identificando experiencia de identidad y actividad y canon político-culturales, Milena evidencia que, en efecto, las mujeres también se han preguntado no solo sobre el mundo sino sobre su propia subjetividad, intelectualidad y práctica cultural; una labor iniciada con especial intensidad durante la segunda mitad del siglo XIX por nombres como Juana Manso, Juana María Gorriti (Argentina), Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turner (Perú) o Soledad Acosta (Colombia). Las mujeres “se han preguntado también por el sentido de la poesía y por el sentido de la escritura; ellas también han luchado con el lenguaje, o desconfiado de este, como ellos [los hombres], y han hecho del propio acto de escribir el tema de sus versos; eso sí, con dificultades añadidas”⁶⁸. ¿Qué dificultades son estas? Todas las derivadas de escribir “en una posición de subordinación y marginalidad”, como afina Josefina Ludmer⁶⁹. La empresa de la expresión propia, su inclusión en la expresión pública y, dado el caso, la empresa de liberación con respecto a

⁶⁴ “Las otras vanguardias: poéticas de Gabriela Mistral y Winett de Rokha”, en *Poetas hispanoamericanas contemporáneas* (ed. Milena Rodríguez Gutiérrez), Berlín/Boston, de Gruyter, 2021, p. 53.

⁶⁵ “Una mujer escribe este poema —verso de Carilda Oliver Labra—. Las poetisas hispanoamericanas: poéticas y metapoéticas”, *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*, Berlín/Boston, de Gruyter, 2021.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega), 1984, p. 48.

tal posición, la ha de llevar a cabo partiendo del espacio privado impuesto, también condición estructural del lenguaje del orden.

Como exponen la misma Milena Rodríguez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone en su introducción a la antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas, titulada significativamente *Metapoéticas*, la “diferencia masculino-femenino arraiga en el lenguaje, respecto del cual ha dominado una visión trascendente y aparentemente neutra del sujeto que, en realidad, se traslapa con el polo de lo masculino”⁷⁰. Recurriendo a *El infinito singular* de Patrizia Violi⁷¹, continúan la reflexión como sigue (la ofrecemos completa por su relevancia):

la universalidad del lenguaje se ha expresado a través de ese género y, en consecuencia, lo femenino o bien queda subsumido en lo universal o bien es presentado como una derivación u opuesto de lo masculino. Según Violi, esta situación produce una contradicción en las mujeres respecto de su ubicación en el lenguaje porque, si para el sujeto masculino la posición de sujeto es inmediata y pre-inscrita en la lengua, para el sujeto femenino el *ser mujer* resulta constantemente antagónico con la condición de persona. Por lo tanto, para ellas, acceder a la universalidad del discurso conlleva una pérdida o desgarrar e impone una oscilación permanente entre *la persona* y *la mujer*, entre la esfera intelectual y afectiva, que no tiene parangón con la experiencia masculina⁷²

Esta circunstancia explica la tendencia a evidenciar en el texto la compartimentación experiencial a partir de la expresión explícita del género gramatical. No obstante, en la escritura de las mujeres convive una doble voz, según Elaine Showalter, la superficial, eco del discurso dominante (ese supuestamente neutro), y la dominada⁷³ que desea hacerse oír, como si se tratase de una condición constitutiva inevitable que llena de fallas esa primera voz. Al fin y al cabo, como escribe Cixous, “[u]n texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria”⁷⁴. Si tal voz la sitúa en una capa más profunda, es porque su misma existencia supone una subversión al rol identificado con su delineación ontológica (el de musa, creadora pasiva, callada), por tanto, “cuando las mujeres deciden tomar la palabra sienten que están fuera de lugar, como *en corral ajeno*, y así suelen disculparse, aminorar la voz”⁷⁵. Aminorada, pero presente. Es este remanente subversivo el que resignifica la aparición en sus obras de los temas

⁷⁰ Valencia, Pre-Textos, 2024, p. 10.

⁷¹ Madrid, Cátedra, 1991.

⁷² Milena Rodríguez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone, “Introducción”, en *Metapoéticas*, Valencia, Pre-Textos, 2024, p. 10.

⁷³ “Feminism and Literature”, en *Literary Theory Today* (eds. Peter Collier y Helga Geyer-Ryan), Ithaca/Nueva York, Cornell University Press, 1990.

⁷⁴ *La risa de la medusa*. Barcelona, Anthropos, 1995, p. 61.

⁷⁵ Milena Rodríguez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone, “Introducción”, en *Metapoéticas*, Valencia, Pre-Textos, 2024, p. 12.

y espacios que extienden la circunstancia socioeconómica, como el doméstico o el específicamente maternal; en ellos irrumpen, sin embargo, formas de experiencia y de deseo que la crítica debe abordar esforzándose por sobrepasar los filtros temáticos impuestos por el discurso dominante en su propia expresión. Escriben al respecto Rodríguez, Puppo y Salomone:

la identificación de las estrategias discursivas es clave para comprender cómo se hacen posibles y viables los textos creativos de mujeres, donde solemos encontrar la puesta en escena de la ironía y la inversión del sentido, la resignificación de lo considerado público, privado e íntimo, y la exposición de emociones, experiencias y deseos generalmente *in-esperados* en el género femenino. En definitiva, son estas estrategias las que permiten entrever la compleja posición de las mujeres en el lenguaje y, al mismo tiempo, descubrir los recursos que posibilitan dar forma a un espacio enunciativo que, necesariamente, será contradictorio y que, por tanto, exige una crítica que sepa leer sus caminos y desvíos⁷⁶

De hecho, a medida que la mujer abre sus espacios en el contexto sociopolítico y cultural a lo largo del siglo XX, también se modifica la estructura de su discurso, en que se diluye la voz superficial del poder (que la retrataba como hechicera, maldita) y se densifica su intervención en lo público y lo cotidiano: “la poeta está sentada frente a la hoja de papel o la pantalla de computadora, lee en voz alta frente a un auditorio, dicta una conferencia, se mira al espejo en soledad”⁷⁷, pero también participa de los programas estéticos del momento, de la filosofía, etc., y habla del mundo, se enuncia como parte de la agencia de cambio: su discurso es también acción política.

Extratextualmente, las creadoras sí buscarán modelos precedentes que justifiquen una acción culturalmente disonante. Frente al canon asimilado por el discurso dominante (como se manifiesta en la elección exclusivista de Olivio Jiménez, que puede llevar a la potencialización de esa voz superficial enajenada), se apuesta por una genealogía propia y fluida y un reconocimiento mutuo en el presente de escritura. En esta nómina se encuentran los nombres casi fundacionales de Sor Juana Inés de la Cruz o, más adelante, Gertrudis Gómez de Avellaneda; pero también Safo o Santa Teresa. Más cerca de la época que tratamos, son imprescindibles las modernistas Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, así como las posmodernistas Alfonsina Storni, Gabriela Mistral (Lucila Godoy Alcayaga), Juana de Ibarbourou, Teresa Wilms Montt (1893), María Luisa Milanés (1893), Luisa Anabalón (1894; después, Winétt de Rokha), Olga Acevedo (1895), María Monvel (1897; Ercilla Brito Letelier), Miriam Elim (1895; María Preuss), María Antonieta Le Quesne (1895), Aída Moreno Lagos (1896) o María Tagle (1899). Nain Nómez ha argumentado que Mistral, de

⁷⁶ Ibid., p. 14.

⁷⁷ Ibid., p. 25.

Rokha y Acevedo llegan a participar del vanguardismo⁷⁸. En el periodo vanguardista, ya podemos señalar nombres como Dulce María Loynaz (1902), Mercedes García Tudurí (1904), Laura Victoria (1904; Gertrudis Peñuela), Norah Lange, Nydia Lamarque, Julia de Burgos (1914) o Julia Rodríguez Tomeu (1914).

Vicente Huidobro

Vicente Huidobro nace en Santiago de Chile en 1893 en una familia acomodada. Sus primeros libros, de *Ecos del alma* (1911) a *Las pagodas ocultas* (1914), se inscriben en el posmodernismo. En sus reflexiones teóricas publicadas en *Pasando y pasando* (1914), se muestra seguro de sí, sabe lo que está ocurriendo en Europa y evidencia síntomas de ruptura y necesidad de novedad. De ese mismo año es, precisamente, “Non serviam”. Este primer Huidobro es esencialmente subjetivista: el poeta, como se comprueba en su “Arte poética” de *Espejo de agua*, es una especie de vidente, revelador de misterios, creador: es un demiurgo, un mago. Una perspectiva todavía clara heredera del romanticismo y, aún más, del modernismo dariano. Todavía la naturaleza es personificada y se contiene en la libertad del verso. En su libro *Adán*, de 1916, sigue esta línea. El texto poético se enfrenta a esa naturaleza como mundo propio y nuevo.

También en 1916 llega a París. Allí confluyen el futurismo, el cubismo y el dadaísmo. Colabora en las revistas *Sic* y *Nord-Sud*, co-editada con Pierre Reverdy. De entre todos los movimientos, su emergente creacionismo coincide claramente con los preceptos del cubismo literario. Huidobro se sumerge en las experiencias ideográficas y, como sintetiza Teodosio Fernández, incorpora en su poesía “la plena libertad de asociación en la elaboración de las imágenes. La práctica poética se concibe como una creación intelectual autónoma, que se define por la invención de ‘hechos nuevos’ y por la repulsa de lo anecdótico y descriptivo”⁷⁹. Su producción creacionista principal se recoge en *Horizon carré* (1917), ilustrado por Juan Gris, *Tour Eiffel* (1918), cuya cubierta diseña Robert Delaunay, *Hallali* (1918), *Ecuatorial* (1918), *Poemas árticos* (1918), *Automne régulier* (1925) y *Tout á coup* (1925). *Altazor, o el viaje en paracaídas*, publicado en 1931, cuya redacción comienza en 1919⁸⁰, puede considerarse el gran cierre del movimiento.

Su poesía se caracteriza por las imágenes y asociaciones libres e insólitas que, al anular o dificultar la referencialidad, pueden remitir al ejercicio subconsciente

⁷⁸ “Las otras vanguardias: poéticas de Gabriela Mistral y Winett de Rokha”, en *Poetas hispanoamericanas contemporáneas* (ed. Milena Rodríguez Gutiérrez), Berlín/Boston, de Gruyter, 2021, p. 53.

⁷⁹ *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, p. 25.

⁸⁰ *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 312.

del surrealismo. Sin embargo, Huidobro reivindica la cerebralidad. Realmente, se logra ese efecto a través de un esfuerzo intelectual intenso para reducir el texto a expresión exclusiva de sí mismo. El mundo verbal del poema se enfrenta al mundo físico onto-epistemológicamente. La idea de que no debe vincularse a las emociones ni a la representación lo estrecha a los preceptos del purismo poético de Ortega. Aun así, pueden identificarse frecuentes temas, menciones a acontecimientos históricos y referencias concretas a aspectos urbanos e industriales de la contemporaneidad.

Con reminiscencias a Prometeo, Ícaro, Adán, o Cristo, y con relaciones más o menos claras con *Primero Sueño*, de Sor Juana Inés, *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud o *Muerte sin fin*, de Gorostiza, pues “todos son viajes espirituales, transportes o vuelos del alma que terminan en caídas en el vacío de lo que no podemos comprender o nombrar”⁸¹, *Altazor* personaje y *Altazor* libro reproducen la crisis del sujeto de la modernidad tras los tres grandes discursos (Nietzsche, Marx y Freud). La vida consiste precisamente en la caída, en la progresión hacia la muerte. No hay valores ni hay dios. Se traduce esta circunstancia en una angustia cósmica o necesidad metafísica que resalta la naturaleza abismaba del ser.

César Vallejo

César Vallejo nace en 1892 en Santiago de Chuco, en las alturas andinas del norte de Perú, lugar pobre y remoto. Vive con muchas privaciones en una familia católica y muy numerosa (fue el menor de 11 hermanos). Como en el caso de Huidobro, su primera influencia es la modernista, por lo que ensalza al poeta, con esa mirada dariana de “El rey burgués”, como una posibilidad de extraerse de las estructuras utilitaristas que lo han “materializado” todo. El poeta es, en términos de Teodosio Fernández, un “aristócrata del espíritu”⁸². No sorprende, pues, que su tesis de bachiller de Letras, presentada en la Universidad de Trujillo en 1915, lleve el título de *El romanticismo en la poesía castellana*. A finales de 1917 se traslada a Lima y allí entra a formar parte del grupo de la revista *Colónida*, afín a este ideario. Su lectura de tratados científicos y filosóficos (lee a Nietzsche y a Kierkegaard) y su compromiso de corte materialista con las circunstancias sociohistóricas no solo influyen en su vocabulario, también desestabilizan sus creencias religiosas, con las que convive de forma trágica. En Lima “sufrir” las experiencias erótico-amorosas con Otilia que reverberarán en su obra.

⁸¹ Ibid., p. 313.

⁸² *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, p. 43.

En 1919 publica su primer libro de poesía (entró en imprenta en 1918), *Los heraldos negros*, heredero del modernismo de Darío, Valdelomar y Herrera y Reissig. Pero Vallejo introduce en él disonancias con respecto a la pretendida armonización cósmica modernista. En medio de una estructura comunicativa, experiencial, sentimental y accesible, Vallejo introduce irregularidades en la forma y asociaciones semánticas insólitas y complejas; también subvierte el tema, exponiendo la existencia y su entramado cósmico como un espacio lúgubre y doloroso. El sujeto de estos textos está torturado, desesperanzado; pregunta, no sabe, se confunde constantemente y niega; es culpable y no sabe de qué. Teodosio Fernández describe esta como una “religiosidad negativa”:

recoge y modifica símbolos, motivos y valores tradicionales, como la comunión, el sacrificio o la redención, y los pone al servicio de una visión fraternal y compasiva de sus compañeros de destino, del hombre escindido entre sus apetencias de ideal y su arraigo animal en la tierra. El sentimiento de orfandad absoluta se funde en ocasiones con la nostalgia de la armonía perdida, de la “unidad excelsa”, de “la doncella plenitud del 1”⁸³

En este contexto, la culpa pervierte la experiencia erótica, que debe siempre suavizarse con la fraternidad o el espíritu. Pero Vallejo no necesita siempre mencionar el dolor de forma explícita. La misma forma lo sugiere. La transgresión lógico-gramatical se corporeiza como arrebató, llanto, ansia muda.

En 1922, esta deriva se intensifica en su segundo libro, *Trilce*. El lenguaje se ha liberado: la estética se encarna en el cuerpo y este la hace metafísica. Es decir, si el cuerpo, forma primordial del sujeto (a pesar de su naturaleza ideológica) experimenta sin significados estables la angustia del vacío, ahora el lenguaje, como extensión gestual del cuerpo, también lo hace; de ahí el frecuente balbuceo o los “estallidos fonéticos”⁸⁴. No predominan el tema y la comunicación y sobre ellos se inserta la disrupción; es al revés. En medio del aparente caos formal, pueden reconocerse algunos temas, como la infancia, el hogar o la familia. Ahora bien, es aparente porque, como en el creacionismo, se avala la creación con una consciente actividad intelectual. Ni siquiera podría hablarse de surrealismo porque faltan aún dos años para su fundación. Que Vallejo llegue a esta estética solo puede comprenderse atendiendo a su propia evolución y a sus circunstancias vitales, como la muerte de su madre en 1918 o su encarcelamiento en la cárcel de Trujillo durante casi cuatro meses (de noviembre de 1920 a febrero de 1921), acusado de agitador político.

La emoción del texto no debe depender de la enunciación de temas, sino de su misma inmanencia. Es ese desbarajuste estructural el que implica necesariamente una emoción, vehiculada directamente por la sensación: es la

⁸³ Ibid., p. 44.

⁸⁴ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 331.

confusión, la angustia, el vacío, el absurdo; y, en fin, que no haya forma de dar cuenta de ello. Sigue Teodosio Fernández:

Grafías arbitrarias, encabalgamientos abruptos, ritmos irregulares y otros recursos contribuyen a presentar la ansiedad del poeta ante la intuición del caos insuperable, y revelan también su esfuerzo para romper las estructuras convencionales del lenguaje, con la pretensión de adecuarlo a la expresión de lo inexpresable⁸⁵

Vallejo propone, escribe José Miguel Oviedo, “la estética de la imperfección, el conflicto y la contradicción constantes. Sólo así no traicionaremos nuestra propia defectividad, que él traspone en una forma de anormalidad o monstruosidad física”⁸⁶.

En 1923, Vallejo se muda a París. Trata de sobrevivir económicamente; funda con Juan Larrea *Favorables París poema* en 1926, colabora en periódicos, escribe la novela *El tungsteno* (1931) y otras prosas, viaja a España y a la Unión Soviética (se convierte al marxismo). Pero pasa unos diez años alejado de la poesía, que solo conoce dos volúmenes póstumos más, recopilados y organizados a partir de sus papeles: *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* (1939). Vallejo muere un año antes en París.

En *Poemas humanos*, vuelve a la comunicación porque centraliza al ser humano. Pero al ser humano social —la persona concreta, que sufre y muere—, “definido por sus carencias, por su animalidad elemental y su necesidad de absoluto”⁸⁷. Esta inercia solidaria y comprometida se acentúa en *España, aparta de mí este cáliz*, donde se posiciona a favor del bando republicano durante la Guerra Civil española. Justo en este libro, sin embargo, aparece la esperanza. La angustia metafísica del ser humano puede resolverse con la armonía social en un mundo sin opresión ni miseria. Ese hombre lanzado al vacío de la existencia es ahora el soldado republicano, el obrero; todo aquel que ha de hacer frente a la opresión.

La estética vallejjiana encuentra arraigo en otras precisamente por su carácter intersubjetivo, no porque se relacione directa y programáticamente con ellas. Su aislamiento con respecto al cosmopolitismo, sus experiencias personales trágicas, su tormentosa visión del mundo y del sujeto, lo abisman dentro de sí: escribe desde el mismo gesto del cuerpo.

⁸⁵ *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, p. 45.

⁸⁶ *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 335.

⁸⁷ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, p. 46.

Pablo Neruda

Como Ricardo Neftalí Reyes Basoalto, Pablo Neruda nace en 1904 en Parral, un pequeño pueblo de la zona central de Chile. En 1920 se cambia el nombre, y al año siguiente ya está viviendo en Santiago de Chile. La principal diferencia con respecto a Vallejo se encuentra en las circunstancias materiales en que crearon su obra. Como vimos, Vallejo vivió pobre y prácticamente solo, y no produjo demasiado por el camino, mientras que Neruda vivió su propia fama.

Lo central en Neruda es atender a su fijación material por el mundo y sus conflictos. No hay más trascendencia que la terrenal, ni más inteligible que el de las cosas mismas del mundo. Por ello, no hay jerarquía en lo sublime: todas las cosas, las grandes y las pequeñas, se integran en un todo, a veces armónico, a veces inquietante. Por otra parte, también desarrolla una fijación nuclear sobre el llamado “yo” poético. Un “yo” indescapable del autor —piénsese, por ejemplo, en su cambio de nombre—. Aunque el tema sea material, el poeta sigue siendo una especie de profeta y un médium entre los distintos pueblos, diacrónicos y sincrónicos.

Apoyándose en Emir Rodríguez Monegal y su *Neruda: el viajero inmóvil*, José Miguel Oviedo identifica hasta seis ciclos en la obra y vida de Neruda⁸⁸. A su primer ciclo pertenecen *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), y *El hondero entusiasta*, escrito en esa época pero publicado en 1933. Este ciclo todavía bebe del postmodernismo, pero se aventura hacia la vanguardia, aunque sea coincidiendo —no programáticamente— con el surrealismo. Este yo es introspectivo, y empieza a configurarse a través no solo del sentimiento amoroso sino también de cierta inquietud existencial. Aun así, lo amoroso sí será central en ese entrelazamiento cósmico, donde la mujer constituirá, de forma mágica y evidentemente machista, el motor principal. Esta figura, la de la amada, pasa de ser dominante, poderosa y salvaje (animal) en *El hondero*, a ser dominada por un yo ya afirmado, una fuerza que ahora mueve a la mujer, en *Veinte poemas*. Aquí, donde solo se interrelacionan el amante, la amada y el mundo físico, se trata de evadir el evidente sentimentalismo desrealizando los paisajes y los datos concretos⁸⁹, y exponiendo el amor como un ciclo: nace y muere constantemente en la misma expresión poética.

El segundo ciclo es considerado uno de sus momentos cumbre. En él se insertan las dos *Residencias en la tierra* (1933; 1935). Es, de hecho, denominado el ciclo

⁸⁸ *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3. *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 350.

⁸⁹ Hay dos mujeres en el libro, una morena (en términos positivos) y una pálida (en términos sombríos), que aparecen solo como tipos pero se corresponden con personas reales, Teresa Vázquez y Albertina Rosa Azócar, respectivamente

residencial. *Residencia en la tierra* es una obra contraria a sublimizaciones del ser humano; expone a este como un ser más entre todos los seres de la tierra. La residencia, pues, no tiene ese sentido urbanístico: se amplifica sobre la tierra misma. La residencia en la tierra insiste en la tierra como residencia total. No hay espíritu, solo materia: de ahí su membrete, por oposición al obvio, de “poesía impura”. Estéticamente, se aproxima en cierto modo al surrealismo. La confusión sensorial del sujeto abrumado por la existencia, aislado, consciente de la violenta inmanencia de los cuerpos, condenados a la destrucción, llevan al lenguaje a la corporeización de esa misma experiencia, a fragmentarse, a desequilibrar los ritmos, a hermetizar las imágenes, etc. O, como concretiza José Miguel Oviedo, al desplazamiento, a la desintegración y a la metamorfosis⁹⁰. Esta deriva se suele explicar biográficamente aludiendo a su experiencia Oriente como parte del consulado chileno de 1927 a 1932. Pero a tal expresión agónica subyace también la circunstancia misma de la época: el armamentismo, el estalinismo, el auge de los fascismos, el colonialismo y el imperialismo, por ejemplo, pero también, en un sentido ideológico, la alienación del sujeto trabajador, acelerado, destinado a esfuerzos sin fruto. Transmedialmente, *Residencia* dialoga con *Desnudo en un sillón* (1929), de Picasso, *Masacre* (1931), de Masson, o *La persistencia de la memoria* (1931), de Dalí.

En el tercer ciclo, el “yo” ya es definitivamente épico y profético. Asume la responsabilidad social con el mundo. La expresión se vuelve explícitamente política. En este ciclo se incluyen las últimas secciones de *Tercera residencia* (1935-1945), *Canto general* (1950) y *Las uvas y el viento* (1954). Los focos históricos del periodo son la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra mundial. Las urgencias humanas despiertan al “yo” del ensimismamiento estético; este se descubre histórico y, por tanto, responsable moral y ético de su propia voz y del lugar que ocupa. En este periodo, se radicaliza a favor de la Unión Soviética y, en 1945, llega a ser elegido senador en Chile, aunque en 1947 debe esconderse por la deriva represiva del gobierno de Gabriel González Videla, al que había apoyado y que ahora lo somete a juicio político. En 1949 huye del país. En este contexto, la poesía se convierte en un arma política, de ataque y defensa. *Canto general*, que empieza a redactar en 1937 y termina en 1950, en Chile, cumple con esta iniciativa. Es un solo poema, dividido en 15 cantos, de hasta 400 páginas. El “yo” no es ya ubicuo: se inmanentiza con la totalidad. Su palabra lo toca todo. Entre alusiones al tiempo mítico y ensalzamientos a lo Americano o la realidad terrenal, aparecen denuncias políticas explícitas, que no camuflan su odio. Su canto es cósmico, aparecen

grandes ríos y paisajes de la prehistoria americana como un nuevo Génesis; las piedras eternas de Macchu Picchu; los héroes y cuadros históricos de la conquista, la emancipación y la república; la plaga de dictadores, oligarcas,

⁹⁰ Ibid., p. 362.

compañías imperialistas y sus víctimas; visiones de la grandeza americana; biografías de anónimos héroes populares y líderes sindicales; su alabanza y su advertencia al pueblo de Estados Unidos; su vida de político en la clandestinidad; el relato de una huelga minera en Chile; su homenaje a poetas vivos y muertos; un saludo de año nuevo (1949) para todos los chilenos «menos uno»; un homenaje a su amado paisaje oceánico; y una autobiografía lírica con todo lo que antes quedó fuera⁹¹

En el cuarto ciclo emprende Neruda una lírica *constructiva*. Su percepción de la obligatoria inmanencia del mundo es positiva. Las cosas existen para que el ser humano sea feliz. Se incorporan aquí *Odas elementales* (1954). La belleza de los objetos radica en su utilidad, en su valor práctico, en su inserción en la cotidianidad. Esto se extiende a la misma expresión poética. El yo reconciliado con el mundo, *habla* su poesía como una cosa más entre las cosas del mundo.

El quinto ciclo, llamado “otoñal”, presenta a un Neruda ya maduro, de transición. Se separa en 1955 de su mujer, Delia del Carril, y se une a su amante, Matilde Urrutia. Empieza a distanciarse del estalinismo y, consciente del paso del tiempo, revisa su vida. Aquí encontramos las obras amorosas *Los versos del capitán* (1952) y *Cien sonetos de amor* (1959), y también *Estravagario* (1958), *Canción de gesta* (1960) y *Memorial de Isla Negra* (1964), donde lleva a cabo un profundísimo repaso autobiográfico.

Finalmente, el último ciclo, centrado en la idea de fin y en el futuro, lo componen hasta 16 libros.

En 1971 le dan el Premio Nobel. En 1973, días después del golpe militar de Pinochet, muere.

Nicolás Guillén

Como ya mencionamos, José Miguel Oviedo encuentra el origen mismo del cubismo, primera fase de la vanguardia europea, en “las imágenes del arte primitivo descubiertas en las esculturas africanas y oceánicas; es decir, lo ‘nuevo’ está asociado a lo ancestral y mágico”, se trataba, pues, escribe, de una especie de “retorno a nuestros orígenes”⁹². Esas coincidencias se establecen sobre todo a partir de la abstracción, la síntesis, el simbolismo y la trascendencia mítica. Pero no solo el cubismo; también el surrealismo bebe de lo primigenio, que vincula a África y Oceanía. Las consecuencias de esta influencia se ven en la atracción por el jazz o la danza negra. También América Latina es un objetivo — México, Cuba y Haití reciben especial atención—.

⁹¹ Ibid., p. 371.

⁹² Ibid., p. 292.

Muchos de los artistas y escritores cubanos cercanos a la vanguardia se agrupan en la *Revista de Avance*. Su importación del tema mágico africano es natural, dado que “lo irracional era un ingrediente de la diaria vida colectiva”⁹³. Por lo tanto, en Cuba tiene lugar un sincretismo particular entre lo primigenio propio (ya de por sí mixto) y lo moderno. En este momento, el tema del negro en la literatura cubana cobra una clara connotación política. No es tanto ya un tema como una forma de denuncia de la discriminación racial mediante la normalización de expresiones artísticas folklóricas como la música y el baile. La centralidad del ritmo influirá directamente en la expresión lingüística de lo que se ha llamado “negrismo” cubano —correlativo al “Harlem Renaissance” de Estados Unidos—, surgido hacia 1930 y rápidamente extendido por la región antillana. El negrismo y el indigenismo van de la mano, y ambos suponen una particular modulación de los paradigmas literarios europeos.

En la poesía negrista sobresale Nicolás Guillén, nacido en Camagüey (Cuba) en 1902 en una familia de clase media. Por un lado, con su poesía Guillén defiende la Revolución Cubana, antes y después de producirse. Por otro, practica un compromiso mucho más amplio ideológicamente con la multiracialidad y, en consecuencia, contra el racismo estructural. De hecho, el mismo Guillén era mestizo.

Su primer libro es *Motivos de son*, de 1930. Aunque breve (8 textos), trasciende por su lenguaje popular “cubano”, patente en su léxico, en las imágenes y en el ritmo. De similar impronta es su segundo libro, *Sóngoro cosongo* (1931). No obstante, en ambos lo popular todavía se expresa de forma costumbrista y exotizante. Aun así, estos libros irrumpen en la expresión culta, a la que añaden esquemas rítmicos de la música popular (no los motivos o las estructuras métricas), especialmente los del *son* cubano. Escribe José Miguel Oviedo:

lo que tenemos son *poemas-sones*, en perfecta alianza. El *son* es una forma afrohispana (otra vez, mestiza) que comienza con una serie de coplas (o recitativo) que exponen el tema central, seguidas por un comentario o conclusión (“montuno”) que repite un estribillo cuya intención es irónica, crítica o meramente sonora. A Guillén le permitía crear pequeñas escenas de la vida popular, de negros, mulatos o blancos pobres, y rematarlas con una aguda observación de su cosecha sobre situaciones o comportamientos sociales concretos⁹⁴

Su madurez se produce entre *West Indies Ltd.* (1934) y *El son entero* (1947). En estas obras se incorpora la denuncia directa de todo tipo de opresión, no solo la racial. La particularidad de Guillén en cuanto a este aspecto radica en su

⁹³ Ibid., p. 439.

⁹⁴ Ibid., p. 440.

capacidad de abanderar causas generales a partir de escenas o fábulas cotidianas. Asimismo, la urgencia social se combina con modos de expresión arraigados a la tierra, que a veces incluso resuenan como cantos mágicos o rituales.

Se alinea con el bando republicano durante la Guerra Civil española, como se ve en *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), es miembro del Partido Comunista, y lucha contra la dictadura de Batista (por lo que tiene que exiliarse cinco años en París, de 1953 a 1958). Es precisamente en este momento cuando su poesía se amplifica internacionalmente. Vuelve a Cuba con *La paloma de vuelo popular* (1958) ya escrito, y con el triunfo de la Revolución. A partir de entonces, alzaré el tono de su obra y, en lugar de a la utopía, la dedicará al elogio de los héroes revolucionarios, como en *Tengo* (1964), *El Gran Zoo* (1967) y *La rueda dentada* (1972).

Sus últimas obras son *Prosa de prisa* (1975) y sus memorias, *Páginas vueltas* (1982).

TEMA 3

La novela realista-regionalista. La novela de la revolución mexicana; el indigenismo; la novela de la naturaleza.

Los idealismos del modernismo (y del posmodernismo) son aplastados en la tierra por la urgencia de la historia. La literatura, como modo de expresión humana, debe responder a y preguntarse por las circunstancias globales y el modo en que estas impactan en las circunstancias regionales. De ahí la recuperación del realismo, pero esta vez ejercido de forma crítica y exploratoria, como una herramienta para conocer lo propio y articularlo coherentemente con las nuevas circunstancias socioeconómicas, así como para desvelarlo o, por lo menos, para desvelar esas formas de lo propio que aún permanecían ocultas o solo habían visto la luz a través del filtro exotizante europeísta.

La segunda independencia reclamada por Martí se articula con la vanguardia en poesía y el regionalismo en narrativa, con sus cuatro principales ramificaciones según los ecosistemas y las circunstancias sociopolíticas de la zona donde se produzca: la novela de la Revolución Mexicana, la de la naturaleza, la indigenista y la gauchesca; a las que podrían añadirse la tanteada novela antiimperialista, —que responderá a la creciente violencia de la intervención y el asedio de Estados Unidos en los territorios latinoamericanos, y lo hará desde los territorios asediados (como Cuba o Puerto Rico) y desde el mismo territorio estadounidense por parte de los millones de emigrados de estos mismos países— y la subsiguiente novela de la ciudad. El regionalismo no es solo costumbrista (y no lo es en un sentido decimonónico) ni una reacción, precisamente, al costumbrismo. Aun constituyendo, en cierto modo, ambos aspectos, su principal valor radica en su mirada hacia lo propio, en el pliegue del discurso hacia las circunstancias (el lugar, las condiciones) en que el discurso se enuncia. Es también una participación inevitable en la oposición civilización-barbarie, ahora codificada como ciudad-naturaleza. Ese repliegue hacía lo propio del regionalismo permite la reescritura de eso propio, que, inseparable de las circunstancias de los cuerpos que lo reescriben, ha de adaptarse también a dichas circunstancias. Por lo tanto, las nuevas formulaciones de la identidad dependerán de y afectarán a la estructura socioeconómica. De ahí el tono frecuentemente subversivo, propositivo o crítico. Además de esta connotación ideológico-política, la expresión de lo propio tiene consecuencias directas en el lenguaje, que se ve enriquecido léxica y conceptualmente por las particularidades expresivas de cada territorio. Pero también recupera informaciones de valor antropológico y espacios geográficos desconocidos en general o aún no descritos con todos sus pormenores.

La novela de la Revolución Mexicana

La Revolución Mexicana, precedente de todas las revoluciones del siglo XX, se produce entre 1910 y 1917 contra el sistema caciquista. Supone, en un sentido amplio, el origen de la sociedad mexicana actual, y, más concretamente, provoca también un efecto revulsivo en la intelectualidad y el arte, que tratan de explicarla y justificarla para, al mismo tiempo, reflexionar sobre la identidad en destrucción y construcción implicada. Como decimos, la Revolución Mexicana enmarca la Primera Guerra Mundial (1914) y la Revolución Rusa (1917). Por lo tanto, tiene lugar en un contexto global de gran agitación sociopolítica.

Esta revolución, sin embargo, no nace de un ideario programado. Su llama se enciende con el movimiento contra la dictadura de Porfirio Díaz, encabezado por un hacendado liberal, Francisco J. Madero, afín a la Constitución de 1857. Este líder logra que caiga el porfiriato y es elegido presidente en octubre de 1911. Pero la naturaleza del estallido va más allá de estos intereses todavía conservadores. El líder revolucionario Emiliano Zapata, esta vez sí de clase campesina, demanda una reforma radical sobre la tenencia de la tierra. Asediado por los seguidores de Zapata y el sector reaccionario aún afín al porfirismo, Madero termina siendo asesinado por estos en 1913. A Madero lo reemplaza el general Victoriano Huerta, con el que la Revolución adquiere su dimensión más sangrienta y caótica. No hay un objetivo concreto, ni un solo líder —hay cuatro principales: Zapata, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Pancho Villa—; ni hay un solo frente. Se ramifican los enfrentamientos violentos, la anarquía y el pillaje. Llegan a producirse casi dos millones de muertes. Victoriano Huerta renuncia en julio de 1914 y se forma un nuevo gobierno constitucional. En 1917, tras el dictado de la nueva Constitución y la relativa paz en el territorio, las grandes promesas revolucionarias se acaban disolviendo, y la Revolución misma, en su forma política de Partido Revolucionario Institucional, acaba constituyendo una continuación del mismo modelo contra el que se produjo, y una continuación, además, con un gran rendimiento (dura hasta el año 2000).

José Miguel Oviedo caracteriza la Revolución Mexicana como un “estallido pasional” que mostró “lo mejor y lo peor de México, pero nos dio al fin su *verdadero rostro* [...]: un país indígena, rural, ligado a tradiciones ancestrales, atrapado por sus propias desigualdades sociales y económicas”⁹⁵. El sentido regionalista de su producción cultural se evidencia en la intervención de formas folklóricas (como la canción, la copla política, la comedia teatral o la artesanía), que la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios se encarga de difundir y publicar. No obstante, las formas artísticas más importantes en este contexto son el arte muralista, fomentado por el ya Estado revolucionario, y la novela de la

⁹⁵ *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 157.

Revolución Mexicana, tan solo especificable por la influencia del acontecimiento como contexto político vivido en primera persona o como tema. Incluso el marbete de “novela” es impreciso, pues este subgénero agrupa diversas formas narrativas (memorias, testimonios, reportajes, crónicas, autobiografías, etc.). En un sentido amplio, todas desvelan aspectos, temas, personajes antes relegados o directamente ocultos de la identidad sociocultural mexicana. En un sentido más concreto, la muchas se centran en la figura de un líder revolucionario, ya desde la perspectiva de alguien cercano a él o alguien que lo observa tangencialmente.

Como es de esperar, entre 1910 y 1917 se produce el mayor número de obras. Junto a Mariano Azuela, destacan Martín Luis Guzmán, que en *El águila y la serpiente* (1928) fija la imagen de Pancho Villa que ha llegado hasta hoy, y Mauricio Magdaleno, que destaca por su contribución a la “época de oro” del cine mexicano y, en particular, por su novela *El resplandor* (1937), cercana al indigenismo por su denuncia de la condición en que se encontraban los indios otomíes (de quienes la Revolución ni da ni pretende dar cuenta). Se escriben novelas germinales ya en el mismo 1909, y seguirá escribiéndose sobre el tema después, hasta mediados de siglo, de la mano de autores como Juan Rulfo, y más adelante, como es el caso de Carlos Fuentes con *Gringo viejo* (1985), por ejemplo.

Mariano Azuela es considerado el fundador de este subgénero, concretamente con su novela **Los de abajo (1915)**, testimonio y crítica de la Revolución. Es más, esta obra supone un antes y un después en la narrativa mexicana. Azuela nace en un contexto de clase media de provincias, por lo que conoce la vida campesina. *Los de abajo* forma parte de su etapa, obviamente, revolucionaria (en la anterior participa del naturalismo), junto con *Andrés Pérez, maderista* (1911) y *Los caciques* (1917), y otras novelas cortas. En su tercera fase, Azuela abraza la vanguardia narrativa, sin abandonar la perspectiva crítica y social. Sin embargo, la importante para el asunto que nos ocupa es *Los de abajo*. Esta novela aparece en 1915 a lo largo de veintitrés entregas en el periódico *El Paso del Norte*, que al año siguiente las edita en un solo volumen. La primera edición mexicana es de 1920, una versión significativamente distinta a la anterior (se introducen personajes y otras variaciones vinculadas a los cambios sociales e ideológicos del mismo Azuela desde 1915), y a la siguiente, de 1925, otra vez modificada, que constituye el texto que hoy se lee. Tras su primera publicación, Azuela se retira de la política y se dedica a la medicina (su profesión de formación) y a la literatura.

Azuela la escribe tras el asesinato de Madero, cuando tiene que posicionarse a favor de uno de los líderes (lo hace a favor de Villa). En 1914 marcha a unirse a las fuerzas encabezadas por Julián Medina, que parece ser la base del personaje protagonista de la novela, Demetrio Macías. En la forma y estructura de la novela quedan reflejadas las circunstancias de escritura (iba escribiéndola a mano

durante la campaña): fragmentaria, inmediata, suma heterogénea de muchos elementos y puntos de vista; está llena de elisiones y discontinuidades. También los personajes asumen en su configuración los mismos rasgos que definieron la revolución. Se ven presos de una fuerza que no pueden explicar ni refrenar y que los lleva a actuar violentamente, con desconcierto, como mecánicos, y, muchas veces, hacia la muerte. José Miguel Oviedo los describe con locuacidad: son “héroes ciegos cumpliendo el papel de visionarios”⁹⁶. Esta configuración psicológico-cultural también entronca con el telurismo que les confiere: son extensiones de la tierra, sus actos son instinto. Como los personajes, la acción se sucede sin freno, confusamente si el lector no reconoce algunos de los asuntos narrados. El lenguaje, siguiendo esta dinámica, es seco, no se adorna: solo describe y narra; pero describe y narra lo bruto y desagradable, lo feo que la literatura hasta ese momento había evitado o solo había tocado para idealizarlo o justificar su marginalidad. Se suceden los momentos como escenas de película. De hecho, los personajes van caracterizándose a través de lo que “vemos” y “oímos”: sus actos, sus palabras.

A medida que avanza la novela, como a medida que la Revolución iba dejando atrás su motor reivindicativo, se deriva en un progresivo y acumulativo sinsentido destructivo, correlativo a lo que José Miguel Oviedo denomina “degradación zoológica, un retorno a la barbarie peor que la anterior pues está manchada por la sangre”⁹⁷.

La novela de la naturaleza

La novela de la selva, naturista o de la naturaleza (como la llaman Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez), o también de la tierra (Torres Rioseco) o ejemplar (Juan Marinello), se produce, sobre todo, entre mediados de la década de 1910 y principios de los años treinta. La encabezan *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera, y *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos. Este tipo de novela, sobre todo *La vorágine*, ya ha superado la idealización de la naturaleza de la novela sentimental. José Miguel Oviedo relaciona este tipo de novela directamente con el “regionalismo”⁹⁸, como superación de un “primer regionalismo”, término que emplea como alternativa al membrete que también se ha usado de “criollismo”⁹⁹. Aquí, sin embargo, estamos empleando la categoría “regionalismo” en el sentido amplio de repliegue a lo propio, ya sea a la circunstancia sociopolítica concreta, al paisaje natural o al indígena.

⁹⁶ Ibid., p. 166.

⁹⁷ Ibid., p. 172.

⁹⁸ Ibid., pp. 225-226.

⁹⁹ Ibid., p. 201.

En las novelas de ese “primer regionalismo” o “criollismo”, la naturaleza influye en la configuración de los seres humanos que la habitan, que, al mismo tiempo, se definen precisamente por las condiciones particulares del medio. De ahí que la narración incorpore elementos costumbristas, dialectales y folklóricos¹⁰⁰. En cambio, las novelas de la naturaleza, o propiamente “regionalistas” (como las considera José Miguel Oviedo), el abordaje del tema incorpora ya una perspectiva crítica, como en el caso del indigenismo con respecto al indianismo. Aun así, sigue tratándose a la naturaleza desde una sensibilidad romántica y telúrica y una perspectiva “americanista”. La naturaleza es una fuerza imparable que se opone al control civilizatorio de la ciudad. Pero hay un límite en esta configuración: la responsabilidad realista de la imaginación. Esa fuerza debe tener un correlato rastreable en la realidad: debe ser una naturaleza a la que se haya enfrentado el escritor. Sin embargo, la pervivencia de la oposición maniquea civilización-barbarie, ciudad-campo, así como la personificación casi mágica de lo natural, implica la recurrencia a tipos, al tono legendario, épico, a la retórica a veces modernista y muchas veces romántica, a la defensa de una tesis concreta tras los cuadros relatados. A pesar de todo ello, es la base de la novela contemporánea y “conectó nuestra realidad con nuestra fantasía y creó prototipos, símbolos e imágenes de notoria seducción. Nos habló de geografías bárbaras y primitivas donde todavía eran posibles aventuras excepcionales”. Fue un modo de expresión e imaginación “ligado a un momento preciso de la evolución de sociedades cuyos sueños y expectativas todavía estaban puestos en el mundo rural ‘bárbaro’[;] su fortuna languideció conforme la vida urbana fue aumentando de volumen e importancia como centro de la vida social y espiritual del continente”¹⁰¹.

Aparte de su texto dramático inédito hasta 1971, titulado *Juan Gil*, José Eustasio Rivera, nacido en 1888 en Neiva (Colombia), solo publica dos libros: *Tierra de promisión* (1921), de poesía, y *La vorágine* (1924), considerada uno de los tres hitos narrativos colombianos, junto con *María*, de Isaacs, y *Cien años de soledad*, de García Márquez. En 1909, ya en Bogotá, Rivera observa con atención la vida campesina. En 1916, incursiona al interior, a los llanos de Casanare, y comprueba de primera mano la situación con los caucheros del Amazonas. En 1922 conoce finalmente la selva. *La vorágine* nace en 1924 de estas experiencias. Rivera editará constantemente el libro hasta su quinta edición, de 1928, año en el que muere.

En su composición, reluce su autoconsideración antes como poeta que como narrador. De ahí su lirismo o los giros pasionales románticos. Pero, dadas las circunstancias ecológicas y humanas del Amazonas, considera un deber escribirla. Como estrategia estética, llama de entrada la atención el marco

¹⁰⁰ Ibid., p. 202.

¹⁰¹ Ibid., p. 228.

ficcional supuestamente extratextual: la obra se constituye a partir de la compilación y estructuración de un manuscrito hallado azarosamente. Esto la relaciona con *María*, de nuevo, pero también con el *Quijote*. Desplazar la narración a su mismo agente y experimentante, dotaba a la novela de veracidad y objetividad. El autor Rivera queda difuminado.

En esta obra, al contrario que en *Doña Bárbara*, la naturaleza salvaje domina al hombre, y lo hace violentamente, indiferente a la moral. Es puro acontecimiento, realidad indomable. Rivera hace triunfar a la naturaleza sobre las garras industriales. Esa primera persona que relata su experiencia debe sortear los peligros de esta mecánica, por ello Rivera crea una narración urgente, fragmentaria, caótica, excesiva, delirante; “reproduce la selva real con una selva de imágenes”¹⁰². Aun así, esta configuración histriónica estéticamente del narrador también se ve afectada por la impronta que el Rivera-poeta deja en el Cova también poeta. Este acaba convirtiéndose en una figura inconsistente, caricaturizada, que contagia “el lenguaje de la novela con una retórica a veces trasnochada”¹⁰³.

Rómulo Gallegos, por otro lado, nace en Caracas (Venezuela) en 1884. En este caso, la dimensión sociopolítica de la creación se extrema: Gallegos llega a ser elegido presidente de Venezuela en 1947, aunque a principios del año siguiente sea derrocado por el golpe del general Marcos Pérez Jiménez, que instaura una dictadura que manda a Gallegos al exilio. Sus años de formación también se enmarcan en una dictadura, la de Juan Vicente Gómez, que se mantuvo de 1908 a 1935. Es profesor de escuelas y liceos, viaja por Europa y funda una empresa cinematográfica.

Doña Bárbara, su gran obra, se inserta en un contexto concreto con respecto a la tenencia de tierras. El sistema latifundista se ve presionado por las nuevas estructuras capitalistas, que exigen mayor rendimiento y productividad. La ciudad acecha. Pero para Gallegos (lo muestra en su obra), ciudad y naturaleza (civilización y barbarie) pueden integrarse. Esta debe aceptar sus transformaciones y aquella debe respetar su pervivencia. *Doña Bárbara* es reflejo de lo natural, de la barbarie, es indomable y dominante (su actitud destructiva es también una rebelión, aunque con matices, contra el sistema patriarcal), y Santos Luzardo, puro urbanita, se fascina por ella, pero sale indemne del “hechizo” (se enamora de su hija). La naturaleza no ha podido con él. Toda esta circunstancia, en términos narrativos, por su intensidad emocional es más melodramática que trágica. Santos, que iba a vender sus tierras y marcharse a Europa, ahora decide quedarse. Siente el llano como propio. La

¹⁰² Ibid., p. 231.

¹⁰³ Ibid., p. 233.

forma de integración entre civilización y barbarie pasa, entonces, por una civilización de la barbarie (del llano).

La novela indigenista

La novela indigenista se inicia simbólicamente con *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, y sigue con el ecuatoriano Jorge Icaza —*Huasipungo* (1934), *Cholos* (1937), *Media vida deslumbrados* (1942) o *Huairapamushcas* (1948)— y el peruano Ciro Alegría —*La serpiente de oro* (1935), cercana a *La vorágine*; *Los perros hambrientos* (1939) o *El mundo es ancho y ajeno* (1941)—. También esta novela recorrerá el siglo. La practicarán, con fuerza, los autores de la renovación narrativa y del “boom”, en especial Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas o Julio Ramón Ribeyro; este último, aun no asociándose directamente al subgénero, sí manifestará su posicionamiento en *Prosas apátridas*.

El indigenismo no consiste en un movimiento cultural desarrollado por los indígenas, sino por mestizos de clase media, los criollos, que defienden desde una perspectiva materialista un ideario proindígena. Esta actitud, no obstante, puede rastrearse en Perú desde el Inca Garcilaso hasta Manuel González Prada, el primer Vallejo, Alcides Arguedas (germen del indigenismo, aunque aún sin fuerza revolucionaria) o Enrique López Albújar, primer indigenista literario en Perú por sus *Cuentos andinos* (1920).

José Carlos Mariátegui, nacido en Moquegua en 1894, es el principal representante del indigenismo teórico contemporáneo. De las vanguardias, toma concretamente el impulso revolucionario, y lo asimila a su perspectiva marxista sobre el indígena. Como cabe suponer, el indígena traído al debate público y cultural no se corresponde directamente con la figura social humana; constituye antes una elaboración conceptual dentro de un sistema teórico concreto. En el caso de Mariátegui, ese sistema se desarrolla sobre todo a través del periodismo, género y medio a través del cual también critica el gobierno de Augusto B. Leguía, lo que le supone el exilio forzado a Europa en 1919. Es en Italia donde absorbe los preceptos del marxismo de Benedetto Croce, Antonio Gramsci y Georges Sorel, y de las vanguardias, principal respuesta a la coyuntura global y al progresivo afianzamiento del fascismo.

En 1923 vuelve a Perú. A través de sus ensayos y de la revista que funda en 1926 (que dura hasta el año de su muerte, 1930), titulada *Amauta* (nombre quechua que significa ‘maestro, filósofo’), difunde el ideario que ha aprehendido hasta el momento, así como la producción artística vinculada, más o menos estrechamente, con el marxismo. En 1928 funda el Partido Socialista Peruano y publica *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Como el título muestra, el análisis de Mariátegui recorre todo el espectro desde la

infraestructura (la economía) a la superestructura (la cultura), de ahí que en el ensayo “El problema del indio” (véase “**Las corrientes de hoy. El indigenismo**”), por ejemplo, identifique que la liberación de este debe pasar por una reforma agraria: el latifundismo y el régimen feudal de explotación de la tierra son los que lo han esclavizado a las nuevas formas y ritmos de producción industriales, en los que la mano de obra se emplea como maquinaria. La solución radica en una vuelta a los modos de producción y organización comunitarias del antiguo pueblo quechua, una especie de “comunismo inkaico”, según el cual la tierra pertenece al colectivo que la trabaja. La propuesta integradora de la teoría marxista de Mariátegui lo sitúa en el foco de numerosas polémicas, tanto desde el marxismo mismo como desde la oposición ideológica. Independientemente de ello, introduce en Latinoamérica “la gran corriente del pensamiento crítico que daría origen a la ciencia política contemporánea”¹⁰⁴.

Por otra parte, en la literatura indigenista en concreto, sobresalen los nombres, como ya se ha dicho, de Jorge Icaza y Ciro Alegría. Aquel nace en Quito (Ecuador) en 1906. Es diplomático y embajador (un gran viajero, por tanto), y se adscribe al realismo de tinte social, por lo que la literatura la ve antes como herramienta que como arte. Su importancia se debe, sobre todo, a su primera novela, *Huasipungo* (1934). Con ella, introduce en su país el tema del indígena para denunciar su situación socioeconómica. Sin embargo, su afán de denuncia cae en una animalización hiperbólica del indígena, humillado y vulnerado hasta el límite. No se comunica apenas, solo reacciona física y emocionalmente. Su aporte, escribe José Miguel Oviedo, “es literariamente pobre en casi todos los otros aspectos. En vez de darnos personajes, nos da estereotipos; sus indios son esperpentos a los que se les ha robado la humanidad; no sentimos verdadera comprensión por ellos: sólo sentimos lástima; las situaciones son esquemáticas en grado sumo; el tono, panfletario y tendencioso”¹⁰⁵.

Quien sí sabe sortear estos tropiezos es Ciro Alegría, nacido en 1909 en el norte andino de Perú, cerca de donde nace Vallejo (que le daría clase). Sus primeros años en la naturaleza, relacionándose con el trabajo de la tierra y siendo testigo de narraciones orales autóctonas, le ofrecen una perspectiva de la que carece Icaza. Alegría ve que era posible la conciliación entre un modo de vida arcaico y otro moderno sin aniquilar ninguno de los dos. Como en el caso de Mariátegui, su oposición al gobierno de su país, de Augusto Bernardino Leguía, le supone el destierro. En 1934 marcha a Santiago de Chile. Allí publica su gran obra, ***El mundo es ancho y ajeno* (1941)**, que logra un reconocimiento internacional inmediato. Esta obra supone la culminación del indigenismo, y una adscripción práctica a los postulados de Mariátegui, al combinar revolución (el indio se rebela contra su explotación) y vanguardia (incorpora técnicas narrativas

¹⁰⁴ Ibid., p. 456.

¹⁰⁵ Ibid., p. 461.

norteamericanas y europeas, como la noción de “novela-río”). Aunque su objetivo es el mismo que el de Icaza (tiene una tesis ideológica que defender), la novela logra construir tal tesis por sí misma. Los conflictos del indígena son variados, pues los mecanismos de opresión tienen una base, como lo veía Mariátegui desde el marxismo, infraestructural. Se centra en las circunstancias concretas de la comunidad Rumi a principios del siglo XX y su voluntad de poseer la tierra que trabaja colectivamente frente a las presiones latifundistas que tratan de expropiársela. Un primer líder busca la paz; sin embargo, el segundo descubre que los pobres no poseen siquiera el discurso que puede llevar a tal paz y que su único recurso es la fuerza de sus cuerpos. En este libro, concluye Oviedo, “la cuestión va más allá de lo sociopolítico: tiene una resonancia de hondo dilema cultural, entre dos formas de vida del todo distintas, una basada en la solidaridad y el ancestral apego a la tierra, y otra en el individualismo occidental y moderno como fuerza transformadora de la naturaleza. Este dilema es precisamente el que el indigenismo había traído al primer plano del debate intelectual”¹⁰⁶.

La **novela gauchesca** había culminado con el *Martín Fierro* (1872), de José Hernández. No obstante, en *La vuelta* (1879), de este mismo autor, el tema se resitúa en las nuevas condiciones sociales de la modernidad, en las que una figura como el gaucho no tiene cabida en las necesidades estructurales y económicas de la ciudad. Su revitalización en el siglo XX se debe a los argentinos Benito Lynch y Ricardo Güiraldes. El primero, en obras como *Los caranchos de la Florida* (1916-1919), *Raquela* (1918), *El inglés de los güesos* (1924) y *Romance de un gaucho* (1930), logra asimilar estructuralmente al gaucho. El segundo, por su parte, culmina el gauchismo con *Cuentos de muerte y de sangre* (1915) y *Raucha* (1917), y también lo cierra con *Don Segundo Sombra* (1926). Esta novela, planteada desde una postura “culturalista”, como la denominan Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez¹⁰⁷, mira al gaucho ya como un recuerdo, lo que evidencia que la mirada es ya definitivamente otra y solo puede situarse fuera.

Ricardo Güiraldes nace en el seno de una familia acomodada. Este contexto vital, su temprana experiencia europea y su gusto por la cultura francesa hacen de él una mezcla de criollo y cosmopolita. De hecho, durante dos años, de 1910 a 1912, Güiraldes recorre Europa y llega a China, Japón y la India. De ahí, en gran medida, esa mirada ya definitivamente otra. Su gauchito, protagonista y narrador del *Don Segundo Sombra*, se descubre finalmente como el hijo de un rico estanciero, y Don Segundo, el supuestamente verdadero gaucho, una vez ocurre esto, desaparece. La obra constituye un esquema ideal, un pretexto para una empresa mística interior. La Pampa está perfectamente ordenada, cumple

¹⁰⁶ Ibid., p. 465.

¹⁰⁷ *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Akal, 1987, p. 270.

con su dimensión misteriosa, casi religiosa, con respecto a la nueva estructura social. Solo tiene cabida como modelo filtrado por la imaginación para la huida espiritual del alienado ser humano urbano.

Finalmente, se le debe una mención, aunque sea breve, a la **novela de la ciudad**, que surge sin remedio. El escritor de la ciudad debe adaptar su mirada y su discurso a la inestabilidad y aceleración de los roles sociales, de los espacios y de los mismos valores. Ya no habla de una realidad propia pero ajena: él forma parte del tema que ha de escribir; se sitúa fuera de sí y sitúa ese afuera dentro de su mirada. El escritor es también la ciudad. En Chile destaca Joaquín Edwards Bello, con *El roto* (1920) —tipo marginal del Chile urbano—, que se aproxima a lo que se ha llamado realismo urbano en la literatura argentina¹⁰⁸, renovado por Roberto Arlt. Este escritor, Arlt, hijo de inmigrantes (medio austriaco, medio italiano), refleja precisamente la circunstancia demográfica de la ciudad y los efectos lingüísticos y económicos de la creciente inmigración europea. Su mismo español literario fue cuestionado por no coincidir con el español materno de los escritores argentinos. De su obra destacan *El juguete rabioso* (1926) y el díptico *Los siete locos* (1929) y *El lanzallamas* (1931).

¹⁰⁸ *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 210.

TEMA 4.1

La nueva narrativa. La literatura fantástica

La nueva narrativa

En los años treinta, un grupo de autores se resiste al realismo y a esa búsqueda regionalista de lo autóctono. Para estos, no importa tanto el retrato o la representación de la realidad como su cuestionamiento; y no un cuestionamiento solo sociocrítico; también estilístico, metaliterario y, en cierto modo, psicológico. En este giro tuvieron que ver las vanguardias, la nueva novela europea y norteamericana, las teorías de Freud y otros aspectos científico-culturales que intensificaron la duda con respecto a la objetividad de la experiencia.

La relativización del espacio y el tiempo, la duda epistémica con respecto a lo real y la inmersión en la subjetividad propia y social se apoyan en técnicas innovadoras como el monólogo interior, el fragmentarismo o el solapamiento de espacios y tiempos. Asimismo, en cuanto a los temas, la objetividad se entremezcla con el mito, la fantasía, la introspección o la reflexión existencialista. La ficción comienza a dominar lo real, se introduce en ello, lo reformula. He aquí, pues, el germen de lo que será el “realismo mágico”. No obstante, en esta fase preliminar, las corrientes narrativas previas y coetáneas tienen demasiado peso. Estos autores se ven en la tesitura de distanciarse del regionalismo y, por tanto, de “traicionar” en cierto modo su realidad social en conflicto. De hecho, en esta misma época Ciro Alegría publica *El mundo es ancho y ajeno*, claro ejemplo de síntesis entre tradición e innovación. Por ello, muchas veces, a pesar del intento, caerán de nuevo en la defensa de ciertas tesis y en la exposición más o menos fiel de determinadas realidades.

Las figuras más representativas de esta narrativa de transición son Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, Alejo Carpentier y Juan Carlos Onetti.

Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Guatemala

Tres son los propósitos principales de Miguel Ángel Asturias: 1) La recuperación del mundo maya-quiché, 2) la incorporación a la novela del lenguaje de las vanguardias y 3) el retrato del neocolonialismo presente en Guatemala. En sus comienzos aún muestra una perspectiva racista con respecto al indigenismo. En su tesis de licenciatura *El problema social del indio* (1923), considera que este muestra una “degeneración” física y moral, y que la solución radica en una inmigración selectiva de países como Suiza, Bélgica u Holanda (pero no de China, por ejemplo), con el fin de “mejorar” el país socialmente, al igual que para

“mejorar el ganado hubo necesidad de traer nuevos ejemplares”¹⁰⁹. A partir de ese año, ya en Europa, esta perspectiva va modificándose. Curiosamente, es en este continente donde se relaciona con numerosos escritores latinoamericanos, como Uslar Pietri, Carpentier, Reyes, Vallejo o Neruda; también lo hace con escritores europeos como Ortega y Gasset, Unamuno, Thomas Mann, Joyce o Pirandello.

Asturias aspira a articular la modernidad con lo primitivo. Esta aspiración lo lleva a la creación de un mundo ancestral particular. En París, bajo la supervisión de Georges Raynaud estudia el mundo maya. De hecho, a Asturias (junto con J. M. González de Mendoza) se le debe la traducción al español del *Popol Vuh*, aunque la realizara a partir de la versión de Raynaud. Esta formación antropológica en la cultura maya permea en su primer libro, *Leyendas de Guatemala* (1930). Se compone de siete partes o relatos mitopoéticos que recuperan un imaginario prehispánico alejado de las convenciones literarias europeas. La realidad y la ficción se difuminan en un mundo laberíntico, impreciso, barroco, en movimiento y sin tiempo. Es una especie más allá para el que la hermeneusis convencional se ve frustrada.

Con *El señor presidente* (1946), Asturias inaugura el ciclo de novelas de la dictadura que tendrá tanto rendimiento en Hispanoamérica. En ella confluyen la experimentación narrativa y la exposición grotesca del tema del dictador, que se asemeja a una divinidad violenta y catastrófica. Concretamente, se establece una identificación entre el dictador y el dios del fuego Tohil, que exigía sacrificios humanos para apaciguarse. Para potenciar la atmósfera deshumanizada y caótica y espesar fenoménicamente el plano ambiguo de la realidad en que sucede, Asturias suprime los nombres propios (conocemos a los personajes por apodos), retuerce retóricamente el texto, aplica rasgos expresionistas, acude con frecuencia a las estrategias surrealistas y ultraístas, incorpora metáforas visuales y auditivas, como onomatopeyas, y desestabiliza las secuencias espaciotemporales.

Del resto de sus novelas, aquellas que demuestran con mayor hondura su compromiso político a través de la literatura son las de la llamada “trilogía bananera” —*Viento fuerte* (1949), *El Papa Verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960)— y *Weekend en Guatemala* (1956).

Su obra más destacable es, sin embargo, ***Hombres de maíz* (1949)**, en cierto modo extensión del propósito de *Leyendas de Guatemala*. En ella, prácticamente todo recurso y movimiento literario de la época ha sido empleado: hay relatos mágicos, hechos y personajes históricos reales, simbolismo, formas religiosas, barroquismo, tradición oral, cosmogonía, psicoanálisis, indigenismo, realismo,

¹⁰⁹ Miguel Ángel Asturias, *El problema social del indio*, 1923.

vanguardia, compromiso, etc. La novela crea un sistema interpretativo propio: asienta símbolos sobre los que se construyen otros nuevos, de modo que remite obligadamente a sí misma para poder ser *comprendida*. En esta novela, Asturias ha integrado con plena solidez en su imaginario la mitología maya. Expone esta cultura directamente a través de sus prácticas y creaciones, de su configuración mítica propia, por lo que su lectura debe realizarse asumiendo que prácticamente nada va a articularse con la preconcepción occidental de la realidad y la moral. Solo transtextualmente puede interpretarse que la exposición esplendorosa y viva de esta cultura resalta su circunstancia actual de asedio y pérdida. El título mismo remite, desde el *Popol Vuh*, a la creación del ser humano quiché, después de la de los animales, de los hombres de barro y de los de madera, en ese orden.

Agustín Yáñez (1904-1980), México

A Yáñez se le debe la introducción en México de innovaciones como el monólogo interior o el desajuste de planos temporales. Aunque puede inscribirse en el ciclo de la novela de la Revolución Mexicana, este autor centra su narrativa en los efectos psicológicos y espirituales (individuales y sociales) de la Revolución y su fracaso antes que en la anécdota o la crónica. En este sentido, podría trazarse un recorrido que pasa por Azuela, Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes.

Podemos destacar sus novelas cortas *Flor de juegos antiguos* (1942) y *Archipiélago de mujeres* (1943), pero es conocido sobre todo por su novela *Al filo del agua* (1947). En ella, indaga en la conducta de los personajes a partir de su misma subjetividad, sin fijarla en un análisis objetivo y articulado. La realidad se configura en la obra emulando el modo en que se configura en la mente y en que el ser humano se sitúa en ella, como si aquella fuera una masa conflictiva y angustiada de datos y circunstancias que arrastra la voluntad de los cuerpos. En cuanto al retrato de la vida campesina de México, reivindica la tradición y lo ancestral como contrapunto positivo frente a la aceleración y la modernidad.

De su obra posterior, puede atenderse a *La creación* (1959), *Ojerosa y pintada* (1960), *La tierra pródiga* (1960) y *Las tierras flacas* (1962), todas de cariz político, desencantadas y críticas con la Revolución.

Alejo Carpentier (1904-1980), Cuba

Como Asturias, Carpentier absorbe en su obra toda cuestión estético-intelectual: el barroquismo, la vanguardia, el negrismo, el existencialismo, el americanismo, la revolución, la identidad, el asunto de la civilización con respecto a lo primitivo, la metaliteratura, etc. Pero también supone la superación de algunas formas, como el regionalismo o naturismo, que después de él pierde su centralidad en el

panorama literario. De su biografía es importante mencionar, por las consecuencias literarias del hecho, que es hijo de un arquitecto francés y una profesora rusa aficionada a la música (disciplinas centrales en su obra). Esta circunstancia, junto con la valorización de la cultura en su educación, le permite cubrir el espectro mediante entre lo específicamente americano y lo “otro” europeo, entre lo considerado autóctono y lo universal.

Su primera novela, *¡Ecue-Yamba-O!* (1933) es de tema negrista; expone la situación del trabajador negro en las azucareras, pero también sus prácticas culturales y creencias religiosas. No obstante, la primera de sus obras que trasciende es *El reino de este mundo* (1949), fundamental también por incorporar un prólogo que anticipa la principal estética de lo que será el “boom”, el “realismo mágico”, que singularizará definitivamente la novela hispanoamericana con respecto a la europea. En la edición, el texto carece de título, pero más tarde, al publicarlo en *Tientos y diferencias* (1964), será acuñado como **“De lo real maravilloso americano”**. En este texto, como el mismo título anticipa (es lo *merveilleux* surrealista), Carpentier está criticando la imaginería del surrealismo, que resulta parca, mero juego, en comparación con las maravillas que ofrece la realidad misma; concretamente, se refiere a la realidad americana —también critica el compromiso literario, abogado por Gide o Sartre, que no deja de constituir la defensa de un tema usando la literatura como pretexto—. Solo hay que mirarla, la realidad, desde un ángulo que permita presenciar sus maravillas. En este sentido, Carpentier peca de cierto esencialismo: la revelación exige una especie de fe. Atribuye a lo real maravilloso una naturaleza esencial con respecto a lo americano, cuando no deja de tratarse de un estilo o poética, con un sistema concreto y reproducible, que, por una cuestión histórico-literaria, y también geográfica, se desarrolló con mayor fuerza en Hispanoamérica. La noción de “realismo mágico”, formulación que se sobrepondrá a la otra, puede rastrearse en el libro de Franz Roh *Nach-Expressionismus (Magister Realismus)*, de 1925, traducido para la Revista de Occidente como *Realismo mágico, Post Expresionismo* (1927). Después, puede encontrarse su mención en *L'avventura novecentista* (1938), de Massimo Bontempelli, y en *American Realists and Magic Realists* (1943), de Alfred H. Barr. También Uslar Pietri menciona el concepto, sin desarrollarlo, en su *Letras y hombres de Venezuela* (1948).

En *El reino de este mundo*, Carpentier aplica sus preceptos. Lo real y lo inverosímil sorprenden de igual manera, por lo que no se distinguen con claridad; solo cabe aceptar su confluencia como verdad. El marco argumental es la historia de Haití de 1771 a 1820, fin de la monarquía negra de Christophe. A pesar del rigor del autor, este no se limita a la mera reproducción de hechos: introduce en la historia el elemento mágico del presagio como su motor principal, y no las reglas causales del relato. Esta novela conforma junto a *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962) la conocida “trilogía de lo real maravilloso”.

A grandes rasgos, *Los pasos* es una especie de novela de aventuras en la que el protagonista, atribulado por la necesidad de crear, se ve inmerso en una naturaleza nueva y exótica. En su viaje a la selva amazónica, acaba viajando en el tiempo hasta el origen de la humanidad, cuando esta apenas es capaz todavía de nombrar las cosas. La realidad del personaje es el mundo de la creación, por lo que sus aspiraciones y deseos no encuentran asideros en las dinámicas productivas del mundo moderno industrializado. El estilo es barroco, sobrecargado. Carpentier acusa un fuerte *horror vacui*: la narración no deja resquicios, está llena de descripciones y digresiones; trata de darle un nombre preciso a todo, incluso aunque haya que inventarlo. Esta acumulación sitúa al lector ante un mundo inabarcable, imposible de concretar y a la vez absolutamente concreto.

En *El siglo de las luces*, el personaje principal es la colectividad en su historia. La revisión del libro coincide con el triunfo de la Revolución Cubana, de la que es adepto, por lo que la hará resonar en él. *El siglo* puede considerarse una novela histórica sobre el siglo XVIII, al estilo de los modelos de este género del siglo XIX. La realidad y la ficción se difuminan; la cronología histórica, por ejemplo, se adapta a la narración, por lo que se transgrede si la novela lo requiere. El estilo vuelve a ser barroco, pero también preciso. El barroquismo es, como se ve, uno de los estilos preferidos de Carpentier, que lleva al extremo en *Concierto barroco* (1974).

Por otra parte, *El recurso del método* (1974), claro juego con el título de Descartes, se incluye en las “novelas de la dictadura”. Aquí, el dictador se abstrae en el prototipo; no se identifica con una figura en concreto, sino con muchas de ellas (Gerardo Machado, Porfirio Díaz, Estrada Cabrera, Vicente Gómez, Rafael Leónidas Trujillo...), transgrediendo, una vez más, la cronología de la historia.

Sus dos últimas novelas son *La consagración de la primavera* (1978), que recupera de nuevo el tema de la música, y *El arpa y la sombra* (1979), que registra el proceso fallido de canonización de Colón durante el papado de Pío IX.

Juan Carlos Onetti (1909-1994), Uruguay

La literatura de Onetti es, en cierto sentido, amoral. Se enfoca en los aspectos crueles, agónicos, cínicos y más contradictorios del ser humano con respecto a sí mismo y el otro. Así, serán sus motivos principales la alienación, la soledad, el aislamiento, lo absurdo de lo considerado real y el privilegio de la imaginación y la ficción como vías de escape o para el alivio. Asimismo, es de los primeros autores en lograr grandes resultados en la autorreferencialidad y la

metaliteratura. Su realismo ha superado la mera aspiración mimética del regionalismo, cuyas pretensiones sociocríticas camuflaban un conformismo creativo. Este desinterés por lo específicamente nacional o autóctono se comprende a la luz de la influencia que tuvieron en él el existencialismo literario europeo, la novela norteamericana y, más ampliamente, el género policial.

Sus dos primeras novelas son *El pozo* (1939) y *Tierra de nadie* (1941). También en esta época escribe *Tiempo de abrazar*, aunque no la publica hasta 1974. *El pozo* abre el modelo básico de Onetti: personajes marginados y alienados, de mediana edad, conscientes de su fracaso e insertos en un contexto urbano. Son figuras existencialmente críticas, tensadas en un vacío vital. Su expresión es aparentemente coloquial, no-literaria (sin apenas recursos retóricos), lo que no deja de constituir una estrategia efectiva para incorporar al lector en el discurso sin que este se dé apenas cuenta. Este efecto permite rastrear la continuidad entre Arlt, Onetti, Felisberto Hernández y Julio Cortázar. El discurso mismo nos manipula, su forma nos promete una verdad transparentada de la vida misma pero nos introduce en un mundo que no puede verificarse, lleno de dudas y contradicciones. La problematización del realismo convencional aparece también ya en esta obra. Las memorias que cuenta el protagonista, Eladio Linacero, no son fiables, pues se entremezclan con lo onírico y la invención directa. La única verdad radica en el relato, plegado sobre sí para demostrarse. El lenguaje narrativo de Onetti dialoga consigo mismo; se cuestiona y se pone en evidencia.

Lo que *El pozo* solo inicia, se extrema en las novelas *La vida breve* (1950) y *Los adioses* (1954), así como en los relatos de *Un sueño realizado y otros cuentos* (1951). En *La vida breve*, el protagonista, Brausen, parece inventarse directamente su vida. No para el lector, sino para sí mismo, para justificar o resolver de algún modo la sensación de fracaso que experimenta en la vida "real". Tanto esta obra como *Los adioses* insisten en cómo la verdad depende de la mirada del sujeto que *necesita* enunciarse. La objetividad misma es una ficción, pues solo puede ser expresada a través del relato de un sujeto.

***El astillero* (1961)** y *Juntacadáveres* (1964) conforman un díptico. En ellas vuelve Brausen, esta vez con el nombre de Larsen. Se ubican ambas en el mismo lugar ficticio que *La vida breve*, Santa María. La ficción de sí que construye y asume Larsen en *El astillero* al volver a Santa María tras una larga ausencia es la ficción del ciudadano útil y productivo. Para ser una persona normal, aceptada como tal en la sociedad, debe uno inventarse a sí mismo como un otro.

La literatura fantástica

La literatura fantástica se caracteriza

por la presencia de lo sobrenatural, lo maravilloso o lo prodigioso percibidos como fenómenos que nos proponen una experiencia *alternativa* del mundo (o un mundo, de hecho, alterno) y que suspenden o niegan la coherencia de nuestra percepción. Es el carácter excepcional, inasimilable a la vivencia 'normal' y, por lo tanto, inexplicable a la razón lo que otorga a esta literatura el tono de extrañeza que la distingue. La literatura fantástica ocupa un espectro bastante amplio de formas cuyos límites extremos serían, por un lado, los relatos de horror y, por otro, la llamada 'ciencia ficción'; es decir, las figuraciones aterradoras de lo ancestral o primario, y la anticipación de un futuro tecnológico amenazante o deshumanizador. En el área del Río de la Plata el cultivo de esta tendencia fue más abundante que en ninguna otra parte, aunque haya importantes expresiones en áreas distintas, como México¹¹⁰.

Esta literatura está ligada al desarrollo particular del género del cuento. En este, tuvieron mucho que ver los autores que se dedicaron exclusivamente (o casi) a él (con respecto a la novela), como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Julio Torri, Felisberto Hernández, Silvina Ocampo, Julio Garmendia, Guillermo Meneses, Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Raúl Brasca, Juan Armando Epple, o Martín Rejtman y Eduardo Antonio Parra; así como aquellos cuya cuentística se desarrolla de forma autónoma, aunque también se dedicaran a la novela, como Rafael Arévalo Martínez, Salarrué (Salvador Salazar Arrué), Juan Bosch, Arturo Uslar Pietri, Juan Carlos Onetti, Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Marco Denevi, Julio Ramón Ribeyro, José Balza, Cristina Peri Rossi, Alfredo Bryce Echenique, Enrique Jaramillo Levi, Ricardo Piglia, Guillermo Samperio, o, ya más cerca de nosotros, Ana María Shúa, Marcelo Cohen, Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán, Sergio Gómez, Andrés Neuman, Fernando Iwasaki, Mariana Enriquez, Samanta Schweblin y Mónica Ojeda.

Horacio Quiroga, en particular, es considerado el fundador del cuento moderno hispanoamericano. Aunque se adscribe a una estética realista-regionalista, acusada de falta de ambición estética dado su carácter crítico y testimonial, Quiroga practica el género consciente de su autonomía y, por tanto, de sus particularidades creativas. La crítica ha localizado la madurez del cuento en el eje del siglo XX, en el momento mismo del "boom", pero desde Quiroga

¹¹⁰ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 38-39.

comienzan a percibirse rasgos de esta madurez y renovación literarias. Se trata de propuestas no solo experimentales, no solo en vías de desarrollo hacia su consolidación: se definen ya como hitos narrativos de la modernidad literaria. De hecho, el momento de esplendor del cuento tiene lugar en los cuarenta, con algunos de los autores ya mencionados arriba (Felisberto Hernández, Uslar Pietri, Bioy Casares, Carpentier, Imbert, Silvina Ocampo, Arreola), sobre todo con Jorge Luis Borges y sus colecciones *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Ambos volúmenes suponen un antes y un después en la narrativa hispanoamericana. Como se ve, se trata de un hito muy anterior al “boom”, lo que demuestra ese desarrollo particular del cuento y, yendo más allá, la influencia que este desarrollo tiene en el estallido de los sesenta. En este momento no se producirá una superación de lo anterior; será, más bien, una continuación natural de las posibilidades que ya se habían abierto y llevado a cabo en el cuento. En cierto modo, este género engarza las vanguardias de los años veinte con el “boom”.

La literatura fantástica constituye por sí misma un modelo central en la narrativa hispanoamericana, y, además, se inscribe casi exclusivamente en la creación cuentística (y no solo en los cuarenta: desde el modernismo pueden identificarse rasgos de lo fantástico). Por lo alegado hasta ahora y, en especial, por esto último, Eduardo Becerra considera imprescindible un abordaje específico de la historia del cuento hispanoamericano, sin fundirlo con la novela bajo el encabezado genérico de “narrativa”¹¹¹. Este mismo investigador defiende que el

nacimiento del cuento literario como género en la modernidad fue uno de los efectos del proceso de cambio que las nuevas condiciones sociales, históricas y culturales que esa época [la contemporaneidad] inauguró provocaron en la concepción de la literatura, que se vio a partir de entonces en la necesidad de reivindicarse como campo autónomo y como saber trascendente capaz de penetrar e iluminar aquellos reductos de la realidad que escapaban al conocimiento racional y empírico¹¹².

Jorge Luis Borges (1899-1986)

Como hemos adelantado, Jorge Luis Borges supone un cambio de paradigma en el lenguaje y el pensamiento creativo-literarios. Los géneros que trabaja (la poesía, el cuento y el ensayo) se engarzan a través de la alusión, el retorno y la correspondencia entre distintos textos, y muchas veces confluyen directamente en un mismo texto. De hecho, su obra se articula a partir de agrupaciones de

¹¹¹ “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, Cátedra, 2008, pp. 33-42.

¹¹² *Ibid.*, p. 39.

piezas generalmente breves, en conjuntos misceláneos, como *El hacedor* (1960), o no unificados genéricamente. Esta tendencia queda manifiesta en la profusión de sus prólogos, que recopilará en un libro titulado simple y llanamente *Prólogos* (1975). La brevedad siempre preferida por él, pues es un “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros [...], [m]ejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario”¹¹³, se hace necesaria —y se suma a la naturalidad y a la oralidad— en sus últimas décadas, cuando la ceguera lo fuerza a dictar sus libros. En general, Borges aspira al orden, a la lucidez y transparencia de la expresión, por lo que la posible dificultad de su lectura radica antes en el tema, cuyas lógicas muchas veces solo son rastreables en el mismo conjunto de su obra.

Nace en Buenos Aires en 1899. Su padre es profesor y abogado, y escribe, por lo que la literatura está presente en su educación desde siempre, como lo está el inglés, que aprende por su abuela materna. Poco después de que la familia se traslade a Europa en 1914, estalla la Primera Guerra Mundial y acaban refugiándose en Ginebra, escenario ideal del cosmopolitismo en la literatura de Borges. En Suiza aprende latín, francés y, por su cuenta, alemán. Se aficiona a la literatura inglesa, lee todo lo que puede y absorbe el estilo, en concreto, de la edición número once de la *Enciclopedia Británica*. En 1919 se trasladan a España. Allí entabla amistad con Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens. En 1921, vuelven a Buenos Aires. Borges revisita su realidad, ahora con mirada transatlántica. Su mayor influencia en ese momento es Macedonio Fernández. El mismo Borges, por su parte, trae de España el ultraísmo, lo aplica a las descripciones de la ciudad y la pampa, y organiza actividades que expanden las vanguardias, sobre todo a partir de las revistas que dirige o en las que colabora, como *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro* y *Nosotros*.

A partir de 1930 más o menos, comienza a distanciarse del ultraísmo y a desplegar su estilo característico (preciso, irónico, controlado) y a defender el potencial innovador de la tradición. Aun así, nunca abandonará del todo el ultraísmo. Su primera etapa poética la conforman *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929). Estos libros insisten en la naturaleza aparente e ilusoria de la realidad, para la que no cabe verdad alguna. Hay, pues, que regodearse en el juego especulativo. Lo importante es la belleza no ya de la forma sino de la articulación argumental para convencer de determinadas formas de verdad inventadas. Todo es imagen, incluso el sujeto mismo que mira, cuyo doble puede hallarse y/o crearse de improviso. La especulación se combina con las estrategias ultraístas, y aparecen rasgos nacionales y, más concretamente, locales, como el mundo suburbano, figuras históricas relevantes (su mismo abuelo Isidoro Acevedo) y los enfrentamientos

¹¹³ Jorge Luis Borges, “Prólogo”, en *Ficciones* (1944).

entre caudillos y compadritos. Ahora bien, el modo de expresión de estas circunstancias será intencionadamente criollo.

Con el tiempo, el ejercicio intelectual ganará terreno al criollismo y al ultraísmo. Perviven en su poesía la reflexión filosófica, teológica y específicamente literaria en torno al tiempo, la memoria, el sueño, la divinidad, la muerte y el desdoblamiento del sujeto. Esta última idea será constante en Borges: el sujeto está continuamente desdoblándose (véase el texto "**Borges y yo**"), lo que acentúa la duda con respecto a la *realidad de lo real*. A partir de los cuarenta, su obra poética se recoge en las sucesivas ediciones (1943, 1954, 1959) del volumen titulado *Poemas*. Se aleja del vanguardismo, utiliza formas y metros tradicionales, refuerza la meditación y el equilibrio, se acomoda en el fragmentarismo (que considera inherente a la misma literatura) y comienza a defender la importancia y potencialidad de la tradición, con respecto a la cual hay también una perspectiva ética: el escritor debe aceptarla con humildad y partir de ella (igual con respecto al lenguaje), en lugar de oponerse radicalmente a ella en un afán demiúrgico soberbio (véase la aplicación de esta idea en el cuento "**Tema del traidor y del héroe**").

Sigue en esta línea en las sucesivas ediciones de su obra poética, ahora en *Obra poética* (1964, 1978, y ss.), en misceláneas como *El hacedor* (1960), en volúmenes como *Antología personal* (1961, 1969, y ss.) o *El otro, el mismo* (1930-1967) (1969). En sus recopilaciones, tiende a añadir nuevas obras en las sucesivas ediciones. Este periodo es el culmen de su trayectoria, y también el momento de mayor vulnerabilidad física. Relee los libros de siempre y se relee, sobre todo, a sí mismo, lo que intensifica el rendimiento de los símbolos que ha preferido siempre: los laberintos, las rosas, los tigres, los dobles o el ajedrez.

En cuanto a la obra ensayística, sus primeras producciones (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928) coinciden en tiempo con las poéticas. Aunque afines ya a su ideario, estos primeros textos son todavía barrocos y excesivamente metafóricos. No será un género muy extensivo; pocas páginas en numerosas misceláneas, y muchas veces a caballo entre varios géneros. Atendiendo a esta circunstancia, pueden destacarse, sin embargo, tres obras centrales: *Discusión* (1932, y ss.), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1953); así como algunos textos de *El hacedor*.

Su vasto y específico conocimiento literario y filosófico será expresado con serenidad, sencillez, cordialidad, humor y, sobre todo, autoironía (destaca "Arte de injuriar"). Uno de los factores clave en la importancia del pensamiento borgeano es el hecho de que la mayoría de autores que referencia (e incluso inventa) son prácticamente desconocidos en Hispanoamérica (o, al menos, nadie había escrito sobre ellos como lo hizo él). Se trata de producciones

místicas y filosóficas orientales y de nuestra Antigüedad, de la cábala y el gnosticismo judío, de poetas franceses y, en especial, autores ingleses como Thomas Browne, John Milton, Samuel Taylor Coleridge, Thomas de Quincey, John Keats, William Beckford o G. K. Chesterton. Los recupera traduciéndolos a su expresión literaria y estética particular. No comunica simplemente sus conocimientos: antes los integra en ese círculo autárquico de sentidos que es su obra; inventa lo que sea necesario si así lo requiere la articulación imaginativa.

La argumentación de Borges se apoya en una especie de *disidencia* epistémica. Recupera un lugar común sobre un tema cualquiera y propone una mirada lateral sobre ello, partiendo de una hipótesis que, aunque en apariencia disparatada, se presenta como necesariamente real. Para ello, primero expone perspectivas previas sobre ese tema y las refuta iluminando contradicciones definitivas. Después, ofrece otras posibles perspectivas, entre las cuales está la suya. Al final, abanderando su escepticismo, introduce el germen de una nueva duda, esta vez sobre la validez de sus propias propuestas alternativas. A este sistema subyace una duda fundamental: la duda con respecto a las posibilidades del lenguaje para representar o conocer el mundo. Su estructura sistémica, cerrada en sí, compuesta de sucesiones fonéticas y sígnicas, lo más que permite es el repliegue, la repetición, aun con variantes, de lo que ya se ha dicho. La realidad del lenguaje es el lenguaje mismo.

Entre sus ensayos más destacados y representativos se encuentran “La supersticiosa ética del lector”, “La postulación de la realidad”, “El arte narrativo y la magia”, “**El escritor argentino y la tradición**”, “Las kennigar” y “Nuestro pobre individualismo”.

Con respecto a su obra narrativa, esta se inicia con posterioridad a la poética y la ensayística. Sus primeros relatos datan de 1933: “Hombre de la esquina rosada”, “El espejo de tinta” y “El impostor inverosímil Tom Castro”. Los tres cuentos relatan historias ajenas, por lo que Borges se sitúa en la dinámica del lector antes que en la del autor. **La lectura para Borges es una actividad más elevada y digna que la escritura.** Los dos últimos cuentos mencionados se acaban integrando en *Historia universal de la infamia* (1935), una recopilación de relatos *recontados* que, incluso, contiene al final una relación de referencias bibliográfica. Su objetivo con estas historias, de gran carácter visual, es el de entretener al lector, por eso insiste en el desarrollo de un buen argumento (en estos casos, adscrito a la novela policial y al género negro; sobre pistoleros, piratas e impostores) que lo lleve a una nueva realidad con respecto a su experiencia usual y próxima. Aunque aún no puedan considerarse fantásticos como tales, son relatos que exponen perspectivas de la realidad insólitas, haciéndola increíble y excesiva.

En los cuentos de Borges se intensifica la presencia de la especulación. La reflexión, el razonamiento, la discusión priman sobre la acción y la verosimilitud. Primero es la reflexión, luego la trama y, por último, el personaje. En *Historia de la eternidad*, libro de “ensayos” mencionado, incluye lo que ahora podemos considerar, en los términos expuestos, un cuento, que luego aparecerá en su compilación cuentística *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941): “El acercamiento a Almotásim”. En él, reseña un libro inexistente recreando el formato tipológico de la crítica literaria. Este tipo de trampas o bromas ficcionales —en las que aparecen personajes “reales” inventados, dobles del propio Borges, notas al pie y referencias falsas— también las desarrolla como notas necrológicas (“**Pierre Menard, autor del Quijote**”), comentarios literarios (“Examen de la obra de Herbert Quain”) o digresiones teóricas (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). La fantasía en los relatos de Borges queda camuflada en el plano estructural del relato, que muchas veces incluye hechos reales o aparentemente reales para camuflar tal dimensión fantástica.

Los relatos de *El jardín...* se incluyen en *Ficciones*. Este libro y *El Aleph* (1949) conforman una etapa concreta en la obra de Borges. En ellos encontramos tres de sus cuentos principales: “**Pierre Menard...**” (ya mencionado), “**Funes el memorioso**”, ambos de *Ficciones*, y “**El Aleph**”, del libro homónimo.

El primer cuento, escrito en 1939, nace como un ejercicio intelectual para comprobar la funcionalidad de su mente tras un grave accidente en la Nochebuena de 1938 que lo lleva a operarse de la cabeza y a sufrir, posteriormente, una infección. Se consideran centrales en su redacción este hecho, el suicidio de Lugones y la muerte del padre de Borges, ambos en febrero de 1938. El mismo texto, como ya se ha dicho, presenta la apariencia de la nota necrológica por la muerte de un célebre escritor llamado Pierre Menard. La ironía radica en que el mayor logro de este autor no es la obra que lo ha llevado al éxito, sino esa obra oculta que estaba llevando a cabo como exacta imitación del Quijote. Curiosa y paradójicamente, el redactor de la nota acaba identificando en el libro de Cervantes rasgos estéticos de Menard. Esta perspectiva trasciende al campo teórico, a la apertura de la obra y la actualización por parte del lector, que, en su ejercicio interpretativo, acaba escribiendo un nuevo texto, aunque coincida exactamente con la forma del texto leído. Esta reescritura se produce sobre todo en el plano conceptual. La perspectiva de Borges sobre la escritura como lectura adquiere mayor dimensión cuando Menard ve su libertad creativa limitada por la existencia previa del libro que quiere escribir, el Quijote. Libertad mucho más amplia para el propio Cervantes, pues su texto no existía (exactamente como tal) antes de haberlo escrito.

En “**Funes el memorioso**”, el protagonista, tras un accidente, adquiere una memoria absoluta. Es prácticamente incapaz de dormir y totalmente incapaz de olvidar. La infinita potencia de su mente muestra el reverso de una impotencia

física drástica. No obstante, esa potencialidad monstruosa es un infinito caos, trasunto de una perspectiva concreta sobre la misma realidad. Funes, lanzado a la totalidad, es incapaz de concretar formas para organizarla: al recurrir al lenguaje (estructura paradigmática para dicha empresa), este acaba en una vorágine simbólica absurda. Funes, “en vez de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*”.

En “**El Aleph**”, el mundo completo, la totalidad, se halla en un lugar concreto, fuera de la mente. El propietario de este infinito es Carlos Argentino Daneri, caricaturizado como un poeta vanidoso y patético: desea componer un poema narrativo que emule todo el universo y todo lo que se ha escrito antes. El Aleph, contenido en un baúl en un sótano, es “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”, todos los actos en “el mismo punto, sin superposición ni transparencia”. Todo está en todas partes (un solo punto “de dos o tres centímetros”) y, por tanto, en ningún lugar. Borges enfrenta de nuevo al lenguaje a la tarea de reproducir la totalidad; demuestra con ello que no es esa su función, y la soberbia que trasluce tal pretensión.

Otros autores argentinos

Adolfo Bioy Casares (1914-1999)

Bioy Casares llegar a ser un asiduo colaborador de Borges. Ambos se influyen mutuamente en su exploración experimental de la narrativa y llegan a escribir bajo pseudónimos conjuntos, como “H. Bustos Domecq” o “B. Suárez Lynch”. Un caso de ello, bajo el primer nombre, es *Seis problemas para don Isidoro Parodi* (1942), una deformación del género policiaco (el protagonista ha de resolver un crimen desde la cárcel, acusado de haber cometido un crimen). Crean también juntos guiones cinematográficos y antologías de literatura fantástica. Asimismo, Bioy Casares colaborará varias veces con Silvina Ocampo.

Recorre con frecuencia al ambiente intelectual de Buenos Aires para caricaturizarlo y tiende a parodiar el género policial, como se ha dejado entrever arriba. Cumpliendo con su adscripción a la literatura fantástica, la narrativa de este autor muestra un mundo en el que tienen lugar hechos inexplicables. Esa duda con respecto a lo real, o la irrealidad misma, se mira con un enfoque humorístico y grotesco. Esta perspectiva hace que lo temáticamente terrorífico acabe resultando cómico. También el erotismo es central en su obra, una fuerza infausta que lleva a los amantes a la desgracia. Estos se vuelcan completamente en el sentimiento hacia el objeto de deseo idealizado que Bioy Casares configura como mujeres fatales, ambiguas, vengativas, letales.

Su obra más importante es *La invención de Morel (1940)*, una novela que el propio autor considera antes partícipe de la cuentística. El texto elabora su propio sistema fantástico, sin dependencias contextuales con la realidad histórica del momento. Es un objeto narrativo artificial, como más o menos la describe Borges en términos laudatorios en su prólogo. La obra está escrita al modo de un informe, donde los personajes son ficciones ficcionales, es decir, fantasmagorías.

Un fugitivo narra su propia historia en primera persona. En su huida, acaba en una isla aparentemente desierta. Al poco, acaba encontrándose con un grupo de personas extrañas que parecen vivir a base de repeticiones. Entre esas personas, hay una mujer, Faustine, de la que se enamora. Nadie parece ser consciente de su presencia, aunque se da cuenta que imitan algunos de sus gestos. Finalmente, descubre que esas personas son en realidad imágenes generadas por una máquina inventada por un tal Morel (una alusión al doctor Moreau, el personaje de la célebre novela de H.G. Wells *La isla del doctor Moreau*, de 1896). Esa máquina filma al modelo durante unos días, registra los datos y después lo duplica exactamente. Para abandonar su transitoriedad humana y poder vivir en la “irrealidad” con Faustine para siempre, el protagonista se deja grabar y muere.

José Bianco (1908-1986)

La breve obra narrativa y ensayística de José Bianco se deja influir por Henry James y se aproxima a las líneas estéticas de Borges, Bioy Casares y Felisberto Hernández. Forma parte del grupo “Sur”; de hecho, entre 1935 y 1961 es jefe de redacción de la revista homónima. La ficción literaria es para Bianco un pretexto para la indagación estética, para la articulación de la fantasía, los sueños y la realidad. No practica una literatura fantástica como tal, pero sí colinda con ella por la manera en que expone la psicología de los personajes en los marcos argumentales del género policial. Sus obras más conocidas son *Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943).

Silvina Ocampo (1906-1993)

Silvina Ocampo también forma parte del grupo “Sur”. Con Bioy y Borges publica la conocida *Antología de la literatura fantástica* (1940). A lo fantástico, Ocampo llega, con crueldad y humor, mediante metamorfosis o paradojas temporales. Explora la infancia (inocente y perversa), los espacios de la mujer y la anomalía dentro de parámetros aparentemente normales. Puede destacarse *Autobiografía de Irene* (1975), donde la protagonista recuerda su propia muerte, o el cuento de

1945 “Sábanas de tierra”, incluido en *Y así sucesivamente* (1987), donde un jardinero ama tanto la tierra que acaba convirtiéndose en una planta.

Otros autores

Felisberto Hernández (1902-1964), Uruguay

Felisberto Hernández abre el camino a Virgilio Piñera y Julio Cortázar. Sus primeros libros son *Fulano de tal* (1925) y *Libro sin tapas* (1929), editados artesanalmente en Montevideo. Músico de formación, mantiene su faceta literaria casi clandestinamente. El primer libro publicado por una editorial conocida es *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942). Tras esta publicación vende su piano y abraza la escritura.

Sus cuentos más importantes se encuentran en *El caballo perdido* (1943) y *Nadie encendía las lámparas* (1946). En ellos, introduce de tal modo lo insólito en la cotidianidad, que esta acaba prácticamente desfigurada. Este autor se adscribe a la lógica del absurdo, que a veces extrema, como en el cuento “**Genealogía**”, del ya mencionado *Libro sin tapas*. En su preferencia por el absurdo, Hernández introduce el recuerdo, la percepción auditiva y visual y la ensoñación. Lo insólito se presenta en la desviación funcional de los objetos, incluso en su *animación* (o en la cosificación de los humanos). Los espacios cerrados de algunos de sus cuentos, como “La cada inundada”, “El comedor oscuro” o “Menos Julia”,

permiten el aislamiento necesario para que la conciencia se relaje y libere un flujo de imágenes o ideas subconscientes largamente reprimidas que alteran la visión habitual de lo real. Como la alteración desencadena una serie de acontecimientos imprevisibles que siguen una lógica irregular, la estructura de los relatos hernandianos suele ser proliferante y azarosa: los hechos nos deslumbran y cautivan pero al final no sabemos bien cómo ni por qué se produjeron; hay un último misterio que no se revela del todo. Felisberto tenía una concepción ‘orgánica’ de la narración, es decir, la veía como un objeto vivo con sus propias exigencias que él no siempre controlaba¹¹⁴.

María Luisa Bombal (1910-1980), Chile

María Luisa Bombal se forma en París hasta 1931, cuando vuelve a Chile. Logra distanciarse del realismo predominante en la narrativa del país gracias a sus

¹¹⁴ *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 49.

contactos con las vanguardias en Europa y con el grupo “Sur” en Buenos Aires. Gracias a la influencia de este último se acerca a la literatura fantástica, como se comprueba en sus dos novelas breves, **La última niebla (1935)** y *La amortajada* (1937), escritas, de hecho, en Buenos Aires. Al casarse en 1940 con un conde francés, acaba viviendo durante treinta años en Estados Unidos, lo que la distancia del contexto literario hispanoamericano.

Su narrativa es intimista y lírica, transgrede las convenciones espaciotemporales según la percepción subjetiva de los personajes, y recupera contextos de mujeres, casi siempre enfrentadas a conflictos internos misteriosos o a la naturaleza como fuerza cósmica. En **La última niebla** se presenta un matrimonio de primos. La realidad queda desplazada por las ensoñaciones de la protagonista, que superponen al relato un mundo imaginario en el que ella trata de satisfacer sus necesidades, de marcado carácter erótico. Tal es la fuerza del ensueño, que figura un amante fantasioso. Al final de su vida, descubre el vacío de la ilusión y la pérdida irrecuperable de su vida “real”.

Por otra parte, en *La amortajada*, la recién fallecida es la narradora: cuenta su propia vida desde su lecho de muerte. En la lectura de la obra, de cara al seminario, cabría tener en cuenta estas palabras de José Miguel Oviedo, dignas, tal vez, de comentario:

(Marjorie Agosin ha hecho bien en recordarnos, sin embargo, que Bombal nunca fue una feminista y que aceptó, como mujer casada, las reglas del mundo patriarcal burgués sin hacer gestos de rebelión.) Tal vez sea más razonable afirmar que en sus relatos hay una crítica al mito del ‘eterno femenino’, que suele presentar como condenado al sometimiento, la enajenación o la muerte. ‘¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?’, se pregunta la narradora de *La amortajada*, y sigue siendo difícil dar una respuesta a esa cuestión¹¹⁵.

Armonía Somers (Armonía Etchepare de Henostroza; 1914-1994), Uruguay

La primera obra de Armonía Somers es **La mujer desnuda (1950)**. Trata de una mujer que, al despertar el día de su treinta cumpleaños, se corta la cabeza, se la vuelve a poner, y sale a caminar desnuda por el poblado. La publica con pseudónimo, lo que, junto al contenido, fomenta el revuelo que se acabará produciendo. En 1953 publica su libro de cuentos *El derrumbamiento*. No vuelve

¹¹⁵ *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 541.

a publicar hasta unos diez años después, en pleno “boom”, por lo que su narrativa quedará entonces algo al margen.

Con un estilo laberíntico y a veces complejo, fustigador, resistente a la lógica, mezcla tiempos y espacios, niveles discursivos, sobre un reverso fantástico y perverso (subversivo muchas veces) de la realidad. Un ejemplo de la deriva extrema de ello es su última novela, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), donde aparecen monstruos, fantasmas y hechos imposibles.

Virgilio Piñera (1912-1979), Cuba

Virgilio Piñera también se adscribió al grupo “Sur”, así como al congregado por la revista *Orígenes*, dirigida por Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Como Felisberto Hernández, practica una literatura del absurdo. Su deformación de la realidad, focalizada en la vida marginal y aislada, denota un gran pesimismo existencial, vehiculado por lo grotesco, el rechazo repulsivo y una relación sórdida entre el horror y el humor. El cuerpo es un elemento central en su obra: lo descompone, degrada y mutila, y lo hace mediante una objetivación frívola y rigurosa, intensificando la sordidez y la sensación grotesca.

Destacan de su obra la novela *La carne de René* (1952) y la recopilación *Cuentos fríos* (1956). En esta última, “**La caída**” ejemplifica esa relación masoquista y perversa de la mutilación de los cuerpos. La recreación como a cámara lenta del momento, así como su narración directa y fría y la focalización en elementos absurdos provocan una sensación, como escribe José Miguel Oviedo, de “lúgubre comicidad”¹¹⁶.

Juan José Arreola (1918-2001), México

Su obra *Confabulario* (1952), publicada cuando aún Borges, Bioy y Cortázar no son demasiado conocidos, convierte a Arreola en el principal representante de la literatura fantástica hispanoamericana. Él mismo contribuirá a la pervivencia de la obra mediante nuevas versiones del libro, con los títulos *Confabulario total* (1962), *Confabulario personal* (1980) y *Confabulario definitivo* (1986).

La narrativa de Arreola se erige en torno a un nuevo humanismo que combate la modernidad técnica e industrializada. Introduce elementos regionalistas, aunque cayendo en lo pintoresco y anecdótico. En general, combina varios paradigmas (fantasía, realismo, psicologismo, especulación, ironía, existencialismo, etc.) en estructuras misceláneas y formas fragmentarias, como puede comprobarse

¹¹⁶ *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 53.

en su cuento “El guardagujas”, donde dos personajes en una estación de tren mantienen una conversación absurda, en la que los datos ofrecidos por el guardagujas nunca acaban de desambiguarse.

La renovación del regionalismo y el indigenismo

A pesar del auge a partir de los años treinta de la narrativa urbana, el naturismo y el indigenismo continúan constituyendo potentes surtidores de obras. Esto se debe, simplificando, a la indiscutible confluencia identitaria de dos ámbitos culturales, el criollo y el indígena, el urbano y el natural. Evidentemente, el naturismo y el indigenismo, como corrientes-temas literarios, tienen que adaptarse a los cambios sociotécnicos, culturales e ideológicos, como se vio en *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría. Será en los años cincuenta, no obstante, cuando revivan ecos de su importancia anterior de la mano de autores que trascienden la mera aspiración testimonial, como Juan Rulfo, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos.

Juan Rulfo (1917-1986), México

Juan Rulfo es un escritor fundamental de la narrativa mexicana, y ha llegado a serlo con solo dos libros breves: el conjunto de cuentos *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955). Después de estos textos, dada la culminación narrativa que suponen, ni siquiera el mismo Rulfo se ve capaz de componer más obras, fuera de relatos aislados y textos cinematográficos (recopilados en *El gallo de oro*, 1980); una actitud que guarda relación con el carácter del autor, siempre reservado y tímido. En 1974, tras diez años trabajando en ella, destruye el original de una novela titulada *La cordillera*.

Nace en Apulco, Jalisco, y pasa su infancia en San Gabriel, donde conoce la violencia derivada de la “guerra cristera”, el bandolerismo, la pobreza, el abandono de los campos; todo lo que de algún modo permea en sus obras. Estas obtienen un éxito inmediato entre los lectores y sorprenden a la crítica por lograr traer el tema de siempre, cercano a la novela de la Revolución Mexicana, pero de una forma completamente nueva. La narrativa de Rulfo ya no es simple crónica de la revolución y sus consecuencias en las tierras y los campesinos mexicanos; su aventura estética logra universalizar los temas, dotándolos de una densa dimensión mística y simbólica. Se suprimen los tiempos, los lugares y los personajes concretos. Lo que antes era radicalmente real (sociohistórico) ahora es estéticamente ficcionalizado (literario).

Las consecuencias de la Revolución en la sociedad mexicana se elaboran como una especie de sensación espiritual o psicológica de desencanto, pérdida, malestar, sinsentido y angustia. El mismo hecho histórico es una especie de fantasma intersubjetivo: la sociedad mexicana en su conjunto ha asentado su identidad sobre esa promesa rota en la historia, pero aún latente en los ciudadanos que la protagonizaron y sufrieron. Rulfo accede a esa psicología colectiva reelaborando creencias ancestrales mediante técnicas literarias aprendidas de la narrativa norteamericana (especialmente de Faulkner) y de cierto realismo ruso, francés y nórdico que no rechaza completamente el sentido místico de la vida.

El llano en llamas surge de los relatos que publica en revistas mexicanas a partir de 1945 por insistencia de sus amigos. Aunque no publica más conjuntos, sí va introduciendo cambios en las distintas ediciones de este, sobre todo en la ordenación y en determinadas cuestiones de estilo. Además, en 1970 suprime “El Paso del Norte” y añade dos relatos nuevos: “El día del derrumbe” y “La herencia de Matilde Arcángel”. En ellos aparecen esas violencias aludidas y el abandono de los campos, pero Rulfo introduce también la resiliencia, la ternura y la piedad. Su expresión es llana y concisa, tanto en el estilo como en la narración: solo atiende a lo imprescindible, sin adornos; llena el argumento de elipsis, lo fractura, por lo que el lector ha de imaginar gran parte de los hechos (con frecuencia, de las mismas causas y consecuencias). Esta falta de desarrollo y, por tanto, de certezas, hace que las circunstancias dolorosas narradas cobren una dimensión trágica: ocurren sin más, sin explicación, sin causa definida ni solución. No queda claro quiénes son las víctimas y quiénes los verdugos: la culpa y la condena es común a todos, y su articulación central es la venganza, presentada como un rito impostergable. Los distintos narradores implican su subjetividad en los relatos, siempre matizados o evaluados parcialmente.

Asumiendo las insuficiencias en que caemos, podemos traer un cuento paradigmático de este conjunto: “**No oyes ladrar los perros**”. Un hombre mayor carga sobre sus hombros el cuerpo herido de su hijo bandolero, como el pastor con la oveja descarriada o Cristo mismo con la cruz. Al tiempo que hace ese inmenso esfuerzo por salvarlo, llena de reproches su discurso. El drama de la situación se condensa en esta escena y estos figurantes: un texto breve con un paisaje difuminado y solo dos cuerpos por la noche. No sabemos exactamente qué ha pasado, ni vamos a saber qué pasa después. Vemos dos cuerpos que hacen uno, el de abajo da pies al de arriba, y este da ojos y oído al de abajo. Es un claro ejemplo de los vacíos trágicos en la narración de Rulfo: esas gotas, ¿lágrima o sangre?; ese silencio, ¿culpa o muerte?

Con *Pedro Páramo*, Rulfo adelanta las innovaciones que caracterizarían parte de la narrativa de los sesenta: el juego con el tiempo, fragmentario, discontinuo, y la incorporación normalizada en la realidad del mito (o incluso, podría decirse,

de la magia). Esa fragmentación casi recuerda al montaje cinematográfico: el tiempo está compartimentado en secuencias, algunas de las cuales a veces se omiten, se superponen o desordenan. La narración, por tanto, es una especie de laberinto que requiere la participación del lector. Confluyen también las perspectivas y las voces. Las repeticiones, anticipaciones, retrospectivas, elisiones, reflejos y resonancias configuran un texto de naturaleza simbólica no ya solo en cuanto a sus contenidos, sino también en su estructura.

Cumpliendo con ciertas bases de lo que se definirá como realismo mágico, en *Pedro Páramo* no parece haber distinción entre la supuesta realidad objetivada en el discurso y los elementos míticos populares. Los personajes habitan esa liminalidad sin evaluar onto-epistemológicamente su naturaleza. Es, sencillamente, la realidad que habitan. La razón lógica no puede dar cuenta de la ambigüedad regulada entre la vida y la muerte y los dos planos a los que supuestamente pertenece cada una. El mundo de los muertos y el mundo de los vivos es un solo mundo. Puede rastrearse esta concepción en el universo mítico náhuatl, en el que, por ejemplo, la muerte, por un lado, resonaba en la ebriedad, lo onírico y lo erótico, y por otro, no suponía un abandono absoluto de la vida: los muertos conservaban una especie de energía necesaria para esa nueva vida sagrada. A este sedimento mítico indígena, Rulfo añade cuestiones del presente histórico mexicano y tradiciones europeas —la búsqueda del padre, por ejemplo, recuerda a la Telemaquia de la *Odisea*, y ese viaje a Comala como trasunto del inframundo (pues los personajes son, al fin y al cabo, penitentes irredentos) recuerda al mito de Orfeo o a la *Divina comedia*—. No obstante, la recursividad simbólica y los elementos estructurales mencionados abstraen toda referencia concreta a universales, tanto humanos como específicamente literarios.

José María Arguedas (1911-1969), Perú

José María Arguedas puede considerarse el paradigma de escritor indigenista tras la corriente estimulada por Mariátegui, aunque aquel logra salvar de la abstracción sociológica al indígena ofreciendo en su discurso su experiencia misma de la realidad andina.

Nace en Andahuaylas (Apurímac), en los profundos Andes peruanos. De familia criolla y pequeñoburguesa, es criado por “siervos” indígenas en distintos pueblos andinos, dadas las ausencias de su padre (notario y juez) por viajes de trabajo. El mundo indígena es para él un refugio, tanto por la soledad como por la relación traumática que entabla con los hijos de la segunda mujer de su padre. Doña Cayetana, una mujer indígena, es para él una madre. Le fascina la música, las creencias mágicas y costumbres del pueblo quechua. Su asunción de esta cultura se afianza cuando aprende la lengua.

A partir de 1931, cuando inicia sus estudios en la Universidad de San Marcos, vive en Lima. Allí entra en contacto con el ambiente intelectual en torno a Mariátegui. Sus primeros relatos, ya de corte indigenista, los publica en *Agua. Los escolares. Warma Kuyay* (1935). Abre una vía alternativa a la recorrida por Ciro Alegría también a partir de ese momento. El texto “Warma Kuyay” anuncia esta divergencia. El indigenismo de Arguedas, como se ha adelantado, ofrece una perspectiva íntima, lírica y emocionada que trasciende el mero desarrollo estético de una tesis ideológica. La literatura no es una herramienta sociocrítica ni un programa; es una forma de corporeizar experiencias concretas, en su caso vinculadas estrechamente con una vivencia mágica y animista del mundo andino. En quechua, el título de este texto significa ‘amor de niño’, lo que describe el asunto principal de la trama: un niño mestizo se enamora de una mujer indígena, a la que desea como madre y amante. A esta exposición íntima, intersticial entre dos lenguas y mundos, subyace la misma crisis analizada por la literatura de tesis: las fisuras sociales abiertas por el tema irresuelto del indígena. No obstante, para su indagación explícita y sociológica, Arguedas recurre al discurso académico. Investiga como antropólogo el arte y la cultura andinas, parte de cuyas producciones traduce y difunde. Dos ejemplos son *Canto Kechwa* (1938) y *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949).

En ese periodo también publica la novela *Yawar Fiesta* (1941) y el relato *Diamantes y pedernales* (1954), pero el cénit lo alcanzará con ***Los ríos profundos* (1958)**, su gran obra. El mundo indígena se presenta como tal, como sistema particular y autónomo; como forma de vida no solo posible sino, sobre todo, real y realizada. Existe. El protagonista es un niño, el mismo de “Warma Kuyay”, que viaja por el sur de Perú. Su mirada reproduce de un modo realista, sin dejar de ser lírico, este mundo andino, con todas sus particularidades culturales: sus ritos, su folklore, su mitología, su economía, su política. Todo maravilla a esta subjetividad que se esfuerza por mantenerse ligada a la cultura indígena. Es un mestizo que prefiere la realidad indígena, que renuncia al afán de progreso y prosperidad capitalista. En su deseo, la naturaleza es una especie de diosa o fuerza mágica que lo guía. Arguedas trata de crear un espacio donde esta cultura pueda volver a brillar, al margen de las violencias iniciadas con la conquista y colonización y, posteriormente, con las mecánicas de la modernidad. Junto al narrador subjetivado en el niño, hay otro omnisciente que teje las circunstancias antropológicas objetivas. El capítulo VI de la novela, “Zumbayllu”, es un claro ejemplo de esta alternancia.

En su última década publica las obras *El Sexto* (1961), testimonio de su encarcelamiento político en 1937, *La agonía de Rasu Ñiti* (1962), cercana a su producción investigadora, y las novelas *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma). En la primera de estas novelas, trata de abordar la cuestión del poder en Perú, exponiendo las transformaciones en el sistema feudal campesino por los movimientos agrarios y el conflicto entre

tradición y modernización dadas las nuevas dinámicas de la industrialización. Desarrolla personajes-tipo que encarnan posturas políticas. Arguedas incursiona aquí en un territorio literario nuevo y, en cierto modo, ajeno: la ciudad. Su falta de experiencia en ello hace que caiga en esquemas y abstracciones ideológicas. No obstante, esta novela supone un estadio final en la incorporación de la transculturalidad y mestizaje en la literatura indigenista, como evidencias de que no es posible en la sociedad actual considerar compartimentos estancos lo urbano y lo indígena.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es vestigio de un proceso creativo tortuoso. Es una obra irregular y asimétrica. Tiene dos partes narrativas (una de cuatro capítulos y otra sin ellos), cuatro “Diarios” intercalados y un epílogo conformado por dos cartas y un texto titulado “No soy un aculturado”. La obra trata un tema real: la migración masiva de la sierra a la costa en los sesenta. Aunque también es urbana, se centra en los personajes mestizos indígenas ante el nuevo medio “modernizado”. El choque es violento en diversas dimensiones. Lo erótico, la religión y la cultura son herramientas confluyentes en la afirmación de la identidad. Atendiendo a que el “zorro” es un animal mítico y metamórfico de la cosmología andina, cobra especial significado la división entre los zorros de arriba (lugar elevado, supuestamente puro; la sierra) y los de abajo (lugar corrupto, pestilente y putrefacto moral y materialmente; la costa). El español de la obra tiene interferencias quechuas y de giros locales, que distinguen a los serranos y los costeños. Por otra parte, la obra sufre una hipertrofia desorganizada de discursos, imágenes, documentos, digresiones, obsesiones.

A la luz del momento de escritura, en pleno “boom”, parece que Arguedas pretende llevar a cabo una obra totalmente nueva; pretensión que acaba sobrepasándolo. Que, por lo menos, se ve interpelado por las dinámicas del nuevo contexto literario lo demuestra su polémica con Julio Cortázar, al que dirige una carta abierta en 1969 (año de su suicidio) titulada “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar”, en respuesta a una entrevista a este publicada en *Life*.

Augusto Roa Bastos (1917-2005), Paraguay

La obra de Roa Bastos cumple con los paradigmas de la narrativa del “boom”, aunque no llega a tener un papel protagónico en ella. Como en general la literatura paraguaya, su producción literaria se mantiene algo al margen de los focos y las tendencias programadas.

Vive exiliado en Buenos Aires cerca de treinta años, de 1947 a 1976, cuando se muda a Francia. Casi toda su obra la produce, pues, fuera de Paraguay. En 1982, en la dictadura de Stroessner, intenta volver a su país, pero le quitan el pasaporte

y lo expulsan a la frontera con Argentina. Como en el caso de Arguedas con respecto al quechua en Perú, Roa Bastos domina un uso coloquial del guaraní, cultura que conoce estrechamente.

Su primera recopilación de cuentos es *El trueno entre las hojas* (1953), aún afín a un regionalismo bastante convencional. De su cuentística posterior destacan *El baldío* (1966), *Moriencia* (1969) y *Cuerpo presente y otros cuentos* (1971). En *El baldío* hay dos cuentos paradigmáticos: **uno homónimo** y “Contar un cuento”. **El primero** relata el momento en que un hombre arrastra a otro entre los desechos de un basural, sin que se especifique cual es la relación entre ellos. Cuando lo hace, se oye el llanto de un niño. El hombre lo coge y se lo lleva. “Contar un cuento”, por otra parte, puede considerarse una síntesis de su narrativa, que presenta una realidad para la que el lenguaje resulta antes un recurso que una forma de revelación.

De sus seis novelas, destacan *Hijo de hombre* (1960) y *Yo el Supremo* (1974). La primera, aplicándose al realismo-regionalismo, sigue la estela de *Hombres de maíz* (1949), de Asturias, *Pedro Páramo* (1955), de Rulfo, y *Los ríos profundos*, de Arguedas. Relata la historia completa de un pueblo reelaborando la cultura mítica guaraní subyacente. No elabora un recorrido historiográfico; reconstruye tal cultura a partir del sistema de creencias, de experiencias oníricas y esperanzas de un pueblo que aspira a ser salvado. También transcultural, refleja un sincretismo religioso cristiano-guaraní.

Yo el Supremo le lleva catorce años de escritura. En esta novela elabora una versión ficticia de José Gaspar Rodríguez de Francia, fundador de Paraguay y su primer dictador durante veintiséis años. Junto a *El recurso del método* (1978), de Carpentier, y *El otoño del patriarca* (1975), de García Márquez, forma parte de las tres grandes novelas de la dictadura de los setenta. Antes que una crónica o novela histórica sobre un país, se trata de una metaforización de tal historia, llena de estrategias recursivas como los anacronismos, la utopía o la alucinación. La obra juega con las dimensiones realidad-ficción, incluso dentro de sí misma, como ya se vislumbra en el comienzo mismo con una especie de trampantojo tipográfico: se ofrece lo que parece una nota con la letra del dictador y resulta ser un apócrifo de burla difundido por sus enemigos. La obra carece de partes y solapa y entremezcla tiempos. Cobra la forma de tipos discursivos como el ensayo, la biografía, el diario, el informe, etc. Roa Bastos hace uso de un intenso estilo barroco, lleno de juegos conceptistas.

Esta aparente deformación ficcional y retórica de los “hechos” solo trata de evidenciar la naturaleza discursiva de la misma historia; hace dudar sobre los relatos históricos y ejemplifica que la multiplicidad de sentidos no es solo intrínseca de la literatura: también la misma historia como relato está sometida a la interpretación.

TEMA 4.2

El “boom” de la novela hispanoamericana

El concepto de “boom”, de origen comercial y publicitario, ha pervivido gracias a su defensa y a su rechazo. Su comentario constante lo ha asentado como encabezado de este momento literario hispanoamericano, frente a otras opciones que también llegan a emplearse, como “nueva novela hispanoamericana”, que, como puede valorarse tras las páginas previas, puede aplicarse a cualquier tipo de cambio.

El “boom” se enmarca en los sesenta, concretamente a mediados de la década. En ese momento sobresale un conjunto determinado de obras y se revaloran otras publicadas anteriormente por quienes son considerados los maestros inmediatos de los nuevos autores. Este “estallido” no es solo un fenómeno estético (no se vincula unívocamente con el “realismo mágico”) o generacional. Se da también por un cambio de paradigma sociocultural y económico: aparecen nuevos y numerosos lectores, la industria editorial entra en una etapa de esplendor —editoriales españolas (como Seix Barral), argentinas, mexicanas y de otros países tienen que ver con la expansión del estallido— y la Revolución Cubana despierta una serie de expectativas y conflictos. Lo primordial del “boom” es que introduce a la literatura hispanoamericana en la red de consumo masivo literario internacional.

Los representantes de este momento logran trascender lo que podría no haber supuesto más que una fama efímera. De entre estos, podemos destacar varios “grupos” de figuras: 1) José Lezama Lima y Julio Cortázar¹¹⁷; 2) Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa; y (alrededor del “boom”) 3) José Donoso, Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy.

José Lezama Lima (1910-1976), Cuba

Para Lezama Lima, el misterio de la existencia no puede resolverse, pero sí duplicarse (*presenciarse*) mediante la imagen poética. No hay verdad que interpretar, sino verdad a la que asistir. Como Borges, la obra de Lezama se articula a través de un sistema fragmentario, aunque en el caso de este se organice en capas complejas, barrocas y excesivas. Destaca el intelectualismo, pero también el imaginario del trópico y las referencias a la cultura popular criolla.

¹¹⁷ Podríamos incluir a Octavio Paz, dado su protagonismo en la época; no obstante, como su producción destaca, específicamente, en los campos poético (de mediados de siglo en adelante) y ensayístico, dejamos su (posible) estudio para los temas 5 (“La poesía hispanoamericana desde mediados de siglo hasta las últimas tendencias”) y/o 7 (“Acercamiento al teatro y al ensayo hispanoamericanos del siglo XX”).

Lezama, de hecho, solo saldrá de Cuba en dos ocasiones (a México y a Jamaica); también permanecerá en la misma casa de La Habana desde 1929 hasta su muerte.

En 1944, funda (y comienza a dirigir) la revista *Orígenes*, alrededor de la cual se formará y expresará un grupo de intelectuales y artistas cubanos afines a la vanguardia que conectará la cultura cubana con la exterior. Sus cuatro primeros libros son de poesía: *Muerte de Narciso* (1937) —un solo texto en verso libre que, aun así, sigue el modelo gongorino para recrear el mito clásico—, *Enemigo rumor* (1941) —también gongorino, incluye metros tradicionales; aquí se comprueba el catolicismo al que Lezama siempre se adscribirá—, *Aventuras sigilosas* (1945) —donde recurre al versículo y, por la densidad filosófica, se vislumbra esta vez la influencia de Quevedo; hay en esta obra correspondencias con *Paradiso*— y *La fijeza* (1949) —feliz coexistencia entre lo barroco y la vanguardia: conceptismo, regularidad métrica y metáfora barroca coexisten con el existencialismo discursivo y retórico vanguardista—. El siguiente libro poético lo publica en 1960, *Dador*. El último, será póstumo: *Fragmentos a su imán* (1977). *Dador* comienza con un largo y complejo texto poético en prosa que, desbordado de referencias clásicas, medievales y autóctonas, constituye una digresión expansiva. Esta será una constante en Lezama: los textos largos y digresivos le permiten tratar muchos temas a la vez, sin más articulación que el tono, el clima o la sensación que el autor va creando en torno a ellos.

La obra que lo lleva a la fama es la novela-poema ***Paradiso* (1966)**, publicada en pleno “boom” e integrada en este por sus afinidades estéticas, aunque el autor pertenezca a otra generación y el libro comenzase a escribirse antes (por lo menos) de 1949, cuando Lezama publica el capítulo I en *Orígenes*. La obra se excede, se desborda. Está a medio camino entre lo narrativo y lo poético, y se define por su indeterminación genérica, lo que inclina la balanza, obviamente, hacia una evaluación poética de su naturaleza. Superficialmente, la obra cuenta la infancia en el hogar del protagonista, José Cemí, como un espacio y momento idealizado; luego, su experiencia de lo erótico y la perversión del espacio anterior; y, finalmente, su salida del espacio pervertido mediante la poesía. En este libro, así como en su secuela incompleta y póstuma *Oppiano Licario* (1977), nombre del maestro de Cemí, la poesía cumple con su función órfica: le devuelve al ser “su original naturaleza religiosa, mágica y cognoscitiva”¹¹⁸. El carácter simbólico de estas obras se evidencia en los nombres mismos. Basta leer el texto poético inserto, dedicado por Fronesis a Cemí en el **capítulo XI**. Puede deducirse que la obra aspira a la totalidad, a conocer la totalidad, la perfección. No obstante, este conocimiento es en sí mismo un enigma. Decirlo no lo

¹¹⁸ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 155.

resuelve, pero sí lo muestra; he aquí esa capacidad de la imagen de *presenciar* lo invisible, lo desconocido, lo misterioso.

En cuanto a su trabajo como ensayista, sus primeros libros son *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957) y *Tratados en La Habana* (1958), a los que se sumaron, posteriormente, *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora* (1970) y *La cantidad hechizada* (1970). Lo llamativo de este aspecto es la cantidad de autores y temas que trata y la manera en que relaciona unos con otros, sin que aparentemente parezca posible hacerlo. Le interesa lo universal y lo específicamente cubano, hispánico, africano o indígena; el presente y el pasado; toda lengua, toda muestra de cultura. Su escritura ensayística es espiralada, se articula en ritmos confusos y circulares, y abraza la disrupción sintáctica. No desarrolla su argumentario de forma ordenada. Focaliza un tema, que da origen al ensayo, y divaga cuando así lo requiere el devenir de la escritura, hasta el punto de pasar directamente a otro tema. Puede decirse que somete la escritura a las ideas. Su tesis fundamental (sobre todo en *La expresión americana*), aun así, puede rastrearse a partir del concepto de “**era imaginaria**”. La historia se compone de imágenes concretas que han ido sucediéndose cíclicamente y manifestándose en las creaciones artísticas de cada era.

Julio Cortázar (1914-1984), Bruselas/Argentina

Julio Cortázar, aunque de padres argentinos, nace en Bruselas al comienzo de la Primera Guerra Mundial y marcha a Buenos Aires cuando acaba. En una etapa de su vida de la que no se sabe demasiado, se dedica a la enseñanza secundaria y, más tarde, a la superior, en la Universidad de Cuyo. En este periodo publicará un libro de poesía titulado *Presencia* (1938) con el seudónimo de Julio Denis. Su segunda publicación es un texto poético-dramático titulado *Los reyes* (1949), que actualiza el mito de Teseo y el Minotauro. Además de una incipiente obra crítica, escribirá las novelas *El examen* (1986) y *Divertimento* (1996), que no publica entonces por las posibles repercusiones políticas. Contrario al régimen de Perón, renuncia a su puesto universitario. En 1951 se traslada a Francia gracias a una beca de estudios y sale publicado su conjunto de cuentos *Bestiario*. El resto de su obra la escribe en París, donde también trabajará como traductor para la UNESCO.

Sus siguientes libros de cuentos son *Final de juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Historia de cronopios y de famas* (1962) y *Todos los fuegos los fuegos* (1966). La primera novela que publica es *Los premios* (1960), a la que seguirá su obra más importante, insignia del “boom”: *Rayuela* (1963). Tras esta, publica *62, modelo para armar* (1968), título extraído de unos de los capítulos de la anterior. Este libro compendia numerosos textos críticos que evidencian su naciente compromiso ideológico con movimientos populares de liberación, como

la Revolución Cubana, que defenderá hasta su muerte, la revuelta de mayo del 68 y, más ampliamente, contra cualquier forma de opresión (como las dictaduras en Argentina, Uruguay y Chile). En “Reunión”, de *Todos los fuegos...*, ya se anticipa esta deriva (narra el encuentro entre el Che y Fidel Castro), y en su última novela, *Libro de Manuel* (1973), su escritura programática se intensifica. Cortázar también compondrá libros misceláneos, de difícil clasificación (incluso al considerarlos en cuanto al mismo formato libro): *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969).

Revisando el camino trazado entre *Bestiario* y *Rayuela*, se hace evidente su afiliación a la literatura fantástica, aunque el caso de Cortázar parece confluir con ciertos paradigmas del realismo mágico (también se ha llamado a su literatura “neofantástica”). A diferencia de Borges, cuya literatura cuestionaba la misma realidad de la realidad, Cortázar respeta esta. Abraza la absoluta inmanencia de la realidad, y de la realidad más cotidiana, y trata de revelar ese otro lado oculto donde reside lo considerado fantástico. La realidad se completa con las emergencias de esos seres y hechos fantásticos para los que la literatura sirve de puente. Lo maravilloso o lo fantástico, pues, puede hallarse en cualquier lugar. Este planteamiento, aparentemente cercano al surrealismo, lo supera al abrazar la absoluta disidencia contra la fosilización normativa e institucional de la literatura o el arte en general. Por ello, Cortázar es antes afín a Crevel, Artaud, Queneau, Macedonio Fernández, Duchamp, Magritte, los parasurrealistas belgas, o al germen mismo del surrealismo en la patafísica de Alfred Jarry con su *Ubu Roi* (1896), que entiende la realidad no por sus leyes sino por las excepciones de tales leyes.

Bestiario es todavía bastante próximo a la literatura fantástica borgeana, pero ya asienta esta base neofantástica o maravillosa de sus cuentos: la realidad se ve distorsionada ontológicamente, ya poco a poco, ya de golpe, por un hecho insólito que revela un aspecto de ella que no llega a explicarse ni, muchas veces, a comentarse siquiera. Tan solo sucede y modifica para siempre la concepción previa que los personajes o los lectores teníamos de ella. Un caso paradigmático de este libro, y en la obra de Cortázar en general, es “**Casa tomada**”. Dos hermanos viven juntos en una gran casa, la mayor parte de la cual ni siquiera usan. Sus rutinas mecánicas e intrascendentes evidencian la vida ociosa que pueden permitirse. Sin que el lenguaje se altere al narrarlo (el hermano es el narrador), un día oyen unos ruidos de origen desconocido al final de la casa. Sin aventurarse a descubrirlo, van cerrando puertas a medida que esa presencia se expande. Finalmente, sin que se sepa nada de la naturaleza de tal presencia, son expulsados de su propia casa. La obra puede interpretarse desde la categoría de lo fantástico, desde la psicología, como alegoría o como intervención sociopolítica velada. La pareja puede representar la clase burguesa en auge en Argentina durante el peronismo, cuyos privilegios dependen precisamente de la explotación de sus propiedades rurales. Además, la obra

introduce matrices fundamentales en el mismo desarrollo literario de Cortázar: menciona varias veces el “otro lado” (de la casa) y, por lo que puede fácilmente descubrirse gracias a la detallada descripción de la casa, su plano coincide con la forma de una rayuela.

También se ha evaluado la literatura de Cortázar como un “juego trascendente”. Escribe como un niño o un loco ven el mundo: no renuncia al mundo, sino que inventa otro mundo sobre el existente. Añade mundos al mundo sin eliminar este. Pero también escribe como una especie de necesidad propiamente lúdica, creando nuevas reglas, como ocurre en la sociedad creada durante un atasco en “Autopista del sur” (*Todos los fuegos el fuego*; cuento adaptado por Godard en *Week-end*, 1968) o en la circularidad epistémica, a lo anillo de Moebius, relacionada también con el tema del doble, de cuentos como “Axólotl”, “**Continuidad de los parques**” o “La noche boca arriba” (*Final de juego*). Asimismo, la crueldad, lo perverso o la muerte también aparecen en sus relatos, entremezclándose con los motivos fantásticos o, por lo menos, insólitos. Prueba de ello es “Las babas del diablo”, de *Las armas secretas* (adaptado por Antonioni en 1968 bajo el título *Blow-up*). También es común en Cortázar el tema de la misma creación literaria, desde la perspectiva de la búsqueda nunca culminada, y en interacción con una disolución subjetiva con los dobles narrativos que *dicen y son dichos* en los textos, como bien queda plasmado en el cuento “El perseguidor” (*Las armas secretas*), homenaje a Charlie Parker (con el nombre ficcional de Johnny Carter).

Pasemos a *Rayuela*. Es difícil asignarle un solo encabezado. Se trata de una obra abierta, de una agrupación de fragmentos, de géneros, de intertextos, de una suma de hallazgos aparentemente aleatorios; es un juego, una antinovela; es un enorme comentario a la cultura occidental; es una historia de amor; es un campo de experimentación literaria y de indagación metafísica. No es de extrañar que suponga un valioso objeto de estudio para la consolidada teoría estructuralista y la semiótica. Además, a pesar de su notorio intelectualismo, influirá en todo tipo de lectores. Todo cabe en esta obra y nada se libra de su comentario, ni siquiera ella misma, como demuestra su propia construcción o destrucción o deconstrucción: el “Tablero de dirección” que la abre desarticula la expectativa convencional de lectura. Puede leerse en el orden de las páginas, pero hasta el capítulo 56, o puede seguirse el orden de los capítulos indicado en el tablero, comenzando por el 73 (al final de cada uno, se señala el siguiente al que hay que saltar). El lector debe participar, pues, en la creación del texto que lee. Debe estar *ahí*, en las circunstancias del acto. Debe intervenir, implicarse. Por lo demás, el argumento mismo abraza la improvisación, de tipo jazzístico. La relación entre la Maga y Horacio Oliveira lo ejemplifica: no planean sus encuentros, o se encuentran o no. La escritura misma sigue este patrón. No hay un plan preestablecido; lo que se ha escrito condiciona lo que va a escribirse después.

La estructura externa recupera otra vez el conocido motivo cortazariano. Hay tres partes: la primera, “Del lado de allá”, se ubica en París; la segunda, “Del lado de acá”, en Buenos Aires; la tercera, aquella que puede no leerse si se sigue el orden de las páginas, es “De otros lados (Capítulos prescindibles)”. La maquinaria literaria lúdica o existencial se concreta aquí en la tensión sociohistórica y biográfica entre los dos escenarios culturales (entendiendo el perfil concreto de Cortázar como centro). La obra no llega a ubicarse nunca solo en uno, porque no se define un destino, sino que se recrea (e infinitiza) en el viaje, en el movimiento, que nunca agota la alerta crítica. Pero esta característica es también la que atenta contra la propia obra y dicha posibilidad crítica. La sospecha constantemente de sí misma y la pulsión improvisadora que la construye hace que todo lo escrito se evidencie coyuntural, prescindible, pues podría haber sido escrito de otro modo.

Aun así, en términos literarios, la libertad del juego ejercida da resultados muy estimulantes. Por ejemplo, en el capítulo 41 se diseña un juego que consiste en seleccionar palabras del diccionario (llamado “cementerio”) que no parezcan españolas y crear frases con sentido; en el **capítulo 34**, se intercala entre las líneas del texto base un fragmento de una novela de Galdós; o se crea un lenguaje erótico cuyo sentido es, sobre todo, rítmico y fonético, el famoso glíglico (**capítulo 68**).

Gabriel García Márquez (1928-2014), Colombia

Las dos etapas de García Márquez se sitúan antes y después de *Cien años de soledad* (1967), que, a la vez, supone un punto de inflexión en la literatura hispanoamericana misma. Tras ese libro, el autor colombiano se convierte una especie de leyenda, de mito vivo. Antes de él, sin embargo, ya había publicado tres novelas —*La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1966)— y el libro de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), de corta tirada y sin apenas repercusión hasta su descubrimiento tras *Cien años de soledad*. Aun así, son el germen del cambio que introducirá esta.

García Márquez se inicia como periodista en Barranquilla. Seguirá ejerciendo la profesión en Bogotá, adonde llega en 1947. El periodismo será una de sus dos grandes pasiones (la otra, obviamente, es la creación literaria); además, no desatenderá en su ejercicio las circunstancias sociopolíticas, sobre todo las implicadas en el “bogotazo” tras el asesinato del liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Este periodo crítico da lugar a la llamada “literatura de la violencia”, que García Márquez evalúa en su texto “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” (1959). Considera que el drama no es la sordidez de la violencia y de

los muertos, sino el silencio de los sobrevivientes, para el que hace falta otro tipo de lenguaje, menos tremendista y realista y más simbólico.

Por otra parte, en este momento se da la génesis de Macondo, que no desarrollará con profundidad hasta *Cien años de soledad*. La prueba de esto es el texto “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (revista *Mito*, 1955). La producción de García Márquez del periodo ya tiene la mirada puesta en esa futura obra aún inexistente; funciona como una especie de campo de entrenamiento para llevarla a cabo, lo que explica las resonancias. Los primeros abordajes a Macondo los lleva a cabo en *La hojarasca* y en tres cuentos de *Los funerales*, libros con gran carga metafórica y fantásica y de estilo barroco. Por otra parte, el resto de las obras ya mencionadas son más objetivas y concisas. La localización en estas es anónima; el estilo mismo parece corresponderse con los espacios.

Centrémonos en *El coronel...* (1961). García Márquez la termina en 1957, en París, sin trabajo por la clausura un año antes del periódico del que era corresponsal (*El Espectador*) por la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. En la novela queda impreso el efecto represivo de la censura que siente el autor, así como sus necesidades materiales. Su redacción es precisa y elíptica, y no renuncia al simbolismo. Escenas sencillas pero lapidarias, con cierto tono de humor, aunque seco. La fantasía se presenta como una especie de perversión burocrática al estilo kafkiano: el coronel lleva quince años esperando su pensión militar. La sordidez del relato reside en lo absurdo de su estrategia de supervivencia: entrenar a un gallo de pelea. Este ambiente pesadillesco se intensifica por la sutileza de las elipsis, las frecuentes repeticiones cambiando solo pequeños detalles o la carga simbólica de algunos objetos. La dictadura se connota en esta ambientación, así como en algunos comentarios o alusiones: cuando va a un entierro, el coronel lo considera un acontecimiento porque es “el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años”, suena un toque de queda, los periódicos censuran noticias nacionales, etc. Sin previsiones favorables, el coronel está dispuesto a continuar con la espera, que ha normalizado, hasta que su mujer le hace frente discursivamente preguntándole “Dime, qué comeremos”. La novela termina con su respuesta: “El coronel necesitó setenta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder: ‘Mierda’”.

Escribe *Cien años de soledad* en México (donde se exilia en 1961) a lo largo de dieciocho meses. Macondo es el procesamiento mítico-literario del imaginario que ha acompañado a García Márquez desde su infancia. Se trata de una especie de reescritura de su memoria. Además, la novela logra contar una historia total (de un pueblo, desde su fundación hasta su declive) de una forma integral, sintética y estructurada artísticamente similar a la de otros textos

fundacionales, como la *Biblia*, u otros hitos literarios que van desde *Las mil y una noches* hasta *Hombres de maíz*, de Asturias, u *Orlando*, de Woolf. La densidad y complejidad creativa de esta obra, que expande su experiencia y sus interpretaciones, no exige un lector especializado. Hay una preocupación comunicativa y por la transparencia retórica y de las acciones y los espacios.

En medio de una realidad verosímil y reconocible, se inserta lo insólito como un hecho que no transgrede ninguna expectativa y que, si sorprende, lo hace para maravillar y no para inquietar. Tiene un carácter fabulístico y popular, pero también adquiere dimensiones universales: aunque se identifica la historia de Colombia de mediados del XIX a mediados del XX, es también la historia de Latinoamérica y, todavía más, la de la humanidad. El tiempo se trata como otra realidad maravillosa, junto con los laberintos orgánicos del paisaje y de los cuerpos: se expande y comprime según la necesidad, como un latido, por lo que la misma narración parece vivir. El presagio argumental permea en la misma estructura: los ciclos espiralados (hacia delante y hacia detrás) de repeticiones anuncian lo que va a ocurrir, pero de forma confusa. Es una profecía titubeante. Se sabe lo que va a ocurrir porque ya ha ocurrido (no exactamente lo mismo, pero sí acontecimientos análogos).

Eso queda anunciado desde la célebre primera frase de la novela: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. En el mismo momento en que la narración se pone en marcha, va también hacia atrás, en una especie de rizo retrospectivo que crea una expectativa y a la vez nos tiende una trampa. Hacia el final del mismo “Capítulo 1”, se nos vuelve a recordar la misma escena con la mención “un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares dio la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo...”. Al comienzo del “Capítulo 6” encontramos una cápsula biográfica del coronel, que resume sus hazañas, entre ellas de haber escapado “a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento», frase que ya nos hace sospechar de la información antes recibida. Más adelante (“Capítulo IX”) nos enteramos de otro intento de muerte: el fallido suicidio del coronel Aureliano Buendía, y en el “X” tenemos una verdadera parodia del párrafo inicial: “Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que...”. Tenemos que esperar hasta el “Capítulo XIII”, muy avanzada ya la novela, para descubrir la verdad: tras evocarse otra vez “la prodigiosa tarde de gitanos en que su padre lo llevó a conocer el hielo”, el personaje muere tranquilamente al pie del castaño tutelar de los Buendía. El rizo ha sido, por fin, desenvuelto y nuestra expectativa queda satisfecha¹¹⁹

¹¹⁹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 308.

La misma novela descubre al final que todo estaba escrito en el pergamino de Melquíades (véase **el final de la novela**). El rendimiento de esta estructura, aparentemente lineal y efectivamente llena de círculos y espirales, de realidades maravillosas, se debe en especial al narrador, situado en el centro de todo el entramado, con la suficiente distancia y cercanía para verlo todo y mostrarlo con objetividad, sin variar el tono o su posición entre acontecimientos ya mágicos ya triviales, ya cómicos ya terribles. Lo fascinante fascina porque lo es.

Tras esta obra, su siguiente hito es *El otoño del patriarca* (1975), aportación a la “novela de la dictadura” ya practicada por Asturias, Carpentier y Roa Bastos, como se ha visto. Con esta novela varía radicalmente el modelo estético y narrativo aplicado a *Cien años de soledad*; además, muestra en este caso de forma más explícita su compromiso con las circunstancias sociopolíticas, sin ser panfletaria o de tesis. Junto al tema, desarrolla una metáfora sobre cuestiones más amplias y subyacentes al tema mismo: la soledad, lo monstruoso y la sordidez del poder. Basta leer para probarlo esta escena de **las primeras páginas**: “[en el palacio del dictador] vimos las oficinas y las salas oficiales en ruinas donde andaban las vacas impávidas comiéndose las cortinas de terciopelo y mordisqueando el raso de los sillones”. La novela se ubica temporalmente en una especie de eternidad, análoga a la configuración colectiva inconsciente del dictador, que tiene entre ciento siete y doscientos treinta años, según nos dice el narrador. Tras esta hipérbole está el miedo del pueblo y las estrategias manipuladoras del poder, que encarna cualquier figura que se sitúe en la estructura autoritaria: da igual que sea, en efecto, ese dictador, o que ya sea otro el que ocupa su puesto, o que no haya ninguno. El dictador pervive en el miedo de los súbditos, que no creen que pueda haber alternativa a él. El recurso estilístico y retórico continuado, sin pausas apenas, enrevesado, subordinado y excesivo, performa ese delirio, la enajenación que impide siquiera la pausa discursiva para enunciar otro mundo posible o, por lo menos, una interpretación del que se vive.

En los ochenta, García Márquez gana el Nobel (1982), continúa con su producción de carácter periodístico, escribe guiones cinematográficos, y publica *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *El general en su laberinto* (1989). La primera es una breve novela cercana al género policial que comienza por el final, con la muerte del protagonista y el descubrimiento de los asesinos, y termina con el mismo principio. Lo que se va revelando a lo largo de la novela, que sucede caóticamente, son los motivos del asesinato (relacionados con el honor y las tradiciones familiares de un pueblo de Colombia), al modo de una reconstrucción policial y periodística (de hecho, se basa en un acontecimiento real).

Carlos Fuentes (1928-2012), Panamá/México

Destaca de Carlos Fuentes su actividad mediática en torno a debates de la actualidad tanto específicamente mexicana (y latinoamericana) como internacional. El tema articula asimismo su actividad literaria, que comienza a programar hacia finales de los ochenta bajo el nombre “La Edad del Tiempo”. Con este programa, aborda la dimensión histórica y mítica de la realidad mexicana, sin caer en el autoctonismo regionalista; la pone bajo una mira universalista, desde una posición abierta estética y moralmente. Esta apertura se debe en gran medida a su formación en el contexto norteamericano y europeo, que, por otro lado, también lo hace consciente de las circunstancias concretas de ser latinoamericano.

Su primera obra publicada es el conjunto de cuentos *Los días enmascarados* (1954), título que hace referencia a los días que median entre el fin de un año y el comienzo de otro en el calendario azteca (los cinco días *nemontani*). En estos relatos aparecen los dobles y las máscaras como evidencias de un mundo oculto que trata de revelar, aunque la revelación sea inquietante. En 1958 publica su primera novela, *La región más transparente*, como alusión irónica a la imagen de Humboldt al describir la capital mexicana como “la región más transparente del aire”. Como se ha visto con frecuencia en la narrativa mexicana, muestra la obra el fracaso de la Revolución, marcado esta vez por el comienzo de la modernidad en el país con el régimen de Miguel Alemán. La naturaleza mítica de la novela se encarna en Ixca Cienfuegos, personaje-narrador principal, por su voluntad de desenterrar las raíces indígenas de México. En el estilo y en las estrategias narrativas empleadas, se hace evidente su formación: por ejemplo, a partir tal vez de Faulkner o Dos Passos, desarrolla un argumento con varios centros que confluyen, lo que puede dar lugar a una lectura confusa.

Tras estas obras, acelerará el ritmo de escritura y publicación, por lo que atender a toda su producción desbordaría el espacio y el tiempo de los que disponemos. Nos centraremos, por ello, en tres de sus novelas más significativas: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cambio de piel* (1967) y *Terra nostra* (1975). La coherencia y rigurosidad de *La muerte...* es extrema. Otra vez el tema central es el desencanto revolucionario, vehiculado a través de un recorrido por la vida del protagonista, Artemio Cruz, que constituye un prototipo del personaje público medio durante la primera mitad del XX. Este recorrido se inicia durante su muerte, como una especie de juicio individual trasunto de un juicio sociopolítico de época: Artemio Cruz/Revolución simboliza la promesa y la derrota que ha caracterizado la historia de México en el pasado siglo. Lo más relevante en este aspecto es que tras toda esa revisión, no se concluye nada concreto: la existencia es relativa y su devenir depende siempre de momentos decisivos en los que se podría haber hecho algo distinto de lo que se hizo. Esto queda reflejado en los momentos que se destacan de la vida de Artemio Cruz. Sin

embargo, ya en su lecho de muerte, esas decisiones que podrían haber sido otras lo han aprisionado en una sola vida. Su propia libertad, y las decisiones tomadas con ella, lo han condenado a ser quien ha sido.

La estructura de esta revisión es fragmentaria. Superficialmente, hay tres series de secuencias, cada una de ellas comenzada o con “yo” o con “tú” o con “él”, y alternadas con rigurosa regularidad. Además, las secuencias del “yo”, aluden al presente y se narran con la voz del moribundo Artemio en forma de monólogo interior; las del “tú”, corresponden al futuro y se caracterizan por un estilo poético, de corte mítico y ahistórico, y por diseñar un tiempo otro posible; las del “él”, finalmente, se retrotraen al pasado de Artemio Cruz mediante *flashbacks* fechados. Hay, en total, treinta y ocho secuencias que van alternándose, dando saltos del “yo” al “tú” al “él” al “yo” al “tú” al “él” al “yo”, y así, hasta configurar ese mosaico fragmentario e irresuelto, lleno de contrastes y desplazamientos, que es la historia del protagonista/México. Esta disposición de las secuencias genera no solo una estructura sino también un argumento (o contenido) poliédrico: cada una de ellas entra en contacto con la secuencia inmediatamente anterior y la siguiente (atendiendo a la estructura), pero también con las de su misma categoría precediendo y sucediendo a sus inmediatamente adyacentes. Es decir, recuperando la serie de ejemplo, “yo-tú-él-yo-tú-él-yo”, la secuencia central contacta en la estructura con la del “él” anterior y la del “tú” posterior, pero también con las otras dos del “yo” que la enmarcan. (Véanse **los últimos fragmentos de la novela**).

En cuanto a *Cambio de piel*, acudimos esta vez a un texto-performance que remite a las pretensiones de *Rayuela* de incorporar activamente al lector en su devenir. Como el título evidencia, la obra se construye mediante metamorfosis: el presente confluye con el pasado histórico (la llegada de Hernán Cortés), y no solo las dos parejas protagonistas se intercambian entre ellas físicamente, también lo hacen sus pasados. Las identidades, los tiempos, la realidad-sueño, todo se funde y confunde. Esta experimentación extrema en el texto sobre el material de la realidad hace que aquel cobre autonomía onto-epistémica: el producto creativo resultante acaba cobrando sentido solo en relación consigo mismo; se aísla del mundo del que parte. No es de extrañar, pues, su estrecha vinculación con la *nouvelle vague*, el cine expresionista alemán y el melodrama norteamericano de los años cuarenta (de hecho, en la novela aparecen algunos fotogramas de estas películas).

Finalmente, *Terra nostra* constituye una especie de obra total. Fuentes trata en ella de reescribir la historia, de condensar toda la mitología humana, de reflexionar sobre España, Latinoamérica, la literatura y el arte en general, la religión, las posibilidades utópicas del ser humano; también entremezcla y compacta obras previas, crea una novela de aventuras y se regodea en la dimensión poética del lenguaje. Puede recordar a Carpentier esta aspiración

total, así como la estructura y estilo barrocos y excesivos. Pretende, con este sincretismo cultural, histórico y artístico, evidenciar que la cultura, la historia y el arte de la misma Latinoamérica son sincréticos; como lo son, en sí mismos, la cultura, la historia y el arte. Es decir, toda enunciación creativa e identitaria se articula dentro de un sistema que depende de todo lo que se ha hecho, de todo lo que ya existe y de todo lo potencialmente factible. Hay numerosos narradores en la obra, que van sucediéndose en la labor de contarla a través de relatos en gran medida autónomos y de naturaleza mítica. No se establece entre ellos relaciones directas: se fijan como parte de un todo. Cada parte es imprescindible por su lugar (por estar) en el todo, como las personas mismas, pero no por las relaciones de causalidad entre los relatos circundantes.

Mario Vargas Llosa (1936-2025), Perú

La obra novelística de Mario Vargas Llosa comienza en la misma década del “boom”, con *La ciudad y los perros* (1963), por lo que encabeza el estallido también generacionalmente al “nacer” con él. Se convierte, en cierto modo, en su portavoz.

Se forma en Lima, cuyo entorno cultural y literario está protagonizado entonces por la “generación del 50”, representada, a su vez, por Julio Ramón Ribeyro, una de sus principales primeras influencias literarias, sobre todo para el desarrollo del realismo urbano (crítico y testimonial) en el marco sociohistórico de Perú. A esta influencia deben sumársele la narrativa norteamericana, el neorrealismo italiano y el *engagement* sartreano. No obstante, Vargas Llosa se resistirá a la literatura de tesis o programática, o meramente regionalista. Su realismo subvertirá estos preceptos (asociados por lo común al realismo desde principios de siglo). Además, para el desarrollo de sus ficciones, Vargas Llosa no solo toma como punto de partida la realidad, sino su realidad personal, experiencias concretas con personas concretas en lugares concretos. Por ello, en sus obras abundan nombres propios fácilmente rastreables en su biografía (como en *La tía Julia y el escribidor*, de 1977). Aunque Perú es casi siempre su punto de partida (una excepción es *La guerra del fin del mundo*, de 1981, por ejemplo), la mayor parte de su obra la produce fuera. Pasa quince años entre París, Londres y Barcelona. En 1974 vuelve a Lima hasta 1990; en ese tiempo incursa activamente en política (llega a ser candidato a la presidencia). Tras esta experiencia, vuelve a marcharse a Londres.

En el primer periodo de su producción tenemos el conjunto de cuentos *Los jefes* (1959), el relato *Los cachorros* (1967) y las novelas *La ciudad y los perros*, *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). En la primera novela, se alternan y contrastan dos mundos: el del colegio Leoncio Prado y el de la ciudad. Hay gran variedad de tonos y ritmos, de tipos y tiempos de narración.

Tanto en la ciudad como en el colegio hay jerarquías, cuyas estructuras violentas de dominación se evidencian absurdas. Ante ellas, la reacción es asimismo violenta. En cuanto a *La casa verde*, se compone de cinco historias, en una estructura simétrica. Aunque aparentemente son historias autónomas, la progresión de la novela desvela sus conexiones, de modo que todo el conjunto se articula coherentemente. La narración muestra un gran virtuosismo y atrevimiento técnico. Por ejemplo, logra introducir varias perspectivas y tiempos en un mismo momento narrativo e, incluso, ejercita el llamado “diálogo telescópico”, en el que se incorporan otras voces que no tienen ni por qué estar presentes (véanse **los ejemplos ofrecidos de la siguiente novela, *Conversación en La Catedral***). A los espacios se añade esta vez el natural, la selva, con un enfoque naturista que trata de estudiar las conductas humanas a través de sus personajes, situándolos en entornos extraños u hostiles, pero también de diseñar un escenario de libertad para las personas desplazadas a los márgenes. De hecho, en la obra, las leyes sociales son violadas con frecuencia.

Conversación en La Catedral cubre el periodo histórico peruano del gobierno militar de Manuel A. Odría (1948-1956). Diseñando perfiles políticos, Vargas Llosa evalúa los posicionamientos y las actitudes morales con respecto a la dictadura. La pasividad social frente a ella y la actividad de los aliados del dictador son los motores básicos de su pervivencia. No se centra, pues, en la figura concreta del dictador (lo que la haría partícipe de las “novelas de la dictadura”) sino en el sistema social dictatorial (y su sustrato de corte crítico-ideológico en torno al poder), que permea en toda la ciudadanía y, en concreto y con más fuerza, en los figurantes políticos. La novela elabora con tanta ambición todos los aspectos estructurales de la sociedad que parece retar, desde la ficción, a la realidad misma. Uno de los protagonistas es Santiago Zavala, un rebelde pasivo cuya mala conciencia por no actuar lo lleva, precisamente, a la parálisis. Toda la obra se genera con el pretexto de un encuentro entre este personaje y Ambrosio, antiguo chófer de su padre, don Fermín, opositor del régimen del momento (uno de los hechos nucleares de la novela es el descubrimiento de la relación que mantenían don Fermín y Ambrosio).

Otros autores alrededor del “boom”

Hay más autores que podemos situar, generacional y estéticamente, alrededor del “boom”; sin embargo, o el foco no se centró en ellos o ellos mismos tomaron caminos divergentes, ya aplicando una perspectiva distinta a partir de la misma tendencia, ya derivando hacia otras formas narrativas.

José Donoso (Chile, 1924-1997) es el primer historiador sobre el “boom”, consolidado con su *Historia personal del “boom”* (1972). Se inicia con el realismo,

paradigma que no abandonará, pero practicándolo con libertad. Para Donoso, la realidad no es sino apariencia, un trampantojo que oculta otro tipo de presencias o relaciones. Su primer libro es el conjunto de relatos *Veraneo y otros cuentos* (1955), al que seguirá la novela *Coronación* (1956), un libro realista cercano a Onetti, precisamente por la distorsión grotesca de la realidad y de la psicología del ser humano. No se trata de un realismo mimético o verosímil, ni siquiera de un realismo crítico como tal, pues le da mayor peso a la imaginación y a los procesos psicológicos de los personajes.

Del resto de su obra, cabe destacar, por lo menos, tres libros: *El obscuro pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978) y *El jardín de al lado* (1981). Todos ellos continúan ese planteamiento simulacral de la realidad; esta es una trampa para que el lector considere posible lo que lee y vea más tarde burladas sus expectativas. En la primera novela, el narrador es el personaje protagonista. Su esquizofrenia (junto con su rechazo y resentimiento sociales) deforma la realidad, llenándola de fantasmas y desórdenes. Finalmente, finge ser sordomudo e ingresa en un asilo. *Casa de campo*, por otro lado, crea un país ficticio, Marulanda, donde Donoso puede proponer estructuras epistémicas libremente. Ya al comienzo aparece una situación absurda: una larga caravana hacia la casa de una familia rica, compuesta por numerosos familiares e innumerables sirvientes. La última novela mencionada, *El jardín de al lado*, es de corte autobiográfico, e incorpora el tema sociopolítico: está protagonizada por un escritor exiliado tras el golpe de Pinochet.

Manuel Puig (Argentina, 1933-1997) destaca por su eficaz asimilación literaria de las producciones de la cultura de masas, especialmente del cine (aunque también la música comercial, la radionovela, el folletín y, más ampliamente, todo lo relativo al género “rosa”). De hecho, la vocación inicial de Puig es el guionismo. Su dedicación específica a ello retrasa sus incursiones literarias. En 1968 ve la luz su primer libro, *La traición de Rita Hayworth*. Es evidente en ella su formación antes cinematográfica que literaria; se verá ya, por ejemplo, una tendencia de sus narraciones a constituirse casi exclusivamente a través de diálogos, como si fueran guiones. En esta obra todo lo sabemos a partir de los diálogos de los personajes, en cuyas intervenciones no aparecen indicados sus nombres (como cuando en una película los vemos hablar directamente). Debemos, en este caso, reconocerlos por sus palabras, como si sus formas de expresarse fuesen sus rostros. Junto a los diálogos, Puig introduce cartas, pensamientos transcritos, diarios, etc. La presencia del cine se descubre también en la trama: el protagonista, Toto, logra evadirse de la realidad y encontrar materializaciones fantasiosas de sus deseos y aspiraciones solamente en el cine.

Siguieron a esta novela *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires Affair* (1973), cuyas escenas se desarrollan a partir de los epígrafes que las

encabezan, referentes a tangos y boleros en la primera, y a melodramas norteamericanos de los cuarenta en la segunda. Su obra más representativa es *El beso de la mujer araña* (1976), que se centra, por primera vez, en una cuestión de orden sociopolítico. Que no hubiese tocado el tema de forma explícita antes no lo libró de las connotaciones evidentes en sus obras: la edición de *The Buenos Aires Affair* fue secuestrada, y llega a recibir amenazas de muerte, por lo que se exilia a México. También la edición de *El beso...* es secuestrada en Argentina. El despliegue de elementos es sencillo: dos hombres en una celda; un revolucionario condenado por terrorismo (Valentín Arregui) y una persona homosexual acusada de corromper a menores (Luis Alberto Molina). El diálogo, erótico en ocasiones y fantasioso, rezuma implicaciones ideológicas. Molina se dedica a relatarle películas (relatos tras los que deja entrever ciertos aspectos de su vida y de sus deseos) al mismo tiempo que trata de cortejarlo. Esta circunstancia consigue generar un clima íntimo y mágico en el espacio opresivo de la celda.

Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929-2005) también comienza especialmente interesado por el cine (llega a fundar la Cinemateca de Cuba con el director Tomás Gutiérrez Alea). El realismo de Cabrera, a diferencia del de Donoso, sí tiene una intención crítica, en su caso contra el castrismo, especialmente a partir de 1965. Aunque su primer libro, el conjunto de cuentos *Así en la paz como en la guerra* (1960), lo escribe y publica en Cuba, la mayor parte de su obra la producirá y dará a conocer fuera. En ella, será una constante la evocación y reescritura de Cuba, y la experimentación se concentrará, sobre todo, en el nivel lingüístico. Ejercerá con maestría el recurso conocido como “pun”, un juego deliberado y radical con el sentido de las palabras a partir de sus sonidos. Sus dos libros fundamentales son *Tres tristes tigres* (1967) y *Habana para un infante difunto* (1978). En la “Advertencia” al comienzo de la primera, se explicita lo que acabamos de comentar: está escrita en “cubano”, y debería leerse en voz alta.

Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993) se caracteriza por la aplicación literaria de los presupuestos del barroco y de teorías como el estructuralismo francés. Se le ha considerado uno de los escritores más cosmopolitas y europeizados del momento literario latinoamericano. De hecho, en 1960 se trasladará a París, donde vivirá el resto de su vida. José Miguel Oviedo justifica su posible incorporación al “boom” por condensarse en los sesenta su momento más productivo, aunque bien podría integrarse en el “post-boom”¹²⁰. Su primera novela es *Gestos* (1963), retrato literario de La Habana a mediados de siglo cercano al *nouveau roman*. En *De dónde son los cantantes* (1967) —compuesta

¹²⁰ *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 359.

por historias que recuperan las raíces hispánicas, africanas y orientales de Cuba—, aborda sus principales temas, todos trasunto de la noción de metamorfosis y de la fluidez de la identidad: el travestismo¹²¹, la homosexualidad y el tema del doble; así como la interrelación entre la experiencia religiosa y el erotismo desde una óptica grotesca. *Cobra* (1972) continúa esta indagación metamórfica, a la que se añade la perspectiva occidental limitada y exotizante de lo oriental para teorizar desde este paradigma sobre la sexualidad y el deseo.

¹²¹ Cfr. *ibid.*, p. 360.

Anexo

Selección de textos

El descontento y la promesa (1926; *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, 1928)

Pedro Henríquez Ureña

“Haré grandes cosas: lo que son no lo sé”. Las palabras del rey loco son el mote que inscribimos, desde hace cien años, en nuestras banderas de revolución espiritual. ¿Venceremos el descontento que provoca tantas rebeliones sucesivas? ¿Cumpliremos la ambiciosa promesa?

Apenas salimos de la espesa nube colonial al sol quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión.

La independencia literaria

En 1823, antes de las jornadas de Junín y Ayacucho, inconclusa todavía la independencia política, Andrés Bello proclamaba la independencia espiritual: la primera de sus *Silvas americanas* es una alocución a la poesía, “maestra de los pueblos y los reyes”, para que abandone a Europa —luz y miseria— y busque en esta orilla del Atlántico el aire salubre de que gusta su nativa rusticidad. La forma es clásica; la intención es revolucionaria. Con la *Alocución*, simbólicamente, iba a encabezar Juan María Gutiérrez nuestra primera grande antología, la *América poética*, de 1846. La segunda de las *Silvas* de Bello, tres años posterior, al cantar la agricultura de la zona tórrida, mientras escuda tras las pacíficas sombras imperiales de Horacio y de Virgilio el “retorno a la naturaleza”, arma de los revolucionarios del siglo XVIII, esboza todo el programa “siglo XIX” del engrandecimiento material, con la cultura como ejercicio y corona. Y no es aquel patriarca, creador de la civilización, el único que se enciende en espíritu de iniciación y profecía: la hoguera anunciadora salta, como la de Agamenón, de cumbre en cumbre, y arde en el campo de victoria de Olmedo, en los gritos insurrectos de Heredia, en las novelas y las campañas humanitarias y democráticas de Fernández de Lizardi, hasta en los *cielitos* y en los diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo.

A los pocos años surge otra nueva generación, olvidadiza y descontenta. En Europa, oíamos decir, o en persona lo veíamos, el romanticismo despertaba las voces de los pueblos. Nos parecieron absurdos nuestros padres al cantar en odas clásicas la romántica aventura de nuestra independencia. El romanticismo nos abriría el camino de la verdad, nos enseñaría a completarnos. Así lo pensaba Esteban Echeverría, escaso artista, salvo en uno que otro paisaje de líneas

rectas y masas escuetas, pero claro teorizante. “El espíritu del siglo —decía— lleva hoy a las naciones a emanciparse, a gozar de independencia, no sólo política, sino filosófica y literaria”. Y entre los jóvenes a quienes arrastró consigo, en aquella generación argentina que fue voz continental, se hablaba siempre de “ciudadanía en arte como en política” y de “literatura que llevara los colores nacionales”.

Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria y nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento... La inundación romántica duró mucho, demasiado; como bajo pretexto de inspiración y espontaneidad protegió la pereza, ahogó muchos gérmenes que esperaba nutrir... Cuando las aguas comenzaron a bajar, no a los cuarenta días bíblicos, sino a los cuarenta años, dejaron tras sí tremendos herbazales, raros arbustos y dos copudos árboles, resistentes como ombúes: el *Facundo* y el *Martín Fierro*.

El descontento provoca al fin la insurrección necesaria: la generación que escandalizó al vulgo bajo el modesto nombre de *modernista* se alza contra la pereza romántica y se impone severas y delicadas disciplinas. Toma sus ejemplos en Europa, pero piensa en América. “Es como una familia (decía uno de ella, el fascinador, el deslumbrante Martí). Principió por el rebusco imitado y está en la elegancia suelta y concisa y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo.” ¡El juicio criollo! O bien: “A esa literatura se ha de ir: a la que ensancha y revela, a la que saca de la corteza ensangrentada el almendro sano y jugoso, a la que rebustece y levanta el corazón de América”. Rubén Darío, si en las palabras liminares de *Prosas profanas* detestaba “la vida y el tiempo en que le tocó nacer”, paralelamente fundaba la *Revista de América*, cuyo nombre es programa, y con el tiempo se convertía en el autor del yambo contra Roosevelt, del *Canto a la Argentina* y del *Viaje a Nicaragua*. Y Rodó, el comentarista entusiasta de *Prosas profanas*, es quien luego declara, estudiando a Montalvo, que “sólo han sido grandes en América aquellos que han desenvuelto por la palabra o por la acción un sentimiento americano”.

Ahora, treinta años después hay de nuevo en la América española juventudes inquietas, que se irritan contra sus mayores y ofrecen trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina.

Tradición y rebelión

Los inquietos de ahora se quejan de que los antepasados hayan vivido atentos a Europa, nutriéndose de imitación, sin ojos para el mundo que los rodeaba: olvidan que en cada generación se renuevan, desde hace cien años, el descontento y la promesa. Existieron, sí, existen todavía, los europeizantes, los que llegan a abandonar el español para escribir en francés, o, por lo menos,

escribiendo en nuestro propio idioma ajustan a moldes franceses su estilo y hasta piden a Francia sus ideas y sus asuntos. O los hispanizantes, enfermos de locura gramatical, hipnotizados por toda cosa de España que no haya sido trasplantada a estos suelos.

Pero atrevámonos a dudar de todo. ¿Estos crímenes son realmente insólitos e imperdonables? ¿El criollismo cerrado, el afán nacionalista, el multiforme delirio en que coinciden hombres y mujeres hasta de bandos enemigos, es la única salud? Nuestra preocupación es de especie nueva. Rara vez la conocieron, por ejemplo, los romanos: para ellos, las artes, las letras, la filosofía de los griegos eran la norma; a la norma sacrificaron, sin temblor ni queja, cualquier tradición nativa. El *carmen saturnium*, su “versada criolla”, tuvo que ceder el puesto al verso de pies cuantitativos; los brotes autóctonos de diversión teatral quedaban aplastados bajo las ruedas del carro que traía de casa ajena la carga de argumentos y formas; hasta la leyenda nacional se retocaba, en la epopeya aristocrática para enlazarla con Ilión; y si pocos escritores se atrevían a cambiar de idioma (a pesar del ejemplo imperial de Marco Aurelio, cuya prosa griega no es mejor que la francesa de nuestros amigos de hoy), el viaje a Atenas, a la desmedrada Atenas de los tiempos de Augusto, tuvo el carácter ritual de nuestros viajes a París, y el acontecimiento se celebraba, como ahora, con el obligado banquete, con odas de despedida como la de Horacio a la nave en que se embarcó Virgilio. El alma romana halló expresión en la literatura, pero bajo preceptos extraños, bajo la imitación, erigida en método de aprendizaje.

Ni tampoco la Edad Media vio con vergüenza las imitaciones. Al contrario: todos los pueblos, a pesar de sus características imborrables, aspiraban a aprender y aplicar las normas que daba la Francia del Norte para la canción de gesta, las leyes del trovar que dictaba Provenza para la poesía lírica; y unos cuantos temas iban y venían de reino en reino, de gente en gente: proezas carolingias, historias célticas de amor y de encantamiento, fantásticas tergiversaciones de la guerra de Troya y las conquistas de Alejandro, cuentos del zorro, danzas macabras, misterios de Navidad y de Pasión, farsas de carnaval... Aun el idioma se acogía, temporal y parcialmente, con la moda literaria: el provenzal, en todo el Mediterráneo latino; el francés, en Italia, con el cantar épico; el gallego, en Castilla, con el cantar lírico. Se peleaba, sí, en favor del idioma propio, pero contra el latín moribundo, atrincherado en la Universidad y en la Iglesia, sin sangre de vida real, sin el prestigio de las Cortes o de las fiestas populares. Como excepción, la Inglaterra del siglo XIV echa abajo el frondoso árbol francés plantado allí por el conquistador del XI.

¿Y el Renacimiento? El esfuerzo renaciente se consagra a buscar, no la expresión característica, nacional ni regional, sino la expresión del arquetipo, la norma universal y perfecta. En descubrirla y definirla concentran sus empeños Italia y Francia, apoyándose en el estudio de Grecia y Roma, arca de todos los secretos. Francia llevó a su desarrollo máximo este imperialismo de los paradigmas espirituales. Así, Inglaterra y España poseyeron sistemas propios de arte dramático, el de Shakespeare, el de Lope (improvisador genial, pero débil

de conciencia artística, hasta pedir excusas por escribir a gusto de sus compatriotas); pero en el siglo XVIII iban plegándose a las imposiciones de París: la expresión del espíritu nacional sólo podía alcanzarse a través de fórmulas internacionales.

Sobrevino al fin la rebelión que asaltó y echó a tierra el imperio clásico, culminando en batalla de las naciones, que se peleó en todos los frentes, desde Rusia hasta Noruega y desde Irlanda hasta Cataluña. El problema de la expresión genuina de cada pueblo está en la esencia de la revolución romántica, junto con la negación de los fundamentos de toda doctrina retórica, de toda fe en “las reglas del arte” como la clave de la creación estética. Y, de generación en generación, cada pueblo afila y aguza sus teorías nacionalistas, justamente en la medida en que la ciencia y la máquina multiplican las uniformidades del mundo. A cada concesión práctica va unida una rebelión ideal.

El problema del idioma

Nuestra inquietud se explica. Contagiados, espoleados, padecemos aquí en América urgencia romántica de expresión. Nos sobrecogen temores súbitos: queremos decir nuestra palabra antes de que nos sepulte no sabemos qué inminente diluvio.

En todas las artes se plantea el problema. Pero en literatura es doblemente complejo. El músico podría, en rigor sumo, si cree encontrar en eso la garantía de originalidad, renunciar al lenguaje tonal de Europa: al hijo de pueblos donde subsiste el indio —como en el Perú y Bolivia— se le ofrece el arcaico pero inmarcesible sistema nativo, que ya desde su escala pentatónica se aparta del europeo. Y el hombre de países donde prevalece el espíritu criollo es dueño de preciosos materiales, aunque no estrictamente autóctonos: música traída de Europa o de África, pero impregnadas del sabor de las nuevas tierras y de la nueva vida, que se filtra en el ritmo y el dibujo melódico.

Y en artes plásticas cabe renunciar a Europa, como en el sistema mexicano de Adolfo Best, construido sobre los siete elementos lineales del dibujo azteca, con franca aceptación de sus limitaciones. O cuando menos, si sentimos excesiva tanta renuncia, hay sugerencias de muy varia especie en la obra del indígena, en la del criollo de tiempos coloniales que hizo suya la técnica europea (así, con esplendor de dominio, en la arquitectura), en la popular de nuestros días, hasta en la piedra y la madera y la fibra y el tinte que dan las tierras natales.

De todos modos, en música y en artes plásticas es clara la partición de caminos: o el europeo, o el indígena, o en todo caso el camino criollo indeciso todavía y trabajoso. El indígena representa quizás empobrecimiento y limitación, y para muchos, a cuyas ciudades nunca llega el antiguo señor del terruño, resulta camino exótico: paradoja típicamente nuestra. Pero, extraños o familiares, lejanos o cercanos, el lenguaje tonal y el lenguaje plástico de abolengo indígena son inteligibles.

En literatura, el problema es complejo, es doble: el poeta, el escritor, se expresan en idioma recibido de España. Al hombre de Cataluña o de Galicia le basta escribir su lengua vernácula para realizar la ilusión de sentirse distinto del castellano. Para nosotros esta ilusión es fruto vedado o inaccesible. ¿Volver a las lenguas indígenas? El hombre de letras, generalmente, las ignora, y la dura tarea de estudiarlas y escribir en ellas lo llevaría a la consecuencia final de ser entendido entre muy pocos, a la reducción inmediata de su público. Hubo, después de la conquista, y aún se componen, versos y prosas en lengua indígena, porque todavía existen enormes y difusas poblaciones aborígenes que hablan cien —si no más— idiomas nativos; pero raras veces se anima esa literatura con propósitos lúcidos de persistencia y oposición. ¿Crear idiomas propios, hijos y sucesores del castellano? Existió hasta años atrás —grave temor de unos y esperanza loca de otros— la idea de que íbamos embarcados en la aleatoria tentativa de crear idiomas criollos. La nube se ha disipado bajo la presión unificadora de las relaciones constantes entre los pueblos hispánicos. La tentativa, suponiéndola posible, habría demandado siglos de cavar foso tras foso entre el idioma de Castilla y los germinantes en América, resignándonos con heroísmo franciscano a una rastrera, empobrecida expresión dialectal mientras no apareciera el Dante creador de alas y de garras. Observemos, de paso, que el habla gauchesca del Río de la Plata, substancia principal de aquella disipada nube, no lleva en sí diversidad suficiente para erigirla siquiera en dialecto como el de León o el de Aragón: su leve matiz la aleja demasiado poco de Castilla, y el *Martín Fierro* y el *Fausto* no son ramas que disten del tronco lingüístico más que las coplas murcianas o andaluzas.

No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda.

Las fórmulas del americanismo

Examinemos las principales soluciones propuestas y ensayadas para el problema de nuestra expresión en literatura. Y no se me tache prematuramente de optimista cándido porque vaya dándoles aprobación provisional a todas: al final se verá el porqué.

Ante todo, la naturaleza. La literatura descriptiva habrá de ser, pensamos durante largo tiempo, la vez del Nuevo Mundo. Ahora no goza de favor la idea: hemos abusado en la aplicación; hay en nuestra poesía romántica tantos paisajes como en nuestra pintura impresionista. La tarea de describir, que nació del entusiasmo, degeneró en hábito mecánico. Pero ella ha educado nuestros ojos: del cuadro convencional de los primeros escritores coloniales, en quienes sólo de raro en raro asomaba la faz genuina de la tierra, como en las serranías

peruanas del Inca Garcilaso, pasamos poco a poco, y finalmente llegamos, con ayuda de Alexander von Humboldt y de Chateaubriand, a la directa visión de la naturaleza. De mucha olvidada literatura del siglo XIX sería justicia y deleite arrancar una vivaz colección de paisajes y miniaturas de fauna y flora. Basta detenernos a recordar para comprender, tal vez con sorpresa, cómo hemos conquistado, trecho a trecho, los elementos pictóricos de nuestra pareja de continentes y hasta el aroma espiritual que se exhala de ellos: la colosal montaña; las vastas altiplanicies de aire fino y luz tranquila donde todo perfil se recorta agudamente; las tierras cálidas del trópico, con sus marañas de selvas, su mar que asorda y su luz que emborracha; la pampa profunda; el desierto “inexorable y hosco”. Nuestra atención al paisaje engendra preferencias que hallan palabras vehementes: tenemos partidarios de la llanura y partidarios de la montaña. Y mientras aquéllos, acostumbrados a que los ojos no tropiecen con otro límite que el horizonte, se sienten oprimidos por la vecindad de las alturas, como Miguel Cané en Venezuela y Colombia, los otros se quejan del paisaje “demasiado llano”, como el personaje de la *Xaimaca* de Güiraldes, o bien, con voluntad de amarlo, vencen la inicial impresión de monotonía y desamparo y cuentan cómo, después de largo rato de recorrer la pampa, ya no la vemos: vemos otra pampa que se nos ha hecho en el espíritu (Gabriela Mistral). O acerquémonos al espectáculo de la zona tórrida: para el nativo es rico en luz, calor y color, pero lánguido y lleno de molicie; todo se le deslía en largas contemplaciones, en plásticas sabrosas, en danzas lentas:

*y en las ardientes noches del estío
la bandola y el canto prolongado
que une su estrofa al murmurar del río...*

Pero el hombre de climas templados ve el trópico bajo deslumbramiento agobiador: así lo vio Mármol en el Brasil, en aquellos versos célebres, mitad ripio, mitad hallazgo de cosa vivida; así lo vio Sarmiento en aquel breve y total apunte de Río de Janeiro: “Los insectos son carbunclos o rubíes, las mariposas plumillas de oro flotantes, pintadas las aves, que engalanan penachos y decoraciones fantásticas, verde esmeralda la vegetación, embalsamadas y púrpuras las flores, tangible la luz del cielo, azul cobalto el aire, doradas a fuego las nubes, roja la tierra y las arenas entremezcladas de diamantes y de topacios”.

A la naturaleza sumamos el primitivo habitante. ¡Ir al indio! Programa que nace y renace en cada generación, bajo muchedumbre de formas en todas las artes. En literatura, nuestra interpretación del indígena ha sido irregular y caprichosa. Poco hemos agregado a aquella fuerte visión de los conquistadores como Hernán Cortés, Ercilla, Cieza de León, y de los misioneros como fray Bartolomé de las Casas. Ellos acertaron a definir dos tipos ejemplares, que Europa acogió e incorporó a su repertorio de figuras humanas: el “indio hábil y discreto”, educado en complejas y exquisitas civilizaciones propias, singularmente dotado para las artes y las industrias, y el “salvaje virtuoso”, que carece de civilización

mecánica, pero vive en orden, justicia y bondad, personaje que tanto sirvió a los pensadores europeos para crear la imagen del hipotético hombre del “estado de naturaleza” anterior al contrato social. En nuestros cien años de independencia, la romántica pereza nos ha impedido dedicar mucha atención a aquellos magníficos imperios cuya interpretación literaria exigiría previos estudios arqueológicos; la falta de simpatía humana nos ha estorbado para acercarnos al superviviente de hoy, antes de los años últimos, excepto en casos como el memorable de los *Indios ranqueles*; y al fin, aparte del libro impar y delicioso de Mansilla, las mejores obras de asunto indígena se han escrito en países como Santo Domingo y el Uruguay, donde el aborigen de raza pura persiste apenas en rincones lejanos y se ha diluido en recuerdo sentimental. “El espíritu de los hombres flota sobre la tierra en que vivieron, y se le respira”, decía Martí.

Tras el indio, el criollo. El movimiento criollista ha existido en toda la América española con intermitencias, y ha aspirado a recoger las manifestaciones de la vida popular, urbana y campestre, con natural preferencia por el campo. Sus límites son vagos: en la pampa argentina, el criollo se oponía al indio, enemigo tradicional, mientras en México, en la América Central, en toda la región de los Andes y su vertiente del Pacífico, no siempre existe frontera perceptible entre las costumbres de carácter criollo y las de carácter indígena. Así mezcladas las reflejan en la literatura mexicana los romances de Guillermo Prieto y el *Periquillo* de Lizardi, despertar de la novela en nuestra América, a la vez que despedida de la picaresca española. No hay país donde la existencia criolla no inspire cuadros de color peculiar. Entre todas, la literatura argentina, tanto en el idioma culto como en el campesino, ha sabido apoderarse de la vida del gaucho en visión honda como la pampa. Facundo Quiroga, Martín Fierro, Santos Vega, son figuras definitivamente plantadas dentro del horizonte ideal de nuestros pueblos. Y no creo en la realidad de la querrela de Fierro contra Quiroga. Sarmiento, como civilizador, urgido de acción, atenaceado por la prisa, escogió para el futuro de su patria el atajo europeo y norteamericano en vez del sendero criollo, informe todavía, largo, lento, interminable tal vez, o desembocado en callejón sin salida; pero nadie sintió mejor que él los soberbios ímpetus, la acre originalidad de la barbarie que aspiraba a destruir. En tales oposiciones y en tales decisiones está el Sarmiento aquilino: la mano inflexible escoge; el espíritu amplio se abre a todos los vientos ¿Quién comprendió mejor que él a España, la España cuyas malas herencias quiso arrojar al fuego, la que visitó “con el santo propósito de levantarle el proceso verbal”, pero que a ratos le hacía agitarse en ráfagas de simpatía? ¿Quién anotó mejor que él las limitaciones de los Estados Unidos, de esos Estados Unidos cuya perseverancia constructora exaltó a modelo ejemplar?

Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial, lugar de cita para muchos antes y después de Ricardo Palma: su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas, así en la poesía como en la novela y el drama, así en la crítica como en la historia. Y para mí, dentro de esa fórmula

sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo.

El afán europeizante

Volvamos ahora la mirada hacia los europeizantes, hacia los que, descontentos de todo americanismo con aspiraciones de sabor autóctono, descontentos hasta de nuestra naturaleza, nos prometen la salud espiritual si mantenemos recio y firme el lazo que nos ata a la cultura europea. Creen que nuestra función no será crear, comenzando desde los principios, yendo a la raíz de las cosas, sino continuar, proseguir, desarrollar sin romper tradiciones ni enlaces.

Y conocemos los ejemplos que invocarían, los ejemplos mismos que nos sirvieron para rastrear el origen de nuestra rebelión nacionalista: Roma, la Edad Media, el Renacimiento, la hegemonía francesa del siglo XVIII... Detengámonos nuevamente ante ellos. ¿No tendrán razón los arquetipos clásicos contra la libertad romántica de que usamos y abusamos? ¿No estará el secreto único de la perfección en atenernos a la línea ideal, que sigue desde sus remotos orígenes la cultura de Occidente? Al criollista que se defiende —acaso la única vez en su vida— con el ejemplo de Grecia, será fácil demostrarle que el milagro griego, si más solitario, más original que las creaciones de sus sucesores, recogía vetustas herencias: ni los griegos vienen de la nada; Grecia, madre de tantas invenciones, aprovechó el trabajo ajeno, retocando y perfeccionando, pero, en su opinión, tratando de acercarse a los cánones, a los paradigmas que otros pueblos, antecesores suyos o contemporáneos, buscaron con intuición confusa.

Todo aislamiento es ilusorio. La historia de la organización espiritual de nuestra América, después de la emancipación política, nos dirá que nuestros propios orientadores fueron, en momento oportuno, europeizantes: Andrés Bello, que desde Londres lanzó la declaración de nuestra independencia literaria, fue motejado de europeizante por los proscriptos argentinos veinte años después, cuando organizaba la cultura chilena; y los más violentos censores de Bello, de regreso en su patria, habían de emprender en su turno tareas de europeización, para que ahora se lo afeen los devotos del criollismo puro.

Apresurémonos a conceder a los europeizantes todo lo que les pertenece, pero nada más, y a la vez tranquilicemos al criollista. No sólo sería ilusorio el aislamiento —la red de las comunicaciones lo impide—, sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura —ciñéndonos a nuestro problema— recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma.

Aceptemos francamente como inevitable, la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, nuestra, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción substancial, aunque sólo fuere el marco, que recibimos de España. Voy más lejos: no sólo escribimos el idioma

de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad; pertenecemos —según la repetida frase de Sarmiento— al Imperio Romano. Literariamente, desde que adquieren plenitud de vida las lenguas romances, a la Romania nunca le ha faltado centro, sucesor de la Ciudad Eterna: del siglo XI al XIV fue Francia, con oscilaciones iniciales entre Norte y Sur; con el Renacimiento se desplaza a Italia; luego, durante breve tiempo, tiende a situarse en España; desde Luis XIV vuelve a Francia. Muchas veces la Romania ha extendido su influjo a zonas extranjeras, y sabemos cómo París gobernaba a Europa, y de paso a las dos Américas, en el siglo XVIII pero desde los comienzos del siglo XIX se definen, en abierta y perdurable oposición, zonas rivales: la germánica, suscitadora de la rebeldía; la inglesa, que abarca a Inglaterra con su imperio colonial, ahora en disolución, y a los Estados Unidos; la eslava... Hasta políticamente hemos nacido y crecido en la Romania. Antonio Caso señala con eficaz precisión los tres acontecimientos de Europa cuya influencia es decisiva sobre nuestros pueblos: el Descubrimiento, que es acontecimiento español; el Renacimiento, italiano; la Revolución, francés. El Renacimiento da forma en España sólo a medias —a la cultura que iba a ser trasplantada a nuestro mundo; la Revolución es el antecedente de nuestras guerras de independencia. Los tres acontecimientos son de pueblos románicos. No tenemos relación directa con la Reforma, ni con la evolución constitucional de Inglaterra, y hasta la independencia y la Constitución de los Estados Unidos alcanzan prestigio entre nosotros merced a la propaganda que de ellas hizo Francia.

La energía nativa

Concedido todo eso, que es todo lo que en buen derecho ha de reclamar el europeizante, tranquilicemos al criollo fiel recordándole que en la existencia de la Romania como unidad, como entidad colectiva de cultura, y la existencia del centro orientador, no son estorbos definitivos para ninguna originalidad, porque aquella comunidad tradicional afecta sólo a las formas de la cultura, mientras que el carácter original de los pueblos viene de su fondo espiritual, de su energía nativa.

Fuera de momentos fugaces en que se ha adoptado con excesivo rigor una fórmula estrecha, por excesiva fe en la doctrina retórica, o durante períodos en que una decadencia nacional de todas las energías lo ha hecho enmudecer, cada pueblo se ha expresado con plenitud de carácter dentro de la comunidad imperial. Y en España, dentro del idioma central, sin acudir a los rivales, las regiones se definen a veces con perfiles únicos en la expresión literaria. Así, entre los poetas, la secular oposición entre Castilla y Andalucía, el contraste entre Fray Luis de León y Fernando de Herrera, entre Quevedo y Góngora, entre Espronceda y Bécquer.

El compartido idioma no nos obliga a perdernos en la masa de un coro cuya dirección no está en nuestras manos: sólo nos obliga a acendrar nuestra nota expresiva, a buscar el acento inconfundible. Del deseo de alcanzarlo y sostenerlo nace todo el rompecabezas de cien años de independencia proclamada; de ahí las fórmulas de americanismo, las promesas que cada generación escribe, sólo para que la siguiente las olvide o las rechace, y de ahí la reacción, hija del inconfesado desaliento, en los europeizantes.

El ansia de perfección

Llegamos al término de nuestro viaje por el palacio confuso, por el fatigoso laberinto de nuestras aspiraciones literarias, en busca de nuestra expresión original y genuina. Y a la salida creo volver con el oculto hilo que me sirvió de guía.

Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección.

El ansia de perfección es la única forma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.

Cada fórmula de americanismo puede prestar servicios (por eso les di a todas aprobación provisional); el conjunto de las que hemos ensayado nos da una suma de adquisiciones útiles, que hacen flexible y dúctil el material originario de América. Pero la fórmula, al repetirse, degenera en mecanismo y pierde su prístina eficacia; se vuelve receta y engendra una retórica.

Cada grande obra de arte crea medios propios y peculiares de expresión; aprovecha las experiencias anteriores, pero las rehace, porque no es una suma, sino una síntesis, una invención. Nuestros enemigos, al buscar la expresión de nuestro mundo, son la falta de esfuerzo y la ausencia de disciplina, hijos de la pereza y la incultura, o la vida en perpetuo disturbio y mudanza, llena de preocupaciones ajenas a la pureza de la obra: nuestros poetas, nuestros escritores, fueron las más veces, en parte son todavía, hombres obligados a la acción, la faena política y hasta la guerra, y no faltan entre ellos los conductores e iluminadores de pueblos.

El futuro

Ahora, en el Río de la Plata cuando menos, empieza a constituirse la profesión literaria. Con ella debiera venir la disciplina, el reposo que permite los graves empeños. Y hace falta la colaboración viva y clara del público: demasiado tiempo ha oscilado entre la falta de atención y la excesiva indulgencia. El público ha de ser exigente; pero ha de poner interés en la obra de América. Para que haya grandes poetas, decía Walt Whitman, ha de haber grandes auditorios.

Sólo un temor me detiene, y lamento turbar con una nota pesimista el canto de esperanzas. Ahora que parecemos navegar en dirección hacia el puerto seguro, ¿no llegaremos tarde? ¿El hombre del futuro seguirá interesándose en la creación artística y literaria, en la perfecta expresión de los anhelos superiores del espíritu? El occidental de hoy se interesa en ellas menos que el de ayer, y mucho menos que el de tiempos lejanos. Hace cien, cincuenta años, cuando se auguraba la desaparición del arte, se rechazaba el agüero con gestos fáciles: “siempre habrá poesía”. Pero después —fenómeno nuevo en la historia del mundo, insospechado y sorprendente— hemos visto surgir a existencia próspera sociedades activas y al parecer felices, de cultura occidental, a quienes no preocupa la creación artística, a quienes les basta la industria, o se contentan con el arte reducido a procesos industriales: Australia, Nueva Zelandia, aun el Canadá. Los Estados Unidos ¿no habrán sido el ensayo intermedio? Y en Europa, bien que abunde la producción artística y literaria, el interés del hombre contemporáneo no es el que fue. El arte había obedecido hasta ahora a dos fines humanos: uno, la expresión de los anhelos profundos, del ansia de eternidad, del utópico y siempre renovado sueño de la vida perfecta; otro, el juego, el solaz imaginativo en que descansa el espíritu. El arte y la literatura de nuestros días apenas recuerdan ya su antigua función trascendental; sólo nos va quedando el juego... Y el arte reducido a diversión, por mucho que sea diversión inteligente, pirotecnia del ingenio, acaba en hastío.

No quiero terminar en tono pesimista. Si las artes y las letras no se apagan, tenemos derecho a considerar seguro el porvenir. Trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer el sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español.

Literatura y subdesarrollo (Literatura e subdesenvolvimiento, 1970)

Antônio Cândido

1. Retraso y subdesarrollo: su repercusión en la conciencia del escritor

El escritor brasileño Mario Vieira de Mello, uno de los pocos que han tratado del problema de las relaciones entre subdesarrollo y cultura, establece una distinción válida no sólo para su país, sino también para toda Latinoamérica. Dice él que hubo un cambio marcado de perspectiva, pues hasta más o menos el decenio de 1930 predominaba entre nosotros la noción de "país nuevo", es decir, que todavía no había podido realizarse, pero que se atribuía a sí mismo grandes posibilidades de progreso futuro. Sin haber habido cambio esencial en la distancia que nos alejaba y aleja de los países ricos, lo que predomina ahora es la noción de "país subdesarrollado". Desde la primera perspectiva, se ponía de relieve la pujanza y, por lo tanto, la grandeza aún no realizada. Desde la segunda, se subraya la pobreza actual, la atrofia; lo que falta y no lo que abunda.

Las consecuencias que Mario Vieira de Mello extrae de esa distinción no me parecen ciertas; pero considerada en sí misma ella es justa y ayuda a comprender ciertos aspectos fundamentales de la creación literaria en Latinoamérica. En efecto, la idea de "país nuevo" produce en la literatura algunas actitudes fundamentales, derivadas de la sorpresa, del interés por lo exótico, de un cierto respeto por lo grandioso y de la esperanza en cuanto a las posibilidades. La idea de que América constituye un sitio privilegiado se expresó en proyecciones utópicas, que actuaron en la fisonomía de la conquista, como demostró Sergio Buarque de Holanda en una obra fundamental, donde estudia la trasposición de nociones y fantasías de carácter paradisiaco, para componer la imagen del Nuevo Mundo. Pedro Henríquez Ureña señala que el primer documento relativo a nuestro continente, la carta de Colón, inaugura el tono de deslumbramiento y exaltación que se comunicaría a la posteridad. En el siglo XVII, el jesuita luso-brasileño Antonio Vieira, mezclando pragmatismo y profetismo, aconsejó la transferencia de la sede de la monarquía portuguesa al Brasil, que estaría predestinado a realizar los más altos fines de la historia, como sede del Quinto Imperio. Más adelante, cuando las contradicciones del estatuto colonial llevaron a las clases dominantes a la separación política de las metrópolis, surgió la idea complementaria de que América había sido predestinada a ser la patria de la libertad y, así, consumir los destinos del hombre de Occidente.

Los intelectuales latinoamericanos han heredado ese estado de entusiasmo y lo han transformado en instrumento de afirmación nacional y justificación ideológica. La literatura se hizo lenguaje de celebración y ternura, favorecida por el romanticismo, con apoyo en la hipérbole y en la transformación del exotismo en estado de alma. Nuestro cielo era más azul, nuestras flores más lozanas,

nuestro paisaje más inspirador que el de otros sitios —como se lee en un poema paradigma escrito, en los años de 1840, por un brasileño, Gonçalves Dias, que podría, sin embargo, haber sido firmado por cualquiera de sus contemporáneos de México a la Tierra del Fuego.

La idea de *patria* se vinculaba estrechamente a la de *naturaleza* y en parte extraía de ella su justificación. Ambas conducían a una literatura que compensaba el retraso material y la debilidad de las instituciones por la supervalorización de los aspectos “regionales”, haciendo del exotismo un motivo de optimismo social. En el *Santos Vega*, de Rafael Obligado, ya casi en el siglo XX, la exaltación nativista se proyecta sobre el civismo propiamente dicho, y el poeta argentino diferencia implícitamente patria (institucional) y tierra (natural), uniéndolas, sin embargo, en el mismo movimiento de identificación:

*...la convicción de que es mía
la patria de Echeverría,
la tierra de Santos Vega.*

Uno de los presupuestos ostensibles o latentes de la literatura latinoamericana fue esta contaminación, en general exaltada, entre la *tierra* y la *patria* —considerándose que la grandeza de la segunda sería una especie de desdoblamiento natural de la pujanza atribuida a la primera. Nuestras literaturas se nutrieron de las “promesas divinas de la esperanza” —para citar un verso famoso del romanticismo brasileño.

Pero también en la otra cara de la medalla las visiones de desaliento dependían del mismo orden de asociaciones, como si la debilidad o la desorganización de las instituciones constituyeran una paradoja inconcebible, frente a las grandiosas condiciones naturales. (“En América todo es grande, sólo el hombre es pequeño”)

Ahora bien, dada esta unión causal “tierra bella-patria grande”, no es difícil ver la repercusión que traería la conciencia del subdesarrollo como cambio de perspectiva, que impuso la realidad de la pobreza de los suelos, el arcaísmo de las técnicas, la pasmosa miseria de las poblaciones, su incultura paralizadora. La visión resulta pesimista en cuanto al presente y problemática en cuanto al futuro, y el único resto de milenarismo de la faz anterior tal vez sea la confianza con que se admite que la remoción del imperialismo traerá, por sí misma, la explosión del progreso. Pero en general, ya no se trata de un punto de vista pasivo. Desprovista de exaltación, es una perspectiva agónica y lleva a la decisión de luchar, pues el traumatismo, producido en la conciencia por la comprobación de lo catastrófico del retraso, suscita reformas políticas. El precedente gigantismo de base naturista surge entonces en su esencia verdadera —como construcción ideológica transformada en ilusión compensadora. De ahí la disposición de combate que se extiende por el continente, convirtiendo la idea de subdesarrollo en fuerza propulsora, que da nuevo carácter al tradicional empeño político de nuestros intelectuales.

La conciencia del subdesarrollo es posterior a la segunda guerra mundial y se manifestó claramente a partir de los años 50. pero desde el decenio de 1930 había habido un cambio de orientación, sobre todo en la ficción regionalista, que se puede considerar como termómetro, dada su generalidad y persistencia. Ella abandona su amenidad y su curiosidad, presintiendo o percibiendo lo que había de enmascaramiento en el encantamiento pintoresco o en la caballeridad ornamental con que antes se trataba al hombre rústico. No es falso decir que la novela adquirió, desde este punto de vista, una fuerza desmitificadora que se anticipa a la toma de conciencia de los economistas y políticos.

En este ensayo hablaremos alternativa o comparativamente de las características literarias en la fase de la conciencia amena de retraso, correspondiente a la ideología de “país nuevo”, y en la fase de la conciencia catastrófica de retraso, correspondiente a la noción de “país subdesarrollado”. Ello, porque ambas se encajan íntimamente, y porque en el pasado inmediato y remoto nos enteramos de las líneas del presente. Respecto al método, sería posible optar por una sociología de la difusión, o por una sociología de la creación Sin olvidar la primera, he preferido destacar la segunda, que, aunque nos aparte del rigor de las estadísticas, nos acerca, en cambio, a los intereses específicos de la crítica literaria.

2. Analfabetismo, debilidad cultural, medios de comunicación de masa, público literario restringido

Si nos fijamos en las condiciones materiales de existencia de la literatura, el hecho básico quizá sea el analfabetismo, que, en los países de cultura precolombina adelantada, resulta agravado por la pluralidad lingüística todavía vigente. Al analfabetismo se vinculan, en efecto, las manifestaciones de debilidad cultural: falta de medios de comunicación y difusión (editoriales, bibliotecas, revistas, periódicos); inexistencia, dispersión y debilidad de los públicos disponibles para La literatura, lo que se debe al pequeño número de lectores reales (mucho menor que el número reducido de alfabetizados); imposibilidad de especialización de los escritores en sus tareas literarias, en general realizadas como actividades marginales o aun por mera afición; falta de resistencia o discriminación frente a influencias y presiones externas. El cuadro de esa debilidad se completa con factores de orden económico y político, tales como los niveles insuficientes de remuneración y la anarquía financiera de los gobiernos, articulados con políticas educacionales ineptas o criminalmente desinteresadas. Salvo en lo que se refiere a los tres países meridionales que constituyen la “América blanca” de los europeos, han sido necesarias revoluciones para cambiar las condiciones de analfabetismo predominante, como fue el caso lento de México y el caso rápido de Cuba.

Los rasgos mencionados no se ajustan mecánicamente y siempre del mismo modo, pues hay varias posibilidades de disociación y agrupamiento entre ellos.

El analfabetismo no es, algunas veces, motivo suficiente para explicar la debilidad de otros sectores, aunque sea el rasgo básico del subdesarrollo en el terreno cultural. El Perú, para citar un ejemplo, está menos mal situado que otros países respecto al índice de instrucción, pero presenta el mismo retraso en cuanto a la difusión de la cultura. En otro sector, un hecho como el desarrollo editorial de los años 40 en México y Argentina mostró que la falta de libros no era consecuencia únicamente del número reducido de lectores y del bajo poder adquisitivo, pues toda América, incluso la de habla portuguesa, absorbió sus tiradas bastante significativas, sobre todo las de nivel superior. Quizá se pueda concluir que los malos hábitos editoriales y la falta de comunicación hicieron abultar, más allá de los límites, la inercia de los públicos; y que había una capacidad no satisfecha de absorción. Este último ejemplo nos hace recordar que en Latinoamérica el problema de los públicos presenta características originales, pues es el único conjunto de países subdesarrollados que hablan idiomas europeos (a excepción de los ya indicados grupos indígenas) y provienen culturalmente de metrópolis todavía hoy día subdesarrolladas. En esas antiguas metrópolis, la literatura fue y sigue siendo un hecho de consumo restringido, comparándosela con la de los países desarrollados, donde los públicos pueden clasificarse según el tipo de lectura que hacen, y tal clasificación permite comparaciones con la estratificación social de toda la sociedad. Sin embargo, tanto en España y Portugal como en nuestros países, se crea una condición negativa previa, que es el número de alfabetizados, es decir, de los que pueden eventualmente constituir los lectores de las obras.

Esto hace que los países latinoamericanos estén más próximos las condiciones virtuales de las antiguas metrópolis, que los países subdesarrollados de África o de Asia, que hablan idiomas diversos de los de las suyas, y donde ocurre el grave problema del idioma en que debe manifestarse la creación literaria. Los escritores africanos de lengua francesa, como un Leopold Sedar Senghor, o de lengua inglesa, como un Chinua Achebe, se alejan doblemente de sus públicos virtuales y se asocian, sea con los públicos metropolitanos, sea con un público local terriblemente reducido.

Se dice esto para mostrar que las posibilidades de comunicación del escritor latinoamericano, en el cuadro general del Tercer Mundo, son mucho mejores no obstante la situación actual, que reduce tanto a sus públicos eventuales. Sin embargo, es también posible imaginar que el escritor latinoamericano esté condenado a ser siempre lo que ha sido: un productor para minorías, aunque para el caso esto no signifique grupos de buena calidad estética, sino simplemente el número restringido de los grupos con disposición a la lectura. En efecto, no hay que olvidar que los modernos recursos audiovisuales pueden producir tal cambio en los procesos de creación y en los medios de comunicación, que, cuando las grandes masas lleguen finalmente a la instrucción elemental, buscarán fuera del libro la satisfacción de las necesidades universales de ficción y poesía.

Mejor dicho: en la mayoría de nuestros países hay grandes masas que todavía no han alcanzado la literatura erudita, zambulléndose en una etapa folklórica de comunicación oral. Cuando son alfabetizadas y absorbidas por el proceso de urbanización, pasan al dominio de la radio, de la televisión, de las tiras cómicas (*comic strips*) y revistas de historietas, constituyendo la base de una cultura de masa. De ahí que la alfabetización no aumenta proporcionalmente el número de lectores de literatura, como la entendemos aquí, sino que lanza a los alfabetizados, al lado de los analfabetos, directamente de la fase folklórica a esa especie de folklore urbano que es la cultura masificada. En la época de la catequesis, los misioneros coloniales escribían autos y poemas, en idioma indígena o vernáculo, para hacer accesibles al catecúmeno los principios de la religión y de la civilización metropolitana a través de formas literarias consagradas, equivalentes a las que se destinaban al hombre culto de entonces. En nuestra época, una catequesis al revés convierte rápidamente al hombre rural a la sociedad urbana, por medio de recursos comunicativos que comprenden hasta la inculcación subliminar, imponiéndole valores dudosos y bastante distintos de los que el hombre culto busca en el arte y en la literatura.

Este problema es, además, uno de los más graves en los países subdesarrollados, por la interferencia maciza de lo que se podría llamar el *know-how* cultural y de los propios materiales ya elaborados de cultura masificada, provenientes de los países desarrollados, que pueden por este medio no tan sólo divulgar normalmente sus valores, sino también actuar anormalmente a través de ellos para orientar la opinión y la sensibilidad de las poblaciones subdesarrolladas hacia sus intereses políticos. Es normal, por ejemplo, que la imagen del héroe de *far-west* se difunda, porque independientemente de los juicios de valor, es una de las características de la cultura norteamericana incorporada a la sensibilidad media del mundo. En países de amplia inmigración japonesa, como el Brasil, está divulgándose de manera también *normal* la imagen del *samurai*, sobre todo por medio del cine. Pero es *anormal* que tales imágenes sirvan de vehículo para inculcar en los públicos de los países subdesarrollados actitudes e ideas que los identifiquen a los intereses políticos y económicos de Estados Unidos o de Japón. Cuando pensamos que la mayoría de las tiras cómicas y revistas de historietas llevan *copyright* norteamericano, y que gran parte de las fotonovelas y de la ficción policial y de aventura provienen de la misma fuente, o la imitan servilmente, es fácil valorar el efecto negativo que pueden eventualmente ejercer, como difusión *anormal* frente a los públicos inermes.

Conviene señalar respecto a esto que en la literatura erudita el problema de las influencias (que examinaremos más adelante) puede tener un efecto estético bueno, o deplorable; no obstante, sólo por excepción repercute en el comportamiento ético o político de las masas, pues alcanza a un número restringido de públicos. Sin embargo, en una civilización masificada, donde predominen los medios no literarios, paraliterarios o subliterarios, como los citados, tales públicos restringidos y diferenciados tienden a uniformarse, hasta

el punto de confundirse con la masa, que recibe la influencia en escala inmensa. Y, lo que es más, tal influencia llega por medio de vehículos donde el elemento estético se reduce al mínimo, pudiendo confundirse con designios éticos o políticos, que, en el límite, penetran en la totalidad de las poblaciones.

Puesto que somos un “continente intervenido”, toca a la literatura latinoamericana una vigilancia extremada, para que no la arrastren los instrumentos y valores de la cultura de masa, que seducen a tantos teóricos y artistas contemporáneos. No es el caso de adherirse a los “apocalípticos”, sino de alertar a los “integrados” —para utilizar la sabrosa distinción de Umberto Eco. Ciertas experiencias modernas son fecundas desde el punto de vista del espíritu de vanguardia y de la inserción del arte y de la literatura en el ritmo del tiempo, como es el caso del concretismo. Pero no nos cuesta recordar lo que ocurriría si fueran manipuladas políticamente por el lado errado, en una sociedad de masas. En efecto, aunque en el momento presenten un aspecto hermético y restrictivo, los principios en que se apoyan, acudiendo al grafismo, a la sonoridad expresiva y a las combinaciones sintagmáticas de alta comunicabilidad, pueden eventualmente hacerlas mucho más penetrantes que las formas literarias tradicionales, frente a públicos masificados. Y no hay interés, para la expresión literaria de Latinoamérica, en pasar de la segregación aristocrática de la era de las oligarquías a la manipulación dirigida de las masas, en la era de la propaganda y del imperialismo total.

3. La debilidad cultural y su influencia en la creación

El analfabetismo y la debilidad cultural no influyen solamente en los aspectos exteriores que acaban de mencionarse. Para el crítico, es más interesante su interferencia en la conciencia del escritor y en la propia naturaleza de la creación.

3.1. Ideología de la Ilustración; aristocratismo

En la época que llamamos de la conciencia amena de retraso, el escritor participaba de la ideología *de la Ilustración*, según la cual la instrucción trae automáticamente todos los beneficios que permiten la humanización del hombre y el progreso de la sociedad. Al principio, instrucción preconizada para los *ciudadanos*, minoría donde se reclutaban a los que participaban de las ventajas económicas y políticas; después, para el pueblo, entrevisto de lejos y vagamente, menos como realidad que como un concepto liberal. El emperador Pedro II del Brasil decía que habría preferido ser profesor, lo que denota una actitud equivalente al punto de vista de Sarmiento, según el cual el predominio de la civilización sobre la barbarie tenía como presupuesto una urbanización latente, basada en la instrucción. En la vocación continental de Andrés Bello es imposible distinguir la visión política del proyecto pedagógico, y en el grupo más reciente

del Ateneo, de Caracas, la resistencia a la tiranía de Gómez se identificaba con la difusión de las luces y la creación de una literatura impregnada de mitos de la instrucción redentora, todo proyectándose en la figura de Rómulo Gallegos, primer presidente de una república renacida.

Un caso curioso es el del pensador brasileño Manuel Bonfim, que publicó en 1905 un libro de gran interés, *A América Latina*. Injustamente olvidado (quizá por apoyarse en superadas analogías biológicas, quizá por el radicalismo incómodo de sus posiciones), él analiza nuestro retraso en función del prolongamiento del estatuto colonial, traducido en la persistencia de las oligarquías y en el imperialismo extranjero. En el final, cuando todo llevaba a una teoría de la transformación de las estructuras sociales como condición necesaria, ocurre una decepcionante estrangulación del razonamiento, y él termina preconizando la instrucción como panacea. Nos sentimos, ahí, en el centro de la ilusión *ilustrada*, ideología de la fase de conciencia esperanzada de retraso, que, significativamente, hizo bien poco para llevar a cabo tal instrucción.

No extraña, pues, que la idea ya referida, según la cual el nuevo continente estaría destinado a ser la patria de la libertad, haya sufrido una adaptación curiosa: él estaría destinado igualmente a ser la patria del libro. Es lo que leemos en un poema retórico, donde Castro Alves dice que, mientras Gutenberg inventaba la imprenta, Colón encontraba el sitio ideal de aquella técnica revolucionaria:

Quando no toscó estaleiro
Da Alemanha o velho obreiro
A ave da imprensa gerou,
O Genovês salta os mares,
Busca um ninho entre os palmares
E a *pátria da imprensa* achou.

Este poema, escrito en el decenio de 1860 por un joven imbuido de liberalismo, se llama expresivamente *O Livro e a América*, manifestando la posición ideológica a que nos estamos refiriendo.

Gracias a ello, esos intelectuales construyeron una visión igualmente deformada en cuanto a su posición delante de la incultura dominante. Al lamentar la ignorancia del pueblo y desear que desapareciera, a fin de que la patria se irguiera automáticamente a sus altos destinos, se excluían a sí mismos del contexto y se consideraban un grupo aislado, realmente “fluctuante”, en una acepción más completa que la de Alfred Weber. Fluctuaban, con o sin conciencia de culpa, superiores a la incultura y al retraso, ciertos de que éstos no los podían contaminar, ni afectar la calidad de lo que hacían. Como el ambiente no los podía acoger intelectualmente, sino en proporciones reducidas, y como sus valores se radicaban en Europa, hacia ella se proyectaban, tomándosela inconscientemente como punto de referencia y considerándose equivalentes a lo mejor que había en el Viejo Mundo.

En verdad, la incultura general producía y produce una debilidad mucho más penetrante, que interfiere en toda la cultura y en la calidad misma de las obras. Vista desde hoy, la situación de ayer parece distinta de la ilusión que reinaba entonces, ya que podemos analizarla más objetivamente, debido a la acción reguladora del tiempo y a nuestro propio esfuerzo de desenmascaramiento.

La cuestión se hará más clara cuando tratemos de las influencias extranjeras. Para comprenderlas bien es conveniente volver, teniendo en cuenta la reflexión sobre el retraso y el subdesarrollo, al hecho de la dependencia cultural. Hecho considerado natural —dada nuestra situación de pueblos colonizados que o descienden del colonizador o sufrieron la imposición de su civilización— pero que se complica en aspectos positivos y negativos.

La penuria cultural sujetaba necesariamente al escritor a los modelos metropolitanos y europeos en general, estableciendo un agrupamiento en cierto modo aristocrático respecto al hombre inculto. En efecto, en la medida en que no existía público local suficiente, él escribía como si en Europa estuviera su público ideal, y así se disociaba muchas veces de su tierra. Esto daba origen a obras que los autores y lectores consideraban altamente refinadas, porque asimilaban las formas y los valores europeos. Aunque, por la falta de puntos locales de referencia, no pasaban de ser ejercicios de mera alienación cultural no justificada por la excelencia de la realización —como ocurre en la parte de bazar y afectación existente en el "modernismo" en lengua española, y sus equivalentes brasileños, el "parnasianismo" y el "simbolismo".¹²² Existe validez en Rubén Darío, es cierto, así como en Herrera y Reissig, Olavo Bilac, Cruz e Sousa. Pero hay también mucha alhaja falsa desenmascarada por el tiempo, mucho contrabando que les da un aspecto de concurrentes a algún premio internacional de escribir "hermoso". El refinamiento de los *decadentes* y *nefelibatas* se hizo provinciano, mostrando la perspectiva errónea que puede establecerse, cuando la élite, sin bases en un pueblo inculto, no tiene medios para encararse críticamente y supone que la distancia relativa que los separa traduce una altitud absoluta. "¡Soy el último heleno!" —pregonaba teatralmente en 1922 en la Academia Brasileña el escritor Coelho Neto, una especie de industrioso D'Annunzio local, protestando contra el vanguardismo de nuestros "modernistas", que venían a debilitar la "pose" aristocrática en el arte y en la literatura.

Hay que recordar otro aspecto de aristocratismo alienante, que en el tiempo parecía refinamiento elogiado: el uso de idiomas extranjeros en la creación. Ciertos ejemplos extremados penetraban en la comicidad más paradójica, tal como el de un romántico brasileño tardío y de quinta categoría, Pires de Almeida, que publicó a comienzos de este siglo, en francés, una obra teatral nativista compuesta probablemente mucho antes: *La fête des crânes, drame de mœurs*

¹²² La palabra *modernismo* designa en Brasil el movimiento de las vanguardias literarias del decenio de 1920. Para llamar la atención sobre esto, empleo comillas siempre que la uso, en los dos sentidos que tiene en la historia literaria de los países latinoamericanos de habla española y portuguesa.

indiennes en trois actes et douze tableaux... Sin embargo, el hecho es realmente significativo cuando aparece ligado a autores y obras de calidad, como el poeta del setecientos, Claudio Manuel da Costa, que dejó amplia y buena producción en italiano. O Joaquim Nabuco, típico ejemplar de la oligarquía cosmopolita de sentimientos liberales, en la segunda mitad del siglo XIX, que escribió en francés una obra teatral sobre los problemas morales de un alsaciano después de la guerra de 1870 (!), además de fragmentos autobiográficos y un libro de máximas. En ese mismo idioma escribieron toda su obra o parte de ella varios simbolistas brasileños, incluso uno de los importantes, Alphonsus de Guimaraens. Francisco García Calderón escribió, en francés, un libro muy útil en su tiempo como tentativa de visión integrada de los países latinoamericanos. En francés escribió Vicente Huidobro parte de su obra y de su teoría. Estoy, cierto de que se encontrarían ejemplos semejantes en todos nuestros países, desde la vulgar subliteratura oficial y académica hasta producciones de calidad.

Todo ello no existía sin ambivalencia, pues por un lado las élites imitaban lo bueno y lo malo de las sugerencias europeas, pero, por otro, a veces simultáneamente, afirmaban la más intransigente independencia espiritual, en un movimiento pendular entre la realidad y la utopía de carácter ideológico. Y así vemos que analfabetismo y refinamiento, cosmopolitismo y regionalismo, pueden tener raíces mezcladas en el suelo de la incultura y del esfuerzo para superarla.

3.2. Retraso, anacronismo, degradación cultural

Influencia más grave de la debilidad cultural sobre la producción literaria son los hechos de retraso, anacronismo, degradación y confusión de valores. Normalmente toda literatura presenta aspectos de retraso, y se puede decir que el promedio de la producción en un instante dado ya es tributario del pasado, mientras las vanguardias preparan el futuro. Además de eso hay una subliteratura oficial, marginal o provinciana, por lo general expresada por las Academias. Sin embargo, lo que llama la atención en Latinoamérica es el hecho de considerarse vivas obras estéticamente anacrónicas; o el hecho de que obras secundarias sean acogidas por la mejor opinión crítica y puedan subsistir por más de una generación, cuando unas y otras deberían haber sido desde luego colocadas en su debido puesto, como cosa de menor valor o manifestación de supervivencia sin efecto. Citemos tan sólo el caso extraño del poema *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín, tentativa de epopeya nacional uruguaya casi en el comienzo del siglo XX, tomada en serio aunque concebida y ejecutada según moldes ya anticuados en la época del romanticismo.

Otras veces el retraso no tiene nada de chocante, y sólo significa demora. Es lo que ocurre con el naturalismo en la novela, que llegó un poco tarde y se extendió hasta nuestros días sin ruptura esencial de continuidad, aunque modificado en sus aplicaciones. El hecho de que nuestros países en su mayor

parte tienen todavía problemas de ajuste y lucha con el medio, así como problemas ligados a la diversidad racial, ensanchó la preocupación naturalista con los factores físicos y biológicos. En tales casos, el peso de la realidad local produce una especie de legitimación de la influencia, que adquiere sentido creador. Por eso, cuando en Europa el naturalismo era una super-vivencia, entre nosotros aún podía ser ingrediente de fórmulas literarias bastante legítimas, tales como las de la novela social de los decenios de 1930 y 1940, que se podría denominar neonaturalista.

Existen otros casos francamente desastrosos: los de provincialismo cultural, que pierde el sentido de las medidas, aplicando a obras sin valor el tipo de reconocimiento y valoración empleados en Europa para libros de categoría; que lleva todavía a fenómenos de verdadera degradación cultural, haciendo *pasar* obras espurias, en la acepción que *pasa* un contrabando, a causa de la debilidad de los públicos y falta de sentido de los valores, por parte de los mismos y de los escritores. Véase la aceptación rutinaria de influencias ya de por sí dudosas, tales como las de Oscar Wilde o Anatole France en el primer cuarto de este siglo. O, ya en el límite de lo grotesco, la verdadera profanación de Nietzsche por Vargas Vila, cuya fama en toda Latinoamérica alcanzó a medios que en principio deberían haber quedado inmunes, en una escala que espanta y hace sonreír. La *profundidad* de los incultos y semicultos crea condiciones para éstas y otras equivocaciones.

4. Influencias extranjeras y ambivalencia: cosmopolitismo y regionalismo

4.1. De la dependencia a la interdependencia

Un problema que resulta interesante discutir desde el punto de vista de la dependencia causada por el retraso cultural es el de las influencias de varios tipos, buenas o malas, inevitables e innecesarias.

Nuestras literaturas (como también las de Norteamérica) son, fundamentalmente, ramas de las literaturas metropolitanas. Y si ponemos aparte las susceptibilidades del orgullo nacional, vamos a ver que, no obstante la autonomía que fueron adquiriendo con relación a ellas, son todavía en gran parte reflejas. En el caso numéricamente dominante de los países de habla española y portuguesa, el proceso de autonomía consistió, en buena parte, en transferir la dependencia, de manera que otras literaturas europeas no metropolitanas, sobre todo la francesa, fueron volviéndose el modelo a partir del siglo XIX, lo que además ocurría también en las antiguas metrópolis. Actualmente, es necesario tener en cuenta la literatura norteamericana, que constituye un nuevo foco de atracción.

Ésta es la que podría llamarse influencia inevitable, sociológicamente vinculada a nuestra dependencia, desde la propia Conquista y del trasplante a

veces brutalmente forzado de culturas. He aquí lo que decía a ese propósito Juan Valera, a fines del siglo pasado:

De este lado y del otro del Atlántico, veo y confieso, en la gente de lengua española, nuestra dependencia de lo francés, y, hasta cierto punto, lo creo ineludible; pero ni yo rebajo el mérito de la ciencia y de la poesía en Francia para que sacudamos su yugo, ni quiero, para que lleguemos a ser independientes, que nos aislemos y no aceptemos la influencia justa que los pueblos civilizados deben ejercer unos sobre los otros.

Lo que yo sostengo es que nuestra admiración no debe ser ciega, ni nuestra imitación sin crítica, y que conviene tomar lo que tomemos con discernimiento y prudencia [“Juicio crítico” sobre *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín].

Encaremos, por consiguiente, con serenidad nuestro vínculo placentario con las literaturas europeas, pues él no es una opción; es un hecho casi natural. Jamás creamos cuadros originales de expresión, ni técnicas expresivas básicas, en la acepción que lo son el romanticismo, en el plano de las tendencias; la novela psicológica, en el plano de los géneros; el estilo indirecto libre, en el de la escritura. Y aunque hayamos logrado resultados a veces originales en el plano de la realización expresiva, reconocemos implícitamente la dependencia. Tanto es así que jamás los diversos nativismos rechazaron el empleo de las *formas* literarias importadas, pues sería lo mismo que oponerse al uso de los idiomas europeos que hablamos. Lo que se exigía era la elección de *temas* nuevos, de *sentimientos* distintos. Llevado al extremo, el nativismo (que en este grado resulta siempre ridículo, aunque sociológicamente comprensible) implicaría el rechazo del soneto, el cuento realista, el verso libre asociativo. El solo hecho de jamás haberse planteado la cuestión revela que, en los estratos profundos de la creación —los que abarcan la elección de los medios expresivos—, reconocemos siempre como natural nuestra inevitable dependencia. Además, cuando se la ve así, deja de serlo, para transformarse en forma de participación y contribución a un universo cultural a que pertenecemos, que rebasa las naciones y los continentes, permitiendo la reversibilidad de las experiencias, la circulación de los valores. Aun en los momentos en que influimos por nuestra parte en Europa, en el plano de las obras realizadas, no de las sugerencias temáticas, lo que hemos devuelto no fueron invenciones, sino más bien perfeccionamiento de instrumentos recibidos. Esto ocurrió con Rubén Darío respecto al “modernismo” español y con Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, en cuanto al neorrealismo portugués.

Muchos consideran el “modernismo” hispanoamericano una especie de rito de transición, señalando la mayoría literaria a través de la capacidad de contribución original. Sin embargo, si enmendamos las perspectivas y definimos los campos, quizá veamos que esto es más verdadero como hecho psicosociológico que como realidad estética. Es cierto que Darío, y

eventualmente todo el movimiento, invirtiendo por vez primera la corriente y llevando la influencia de América a España, representaron una ruptura en la soberanía literaria que ésta ejercía. Pero el hecho es que tal cosa no se hizo a partir de recursos expresivos originales, sino de la adaptación de procesos y actitudes francesas. Lo que los españoles recibieron fue la influencia de Francia ya filtrada y traducida por los latinoamericanos, que de este modo los sustituyeron como mediadores culturales.

Esto no disminuye en nada el valor de los “modernistas” ni la significación de su hazaña, basada en una alta conciencia de la literatura como arte, no como documento, y en capacidad a veces excepcional de realización poética. Sin embargo, permite interpretar el “modernismo” según la línea desarrollada aquí, es decir, como episodio sociológicamente importante del proceso de fecundación creadora de la dependencia, modo peculiar de nuestros países de ser originales. Por eso, también sin innovar en el plano de las formas estéticas, el movimiento brasileño correspondiente, aunque menos valioso es menos engañoso, pues al denominarse, en sus dos etapas, “parnasianismo” y “simbolismo”, dejó clara la fuente donde todos bebieron.

Una etapa fundamental en la superación de la dependencia es la capacidad de producir obras de primer rango, influidas, no por modelos extranjeros, sino por ejemplos nacionales anteriores. Esto significa el establecimiento de una causalidad interna, que hace incluso más fecundos los préstamos tomados a otras culturas. En el caso brasileño, los creadores del “modernismo”, en el decenio de 1920, derivan en gran parte de las vanguardias europeas. Pero los poetas de la generación siguiente, en los años 30 y 40, derivan inmediatamente de ellos —como ocurre con lo que es fruto de influencia en Carlos Drummond de Andrade o Murilo Mendes. Estos, a su vez, inspiraron a João Cabral de Melo Neto, a pesar de que éste debe también, primero a Valéry, después a los españoles contemporáneos. Sin embargo, estos poetas de alto vuelo no influyeron fuera de su país, y mucho menos en los países de donde nos vienen inspiraciones.

Así es posible decir que Borges representa el primer caso de incontestable influencia original, ejercida de manera amplia y reconocida sobre los países de origen por un modo nuevo de entender la escritura. Machado de Assis, que podría haber abierto nuevos rumbos a fines del siglo XIX, se perdió en la arena de una lengua desconocida, en un país entonces sin importancia.

Es por eso por lo que nuestras propias afirmaciones de nacionalismo e independencia cultural se inspiran en fórmulas europeas, sirviendo de ejemplo el caso del romanticismo brasileño, definido en París por un grupo de jóvenes que vivían allá y fundaron allá, en 1836, una revista que inició el movimiento.

Interesante es el caso de las vanguardias del decenio de 1920, que marcaron una liberación extraordinaria de los procedimientos expresivos y nos prepararon para alterar sensiblemente el tratamiento de los temas planteados a la conciencia del escritor. Factores, para todos nosotros, de autonomía y autoafirmación, ¿en qué consisten, examinados desde nuestro ángulo? Huidobro establece el

“creacionismo” en París, inspirado en los franceses e italianos; escribe en francés sus versos y expone en francés sus principios, en revistas como *L'Esprit Nouveau*. Directamente tributarios de los mismos orígenes son el “ultraísmo” argentino y el “modernismo” brasileño. Y todo eso no impidió que tales corrientes fueran innovadoras, y sus propulsores, los creadores por excelencia de la nueva literatura: además de Huidobro, Borges, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira.

Sabemos, pues, que somos parte de una cultura más amplia, de la cual participamos como variedad cultural, Es que, al contrario de lo que han supuesto a veces cándidamente nuestros abuelos, es una ilusión hablar de supresión de contactos e influencias. Aun porque, en un momento en que la ley del mundo es la interrelación y la interacción, las utopías de la originalidad no subsisten en el sentido patriótico, comprensible en una fase de formación nacional reciente, que condicionaba una visión provinciana y umbilical.

En la fase actual, de conciencia del subdesarrollo, la cuestión se presenta, por consiguiente, más matizada. ¿Habría paradoja en esto? En efecto, cuanto más se entera de la realidad trágica del subdesarrollo, más el hombre libre que piensa se deja penetrar por la inspiración revolucionaria, es decir, cree en la necesidad del rechazo del yugo económico del imperialismo, y de la modificación de las estructuras internas, que alimentan la situación de subdesarrollo. Sin embargo, mira con más objetividad el problema de las in-fluencias, considerándolas como vinculación cultural y social. La paradoja es aparente y constituye más bien un síntoma de madurez, imposible en el mundo clausurado y oligárquico de los nacionalismos ideológicos. Tanto es así que el reconocimiento de la vinculación se asocia al comienzo de la capacidad de innovar en el nivel de la expresión, y al intento de luchar, en el nivel del desarrollo económico y político. Mientras que la afirmación tradicional de originalidad, con un sentido de particularismo elemental, llevaba y lleva, por un lado, a lo pintoresco, y por otro, al servilismo cultural, dos enfermedades de crecimiento, tal vez inevitables, pero, no obstante, alienadoras.

A partir de los movimientos estéticos del decenio de 1920, de la intensa conciencia estético-social de los años 30 y 40; de la crisis de desarrollo económico y de experimentalismo técnico de los años más recientes, empezamos a sentir que la dependencia se dirige hacia una interdependencia cultural (si es posible emplear sin equívocos este término, que recientemente adquirió sentidos tan desagradables en el vocabulario político). Esto no sólo les dará a los escritores de Latinoamérica la conciencia de su unidad en la diversidad, sino también favorecerá obras maduras originales, que serán lentamente asimiladas por otros pueblos, incluso los de los países metropolitanos e imperialistas. El camino de la reflexión sobre el subdesarrollo lleva, en el terreno de la cultura, al de la integración transnacional, puesto que lo que era imitación va cambiándose cada vez más en asimilación recíproca.

Un ejemplo entre muchos: en la obra de Vargas Llosa, sobre todo en *La ciudad y los perros*, aparece, extraordinariamente refinada, la tradición del monólogo

interior, que, perteneciendo a Proust y Joyce, pertenece también a Dorothy Richardson y Virginia Woolf, a Döblin y Faulkner. Quizá procedan del último ciertas modalidades preferidas de Vargas Llosa, que, en todo caso, las profundizó y fecundó, a punto de hacerlas cosa también suya. Un ejemplo admirable: el personaje no identificado, que va dejando perplejo al lector, pues se cruza con la voz del narrador en tercera persona y con el monólogo de otros personajes identificados, pudiendo confundirse alternativamente con ellos, y que, al final, cuando se manifiesta como Jaguar, ilumina retrospectivamente la estructura del libro, a la manera de un reguero, promoviendo la revisión de todo lo que habíamos establecido sobre los personajes. Esta técnica parece una forma concreta de la imagen que Proust emplea para sugerir la suya (el dibujo japonés desdoblándose en el tazón con agua), pero significa algo diverso, en un plano diverso de realidad. Ahí, el novelista del país subdesarrollado recibió ingredientes que le vienen por préstamo cultural de los países productores de formas literarias originales. Sin embargo las ajustó en profundidad a su designio, para representar problemas de su país, y compuso una fórmula peculiar. No hay imitación ni reproducción mecánica. Hay participación de los recursos que vienen a ser bien común a través de la situación de dependencia, contribuyendo así a hacer de ésta una interdependencia.

Estas circunstancias parecen integradas en la conciencia crítica de América; uno de los escritores más originales del momento, Julio Cortázar, escribe cosas interesantes sobre el nuevo aspecto que presentan fidelidad local y movilidad mundial, en una reciente entrevista a la revista *Life* (vol. 33, núm. 7). Y a propósito de las influencias extranjeras en los escritores recientes, Rodríguez Monegal asume, en un artículo de la revista *Tri-Quarterly* (núms. 13-14), una actitud que podría llamarse justificación crítica de la asimilación.

Sin embargo, subsisten todavía puntos de vista contrarios, ligados a cierto localismo propio de la fase de conciencia amena de retraso. Según éstos, tales hechos son manifestaciones de falta de personalidad y alienación cultural, como puede verse en un artículo de la revista venezolana *Zona Franca* (núm. 51), donde Manuel Pedro González llega a decir que el verdadero escritor latinoamericano sería el que no sólo vive en su tierra, sino explota su temática característica y expresa, sin dependencia estética externa, sus problemas peculiares.

Parece, empero, que una de las características positivas de la era del subdesarrollo es la superación de la actitud de recelo, que lleva a la aceptación indistinta o a la ilusión de originalidad exclusivamente a cuenta de los temas locales. Quien lucha contra obstáculos reales queda más tranquilo y reconoce la falacia de los obstáculos ficticios. En Cuba, vanguardia de América en la lucha contra el subdesarrollo, ¿habrá artificio o evasión en la impregnación surrealista de Alejo Carpentier o en su compleja visión transnacional, incluso temáticamente, tal como aparece en *El siglo de las luces*? En el Brasil, el movimiento reciente de la poesía concreta adopta inspiraciones de Ezra Pound y principios estéticos de Max Bense; no obstante, lleva a redefinir el pasado

nacional, permitiendo leer de manera nueva a poetas ignorados, como Sousa Andrade, precursor perdido entre los románticos del siglo XIX; o iluminando convenientemente la revolución estilística de los grandes *modernistas*, Mario de Andrade y Oswald de Andrade.

4.2. De la copia y el regionalismo al superregionalismo

Considerada como derivación del retraso y de la falta de desarrollo económico, la dependencia presenta otros aspectos, que manifiestan su repercusión en la literatura. Atengámonos otra vez al fenómeno de la ambivalencia, manifestado por impulsos de copia y apartamiento, aparentemente contradictorios cuando son vistos en sí, pero que pueden ser complementarios, mirados desde ese punto de vista.

Retraso que estimula la copia servil de todo cuanto la moda de los países adelantados ofrece, además de seducir a los escritores con la migración, exterior e interior. Retraso que propone lo que hay de más peculiar en la realidad local, insinuando un regionalismo que, al parecer afirmación de la identidad nacional, puede ser en verdad un modo insospechado de ofrecer a la sensibilidad europea el exotismo que ella deseaba, como distracción; y que así se vuelve forma aguda de dependencia en la independencia. Desde la perspectiva actual, parece que las dos tendencias son solidarias y nacen de la misma situación de retraso o subdesarrollo.

En su aspecto más grosero, la imitación servil de los estilos, temas, actitudes y usos literarios tiene un aire risible o constringente de provincialismo, después de haber sido mero aristocratismo compensatorio de país colonial.

En el Brasil el hecho llega al extremo, con su Academia copiada de la francesa, instalada en un edificio que reproduce el Petit Trianon, de Versailles (Petit Trianon vino a ser, sin broma, por antonomasia, la misma institución), con cuarenta miembros que se califican de "inmortales" y, tal como su maniquí francés, lucen uniforme bordado, sombrero de dos picos y espadín... Pero por toda América, la bohemia calcada en Greenwich Village o Saint-Germain des Prés puede ser muchas veces un hecho homólogo, bajo la apariencia de rebeldía innovadora.

Tal vez no sean menos groseras, en el lado opuesto, ciertas formas primarias de nativismo y regionalismo literario, que reducen los problemas humanos a elemento pintoresco, transformando la pasión y el sufrimiento del hombre rural o de las poblaciones *de color* en un equivalente de los ananaes, y de las papayas. Esta actitud puede no sólo equivaler a la primera, sino también combinarse con ella, una vez que redundan en *servir* a un lector urbano europeo, o artificialmente europeizado, la realidad casi turística que le gustaría ver en América. Sin darse cuenta el nativismo más sincero se arriesga a hacerse manifestación ideológica del mismo colonialismo cultural, que su cultor rechazaría en el plano de la razón

clara, y que pone de relieve una situación de subdesarrollo y consecuente dependencia.

Sin embargo, sería erróneo, desde el ángulo de enfoque de este capítulo, proferir, como está de moda, un anatema indistinto contra la ficción regionalista, al menos antes de establecer algunas distinciones que permitan mirarla, en el plano de los juicios de realidad, como consecuencia de la acción que las condiciones económicas y sociales ejercen sobre la elección de los temas.¹²³ Las áreas subdesarrolladas y los problemas del subdesarrollo (o del retraso) invaden el campo de la conciencia y de la sensibilidad del escritor proponiendo sugerencias, erigiéndose en tema que es imposible evitar, transformándose en estímulos positivos o negativos de la creación.

En la literatura francesa, o en la inglesa, puede haber grandes novelas que transcurren ocasionalmente en el campo, como las de Thomas Hardy, pero es evidente que se trata solamente de marco, donde la problemática es la misma de las novelas urbanas. Además, las distintas modalidades de regionalismo son en ellas una forma secundaria y en general provinciana, en medio de formas mucho más ricas, que ocupan el primer plano. Sin embargo, en los países subdesarrollados, como Grecia y España, o que tengan áreas esenciales de subdesarrollo, como Italia, el regionalismo puede ocurrir como manifestación válida, capaz de producir obras de categoría, como la de Giovanni Verga a fines del siglo pasado, la de Elio Vittorini o Nikos Kazantzakis actualmente.

Por eso, en Latinoamérica, el regionalismo fue y sigue siendo todavía fuerza estimulante en la literatura. En la fase de conciencia de país nuevo, correspondiente a la situación de retraso, da lugar sobre todo a lo pintoresco decorativo y funciona como descubrimiento, reconocimiento de la realidad del país y su incorporación a los temas de literatura. En la fase de subdesarrollo, funciona como presciencia y después como conciencia de la crisis, motivando lo documental y, con el sentimiento de urgencia, el empeño político.

En ambas etapas se comprueba una especie de selección de áreas temáticas, una atracción por ciertas regiones remotas, en las cuales se localizan los grupos marcados por el subdesarrollo. Ellas pueden, sin duda, ejercer una seducción negativa sobre el escritor de la ciudad, por su pintoresquismo de consecuencias dudosas; pero, aparte de esto, por lo general coinciden con las áreas problemáticas, lo que es significativo en literaturas tan vivientes como las nuestras.

Es el caso de la región amazónica, que atrajo a los novelistas y cuentistas brasileños desde el comienzo del naturalismo, en los decenios de 1870 y 1880, en plena fase pintoresca; que es materia medio siglo después, de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, situado entre lo pintoresco y la denuncia (más patriótica que social); y que vino a ser elemento importante en *La casa verde*, de Vargas

¹²³ Empleo aquí “regionalismo” según la tradición de la crítica brasileña, abarcando toda la ficción vinculada a la descripción regional y a las costumbres rurales desde el romanticismo; y no a manera de la mayoría de la crítica hispanoamericana, que en general lo restringe a las fases comprendidas aproximadamente entre 1920 y 1950.

Llosa, en la fase reciente de alta conciencia técnica, donde lo pintoresco y la denuncia son datos recesivos, ante el impacto humano que se manifiesta con la inmanencia de las obras universales.

No será necesario enumerar todas las otras áreas literarias que corresponden al panorama del retraso y del subdesarrollo, como los altiplanos andinos o el *sertão* brasileño. O aun, las situaciones y parajes del negro cubano, venezolano, brasileño, en los poemas de Nicolás Guillén y Jorge de Lima, en *Ecué Yamba-O*, de Alejo Carpentier, *Pobre negro*, de Rómulo Gallegos, *Jubiabá*, de Jorge Amado. O, si se quiere, el hombre de las llanuras —*llano, pampa, caatinga*—, objeto de una pertinaz idealización compensatoria que viene de los románticos, como el brasileño José de Alencar en el decenio de 1870; tratado ampliamente por los rioplatenses, uruguayos como Eduardo Acevedo Díaz, Carlos Reyles o Javier de Viana y, argentinos, desde el telúrico Hernández al estilizado Güiraldes; que tiende a la alegoría en Gallegos para, de retorno al Brasil, en plena fase de preconciencia del subdesarrollo, encontrar una alta expresión en *Vidas Sêcas*, de Graciliano Ramos, sin vértigo de la distancia, sin torneos ni duelos, sin *caballadas* ni *vaquejadas*, sin el *centaurismo* que marca a los demás.

El regionalismo fue una etapa necesaria, que dirigió a la literatura, sobre todo la novela y el cuento, a la realidad local. Algunas veces fue oportunidad de buena expresión literaria, aunque en su mayoría sus productos han envejecido. No obstante, desde cierto ángulo, quizá no se pueda decir que acabó; y muchos que hoy lo atacan, en verdad lo practican. La realidad económica del subdesarrollo mantiene la dimensión regional como objeto vivo, aunque sea cada vez más actuante la dimensión urbana. Basta tener en cuenta que algunos entre los buenos, e incluso entre los mejores, encuentran en ella sustancia para libros universalmente válidos, como José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y João Guimarães Rosa. Solamente en los países de absoluto predominio de la cultura de las grandes ciudades, como la Argentina, el Uruguay y quizá Chile, la literatura regional se ha vuelto un real anacronismo.

Es necesario redefinir críticamente el problema; y comprobar que no se agota por el hecho de que hoy ya nadie considere el regionalismo como forma privilegiada de expresión literaria nacional, incluso porque, como se ha dicho, puede ser especialmente alienante. Pero hay que pensar en sus transformaciones, recordando que, bajo nombres y conceptos diversos, se prolonga la misma realidad básica. En efecto, en la fase de conciencia exaltada de país nuevo, caracterizada por la idea de retraso, tuvimos el regionalismo pintoresco, que en varios países se tenía por la verdadera literatura. Se trata de esa modalidad hace mucho superada o rebajada al nivel de la subliteratura. Su manifestación más amplia y tenaz en la fase áurea fue acaso el *gauchismo* rioplatense, mientras la forma más espuria fue, sin duda, el *sertanejismo* brasileño. Y ella es lo que compromete de manera irremediable ciertas obras más recientes, como las de Rivera y Gallegos.

En la fase de preconciencia del subdesarrollo, por los años 30 y 40, tuvimos el regionalismo problemático, que se llamó “novela social”, “indigenismo”,

“novela del nordeste”, según los países, y que, sin ser exclusivamente regional, lo es en buena parte. Este regionalismo nos interesa más, por haber sido un precursor de la conciencia de subdesarrollo, pero es justo registrar que, mucho antes, escritores como Alcides Arguedas y Mariano Azuela ya se habían orientado por un sentido más realista de las condiciones de vida y de los problemas humanos de los grupos desamparados. Entre los que entonces proponen con vigor analítico y algunas veces con forma artística de buena calidad la desmitificación de la realidad americana, figuran Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Jorge Amado, José Lins do Rego y otros. Todos ellos, al menos en parte de su obra, hacen una novela social bastante relacionada con los aspectos regionales, y frecuentemente con restos de pintoresquismo negativo, que se combina con cierto esquematismo humanitario para comprometer el alcance de lo que escriben.

Sin embargo, los caracteriza la superación del optimismo patriótico y la adopción de un tipo de pesimismo distinto del que ocurría en la ficción naturalista. Mientras ésta enfocaba al hombre pobre, considerándolo elemento refractario al progreso, ellos enfocan la situación en su complejidad, volviéndose contra las clases dominantes y viendo en la degradación del hombre una consecuencia de la situación. El paternalismo de *Doña Bárbara* (que es una especie de apoteosis del buen patrón) resulta de repente arcaico, ante los rasgos a la manera de Georg Grozs, de Icaza o Amado, en cuyos libros las huellas de lo pintoresco y del melodrama se disuelven por el desenmascaramiento social —haciendo presentir el cambio de la “conciencia de país nuevo” en “conciencia de país subdesarrollado”, con las consecuencias políticas que eso comporta.

A pesar de que muchos de esos escritores se caracterizan por un lenguaje espontáneo e irregular, el peso de la conciencia social actúa a veces en el estilo como factor positivo, y da lugar a la búsqueda de interesantes soluciones adaptadas a la representación de la desigualdad y de la injusticia. Sin hablar del maestro consumado que es Asturias, también un novelista que escribe lisa y llanamente como Icaza debe su durabilidad menos a la vociferación indignada o a la acentuación con la que caracterizó a los explotadores, que a algunos recursos de estilo, utilizados para expresar la miseria. Es el caso, en *Huasipungo*, de cierto empleo del diminutivo, del ritmo de llanto en el habla, de la reducción al nivel de lo animal; todo eso junto encarna una especie de disminución del hombre, su reducción a las funciones elementales, que se asocian al balbuceo lingüístico para simbolizar la privación. En *Vidas Sêcas*, Graciliano Ramos lleva al máximo su habitual contención verbal, elaborando una expresión reducida a la elipsis, al monosílabo y a los sintagmas mínimos, para expresar la sofocación humana del vaquero, circunscrito a los niveles mínimos de supervivencia.

Lo que ahora vemos, desde este punto de vista, es una floración novelística marcada por el refinamiento técnico, gracias al cual se transfiguran las regiones y se subvierten sus contornos humanos, llevando a los rasgos, antes pintorescos, a descarnarse y adquirir universalidad.

Descartando el sentimentalismo y la retórica; nutrida de elementos no realistas, como el surrealismo, el absurdo, la magia de las situaciones; o de técnicas antinaturalistas, como el monólogo interior, la visión simultánea, el escorzo, la elipsis, la novelística actual aprovecha, sin embargo, lo que antes era la propia sustancia del nativismo, del exotismo y de la documentación social. Esto nos llevaría a proponer la distinción de una tercera fase, que se podría llamar superregionalista. Ella corresponde a la conciencia lacerada del subdesarrollo y opera una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo; naturalismo que fue una tendencia estética peculiar a una época, en la cual triunfaba la mentalidad burguesa y correspondía a la consolidación de nuestras literaturas.

De este superregionalismo es tributaria, en Brasil, la obra revolucionaria de João Guimarães Rosa, sólidamente plantada en lo que se podría llamar universalidad de la región. El hecho de haberse superado lo pintoresco y lo documental no hace menos viva la presencia de la región en obras como las de Juan Rulfo, sea en la realidad fragmentaria y obsesiva de *El llano en llamas*, sea en la sobriedad fantasmal de *Pedro Páramo*. Por eso es preciso matizar juicios drásticos y en verdad justos, como los de Alejo Carpentier en un ensayo, donde escribe que nuestra novela nativista es una especie de literatura oficial de las escuelas y ya no encuentra lectores ni siquiera en los lugares de origen. Sin duda, si pensamos en la primera fase de nuestra tentativa de clasificación; hasta cierto punto, si pensamos en la segunda; de ningún modo, si recordamos que la tercera lleva una dosis importante de ingredientes regionales, debido al propio hecho del subdesarrollo. Como se ha dicho, ellos constituyen la actuación estilizada de las condiciones dramáticas peculiares del regionalismo, e interfieren en la selección de los temas y de los asuntos, a veces en la elaboración del lenguaje.

Ya no se exigirá, como antes acaso se exigía, que Cortázar cante la vida de Juan Moreira, o Clarice Lispector explote el vocabulario *sertanejo*. Pero hay también que reconocer que, escribiendo con refinamiento y superando el naturalismo académico, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Vargas Llosa practican en sus obras, en todo o en parte, tanto cuanto Cortázar o Lispector en el universo de los valores urbanos, una especie nueva de literatura que todavía se articula de manera transfiguradora con el propio material del *nativismo*.

Poemas de Vicente Huidobro

De *El espejo de agua*

“Arte poética”

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;

cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.
El poeta es un pequeño Dios.

“El espejo de agua”

Mi espejo, corriente por las noches,
se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe
donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
y en medio duerme tu desnudez anclada.

Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.

“Noche”

Sobre la nieve se oye resbalar la noche

La canción caía de los árboles
Y tras la niebla daban voces

De una mirada encendí mi cigarro

Cada vez que abro los labios
Inundo de nubes el vacío

En el puerto

Los mástiles están llenos de nidos

Y el viento

gime entre las alas de los pájaros

De Poemas árticos

“Las olas mecen el navío muerto”

Yo en la orilla silbando

Miro la estrella que humea entre mis dedos

“Marino”

Aquel pájaro que vuela por primera vez
Se aleja del nido mirando hacia atrás

Con el dedo en los labios

os he llamado

Yo inventé juegos de agua
En la cima de los árboles

Te hice la más bella de las mujeres
Tan bella que enrojecías en las tardes

La luna se aleja de nosotros
Y arroja una corona sobre el polo

Hice correr ríos
que nunca han existido

De un grito elevé una montaña
Y en torno bailamos una nueva danza

Corté todas las rosas
De las nubes del este

Y enseñé a cantar un pájaro de nieve

Marchemos sobre los meses desatados

Soy el viejo marino
que cose los horizontes cortados

“Départ”

La barca se alejaba
Sobre las olas cóncavas

De qué garganta sin plumas
brotaban las canciones

Una nube de humo y un pañuelo
Se batían al viento

Las flores del solsticio
Florecen al vacío

Y en vano hemos llorado

sin poder recogerlas

El último verso nunca será cantado

Levantando un niño al viento
Una mujer decía adiós desde la playa

TODAS LAS GOLONDRINAS SE ROMPIERON LAS ALAS

De *Altazor* (fragmentos)

Canto I

Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
Con la espada en la mano?
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un
dios?
¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir
¿Quién hizo converger tus pensamientos al cruce de todos los vientos del dolor?

Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor

Estás perdido Altazor
Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza

¿En dónde estás Altazor?

La nebulosa de la angustia pasa como un río
Y me arrastra según la ley de las atracciones
La nebulosa en olores solidificada huye su propia soledad
Siento un telescopio que me apunta como un revólver
La cola de un cometa me azota el rostro y pasa relleno de eternidad
Buscando infatigable un lago quieto en donde refrescar su tarea ineludible

Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible
La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa
Temerosa de un traspié como el equilibrista sobre el alambre que ata las miradas
del pavor
En vano buscas ojo enloquecido

No hay puerta de salida y el viento desplaza los planetas
Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar

¿No ves que vas cayendo ya?
Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzar nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra

Sin miedo al enigma de ti mismo
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios

Cae

Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios
Cae y quema al pasar los astros y los mares
Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan
Quema el viento con tu voz
El viento que se enreda en tu voz
Y la noche que tiene frío en su gruta de huesos

Cae en infancia
Cae en vejez
Cae en lágrimas
Cae en risas
Cae en música sobre el universo
Cae de tu cabeza a tus pies
Cae de tus pies a tu cabeza
Cae del mar a la fuente
Cae al último abismo de silencio
Como el barco que se hunde apagando sus luces

Todo se acabó

[...]

Soy yo Altazor
Altazor

Encerrado en la jaula de su destino
En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible
Una flor cierra el camino
Y se levanta como la estatua de las llamas
La evasión imposible
Más débil marchó con mis ansias
Que en un ejército sin luz en medio de emboscadas

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poner algo acaso?

La corona de espinas
Chorreando sus últimas estrellas se marchita
Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
Que sólo ha enseñado plegarias muertas
Muere después de dos mil años de existencia
Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
Hundirse con sus templos
Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso
Mil aeroplanos saludan la nueva era
Ellos son los oráculos y las banderas

Hace seis meses solamente
Dejé la ecuatorial recién cortada
En la tumba guerrera del esclavo paciente
Corona de piedad sobre la estupidez humana
Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
Mirad esas estepas que sacuden las manos
Millones de obreros han comprendido al fin
Y levantan al cielo sus banderas de aurora
Venid venid os esperamos porque sois la esperanza
La única esperanza
La última esperanza.

Canto III

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñado como una vaca
Desarbolar vacas como veleros
Peinar un velero como un cometa
Desembarcar cometas como turistas
Embrujar turistas como serpientes
Cosechar serpientes como almendras
Desnudar una almendra como un atleta
Leñar atletas como cipreses
Iluminar cipreses como faroles
Anidar faroles como alondras
Exhalar alondras como suspiros
Bordar suspiros como sedas
Derramar sedas como ríos
Tremolar un río como una bandera
Desplumar una bandera como un gallo
Apagar un gallo como un incendio
Bogar en incendios como en mares
Segar mares como trigales
Repicar trigales como campanas
Desangrar campanas como corderos
Dibujar corderos como sonrisas
Embotellar sonrisas como licores
Engastar licores como alhajas
Electrizar alhajas como crepúsculos
Tripular crepúsculos como navíos
Descalzar un navío como un rey
Colgar reyes como auroras
Crucificar auroras como profetas
Etc. etc. etc.
Basta señor violín hundido en una ola ola

Cotidiana ola de religión miseria
De sueño en sueño posesión de pedrerías.

Canto IV

No hay tiempo que perder
Ya viene la golondrina monotémpora
Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan
Viene gondoleando la golondrina

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
Ya viene la golontrina
Que tiene un nido en cada uno de los dos calores
Como yo lo tengo en los cuatro horizontes
Viene la golonrisa
Y las olas se levantan en la punta de los pies
Viene la golonniña . .
Y siente un vahído la cabeza de la montaña
Viene la golongira
Y el viento se hace parábola de sílfides en orgía
Se llenan de notas los hilos telefónicos
Se duerme el ocaso con la cabeza escondida
Y el árbol con el pulso afiebrado

Pero el cielo prefiere el rodoñol
Su niño querido el rorreñol
Su flor de alegría el romiñol
Su piel de lágrima el rofañol
Su garganta nocturna el rosolñol
El rolañol
El rosiñol

[...]

No hay tiempo que perder
Los icebergs que flotan en los ojos de los muertos
Conocen su camino
Ciego sería el que llorara
Las tinieblas del féretro sin límites
Las esperanzas abolidas
Los tormentos cambiados en inscripción de cementerio
Aquí yace Carlota ojos marítimos
Se lo rompió un satélite
Aquí yace Matías en su corazón dos escualos se batían
Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo
Aquí yace Susana cansada de pelear contra el olvido
Aquí yace Teresa ésa es la tierra que araron sus ojos hoy ocupada por su cuerpo
Aquí yace Angélica anclada en el puerto de sus brazos
Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito
Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas
Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz
Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro
Aquí yace Gabriela rotos los diques sube en las savias hasta el sueño esperando
la resurrección
Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura
Aquí yace Vicente antipoeta y mago

De *El ciudadano del olvido*

“La raíz de la voz”

Cada día me trae un vestido de sorpresas
Y un nuevo fuego a mi fuego interno
El alma tiene su oficio de pesadumbres
Que es como un agua de recuerdos
O de árboles que se mueven para parecerse al mar

Siento algo que sube de mis negras regiones
Y que pretende devolverme al cielo
Acaso dar mis ansias a la estrella que quiso apadrinarme
Hay una voz desterrada que persiste en mis sueños
Que viene atravesándome desde mis primeros días
Y que ha cruzado la larga cadena de mis ascendientes
Hay una luz de carne que persiste en mis noches
Que ata a ciertas almas con sus rayos
Hay una esperanza devoradora
Un presagio de cumbre tocada en las manos
Un presagio ascendiendo como una flor de sed
Más poderoso que el canto de las lejanías escuchado por el prisionero
Hay algo que quiere hacer nacer mis modos no nacidos
Los trozos ignorados de mi ser silencioso
Tanto ha quedado en laberintos insaciables
O se han llevado los espejos mortales sin reparar en el peligro de las sombras
Hay una noción de lágrimas y cálidas palabras
Que también han venido atravesando ríos
Y épocas como ciudades enterradas
Hay un trabajo de raíces sin sueño
Y al mismo tiempo una formación de distancias
Por la cual sangraremos a ciertas horas
Hay un latir de cosas que van a madurar tinieblas
Y buscan su palabra precisa para vivir entre nosotros
Buscan su olor distinto como lo busca cada flor
De todo esto será nuestro futuro
Y también hay un goce de campanas deshaciéndose de sus grandes sonidos

¡Oh transparencia de la soledad!
¡Oh libertad de augurio suspendido!
¡Oh filtro de la íntima conciencia que llora su destino!
Has escuchado tanto tu propia voz
Agonizando suspendida de ciertas células

Sin voluntad de espanto...
Escucha ahora la voz del mundo
Mira la vida que ondula como un árbol llamando al sol
Cuando un hombre está tocando sus raíces
La tierra canta con los astros hermanos

Poemas de César Vallejo

De *Los heraldos negros*

“Los heraldos negros”

Hay golpes en la vida, tan fuertes ... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma ... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... ¡Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes ... Yo no sé!

“Ágape”

Hoy no ha venido nadie a preguntar;
ni me han pedido en esta tarde nada.

No he visto ni una flor de cementerio
en tan alegre procesión de luces.
Perdóname, Señor: qué poco he muerto!

En esta tarde todos, todos pasan
sin preguntarme ni pedirme nada.

Y no sé qué se olvidan y se queda
mal en mis manos, como cosa ajena.

He salido a la puerta,
y me da ganas de gritar a todos:
Si echan de menos algo, aquí se queda!

Porque en todas las tardes de esta vida,
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,
y algo ajeno se toma el alma mía.

Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde!

“El pan nuestro”

Se bebe el desayuno... Húmeda tierra
de cementerio huele a sangre amada.
Ciudad de invierno... La mordaz cruzada
de una carreta que arrastrar parece
una emoción de ayuno encadenada!

Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la Cruz!
Pestaña matinal, no os levantéis!
¡El pan nuestro de cada día dánoslo,
Señor...!

Todos mis huesos son aj enos;
yo talvez los robé!
Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!

Y en esta hora fría, en que la tierra
trasciende a polvo humano y es tan triste,
quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién, perdón,
y hacerle pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón...!

De Trilce

“XX”

Al ras de batiente nata blindada
de piedra ideal. Pues apenas
acerco el 1 al 1 para no caer.

Ese hombre mostachoso. Sol,
herrada su única rueda, quinta y perfecta,
y desde ella para arriba.
Bulla de botones de bragueta,
libres,
bullas que reprende A vertical subordinada.
El desagüe jurídico. La chirota grata.

Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro.

Y he aquí se me cae la baba, soy
una bella persona, cuando
el hombre guillermosecundario
puja y suda felicidad
a chorros, al dar lustre al calzado
de su pequeña de tres años.

Engállase el barbado y frota un lado.
La niña en tanto pónese el índice
en la lengua que empieza a deletrear
los enredos de enredos de los enredos,
y unta el otro zapato, a escondidas,
con un poquito de saliva y tierra,
pero con un poquito,
no má-
.s.

“XXVIII”

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habráse quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
toma tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

De Poemas en prosa

“Voy a hablar de la esperanza”

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa. ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo? Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento. Si hubiera muerto mi novia, mi dolor sería igual. Si me hubieran cortado el cuello de raíz, mi dolor sería igual. Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente.

Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado. ¡Qué sangre la suya más engendrada, para la mía sin fuente ni consumo!

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

De Poemas humanos

“Hoy me gusta la vida mucho menos...”

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: y lo decía.
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.

Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
¡Tánta vida y jamás!
¡Tántos años y siempre mis semanas!...

Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:
Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquella ... Y repitiendo:
¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tántos años y siempre, siempre, siempre!

Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado
y está bien y está mal haber mirado
de abajo para arriba mi organismo.

Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,
porque, como iba diciendo y lo repito,
¡tánta vida y jamás! ¡Y tántos años,
y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!

“Me viene, hay días, una gana ubérrima...”

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
a la que llora por el que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma.
Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,

remendar a los niños y a los genios.

Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de serle útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provector!
Me viene a pelo,
desde el cimientito, desde la ingle pública,
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor,
y al que sufre, besarle en su sartén,
al sordo, en su rumor craneano, impávido;
al que me da lo que olvidé en mi seno,
en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonrío,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudar a matar al matador —cosa terrible—
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo.

“Considerando en frío, imparcialmente...”

Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose y, sin embargo,
se complace en su pecho colorado;
que lo único que hace es componerse
de días;
que es lóbrego mamífero y se peina...

Considerando

que el hombre procede suavemente del trabajo
y repercute jefe, suena subordinado;
que el diagrama del tiempo
es constante diorama en sus medallas
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
desde lejanos tiempos,
su fórmula famélica de masa...

Comprendiendo sin esfuerzo
que el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar,
y, sujeto a tenderse como objeto,
se hace buen carpintero, suda, mata
y luego canta, almuerza, se abotona...

Examinando, en fin,
sus encontradas piezas, su retrete
su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo...

Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza . . .
Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...

Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito....

Le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado.
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...

“Piedra negra sobre una piedra blanca”

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una sogá; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

“Un hombre pasa con un pan al hombro...”

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo y la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

De España, aparta de mí este cáliz

“Masa”

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “No mueras, te amo tanto!”.
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
“No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”.
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: “Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”.
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: “¡Quédate hermano!”.
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente.
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

Poemas de Pablo Neruda

De Veinte poemas de amor y una canción desesperada

“Poema XX”

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: “La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”.

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
¡Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos!

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

¡Qué importa que mi amor no pudiera guardarla!
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba al viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

De Residencia en la tierra I

“Arte poética”

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente,
y con luto de viudo furioso por cada día de mi vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,
—posiblemente de otro modo aún menos melancólico—,
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

De Residencia en la tierra II

“Walking around”

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
y mi pelo y mi sombra.
Sucede que me canso de ser hombre.

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.
Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
hacia abajo, en las tapias mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.

Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

De *Canto general*

“Alturas de Macchu Picchu” [Fragmento]

VI

Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.

Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Ésta fue la morada, éste es el sitio;
aquí los anchos granos del maíz ascendieron
y bajaron de nuevo como granizo rojo.

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña
a vestir los amores, los túmulos, las madres,
el rey, las oraciones, los guerreros.

Aquí los pies del hombre descansaron de noche
junto a los pies del águila, en las altas guaridas
carniceras, y en la aurora
pisaron con los pies del trueno la niebla enrarecida,
y tocaron las tierras y las piedras
hasta reconocerlas en la noche o la muerte.

Miro las vestiduras y las manos
el vestigio del agua en la oquedad sonora,
la pared suavizada por el tacto de un rostro
que miró con mis ojos las lámparas terrestres,
que aceitó con mis manos las desaparecidas
maderas: porque todo: ropaje, piel, vasijas,
palabras, vino, panes,
se fue, cayó a la tierra.

Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:
mil años de aire, meses, semanas de aire,
de viento azul, de cordillera férrea,
que fueron como suaves huracanes de pasos
lustrando el solitario recinto de la piedra.

XII

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás al fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:

joyero de los dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:
traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló a la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche,
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.
Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

“Los poetas celestes”

Qué hicisteis vosotros gidistas,
intelectualistas, rilkistas,
misterizantes, falsos brujos
existenciales, amapolas
surrealistas encendidas

en una tumba, europeizados
cadáveres de la moda,
pálidas lombrices del queso
capitalista, qué hicisteis
ante el reinado de la angustia,
frente a este oscuro ser humano,
a esta pateada compostura,
a esta cabeza sumergida
en el estiércol, a esta esencia
de ásperas vidas pisoteadas?

No hicisteis nada sino la fuga:
vendisteis hacinado detritus,
buscasteis cabellos celestes,
plantas cobardes, uñas rotas,
“Belleza pura”, “sortilegio”,
obra de pobres asustados
para evadir los ojos, para
enmarañar las delicadas
pupilas, para subsistir
con el plato de restos sucios
que os arrojaron los señores,
sin vender la piedra en agonía,
sin defender, sin conquistar,
más ciegos que las coronas
del cementerio, cuando cae
la lluvia sobre las inmóviles
flores podridas de las tumbas.

De Odas elementales

“Oda al tiempo”

Dentro de ti tu edad
creciendo,
dentro de mí mi edad
andando.
El tiempo es decidido,
no suena su campana,
se acrecienta, camina,
por dentro de nosotros,
aparece

como un agua profunda
en la mirada
y junto a las castañas
quemadas de tus ojos
una brizna, la huella
de un minúsculo río,
una estrellita seca
ascendiendo a tu boca.
Sube el tiempo
sus hilos
a tu pelo,
pero en mi corazón
como una madre selva
es tu fragancia,
viviente como el fuego.
Es bello
como lo que vivimos
envejecer viviendo.
Cada día
fue piedra transparente,
cada noche
para nosotros fue una rosa negra,
y este surco en tu rostro o en el mío
son piedra o flor,
recuerdo de un relámpago.
Mis ojos se han gastado en tu hermosura,
pero tú eres mis ojos.
Yo fatigué tal vez bajo mis besos
tu pecho duplicado,
pero todos han visto en mi alegría
tu resplandor secreto.
Amor, qué importa
que el tiempo,
el mismo que elevó como dos llamas
o espigas paralelas
mi cuerpo y tu dulzura,
mañana los mantenga
o los desgrane
y con sus mismos dedos invisibles
borre la identidad que nos separa
dándonos la victoria
de un solo ser final bajo la tierra.

De Nuevas odas elementales

“Oda a los calcetines”

Me trajo Maru Mori
un par
de calcetines
que tejió con sus manos
de pastora,
dos calcetines suaves
como liebres.
En ellos
metí los pies
como en
dos
estuches
tejidos
con hebras del
crepúsculo
y pellejo de ovejas.
Violentos calcetines,
mis pies fueron
dos pescados
de lana,
dos largos tiburones
de azul ultramarino
atravesados
por una trenza de oro,
dos gigantescos mirlos,
dos cañones:
mis pies
fueron honrados
de este modo
por
estos
celestiales
calcetines.
Eran
tan hermosos
que por primera vez
mis pies me parecieron
inaceptables
como dos decréptos

bomberos, bomberos
indignos
de aquel fuego
bordado,
de aquellos luminosos
calcetines.
Sin embargo
resistí
la tentación aguda
de guardarlos
como los colegiales
preservan
las luciérnagas,
como los eruditos
coleccionan
documentos sagrados,
resistí
el impulso furioso
de ponerlos
en una jaula
de oro
y darles cada día
alpiste
y pulpa de melón rosado.
Como descubridores
que en la selva
entregan el rarísimo
venado verde
al asador
y se lo comen
con remordimiento,
estiré
los pies
y me enfundé
los bellos
calcetines
y
luego los zapatos.
Y es ésta
la moral de mi oda:
dos veces es belleza
la belleza
y lo que es bueno es doblemente
bueno

cuando se trata de dos calcetines
de lana
en el invierno.

De *Memorial de Isla Negra*

“La verdad”

Os amo idealismo y realismo,
como agua y piedra
sois
partes del mundo,
luz y raíz del árbol de la vida.

No me cierren los ojos
aun después de muerto,
los necesitare aún para aprender,
para mirar y comprender mi muerte.

Necesita mi boca
para cantar después, cuando no exista.
Y mi alma y mis manos y mi cuerpo
para seguirte amando, amada mía.

Sé que no puede ser, pero esto quise.

Amo lo que no tiene sino sueños.

Tengo un jardín de flores que no existen.

Soy decididamente triangular.

Aún echo de menos mis orejas,
pero las enrollé para dejarlas
en un puerto fluvial del interior
de la República de Malagueta.

No puedo más con la razón al hombro.

Quiero inventar el mar de cada día.

Vino una vez a verme

un gran pintor que pintaba soldados.
Todos eran heroicos y el buen hombre
los pintaba en el campo de batalla
muriéndose de gusto.

También pintaba vacas realistas
y eran tan extremadamente vacas
que uno se iba poniendo melancólico
y dispuesto a rumiar eternamente.

Execración y horror! Leí novelas
interminablemente bondadosas
y tantos versos sobre
el Primero de Mayo
que ahora escribo sólo sobre el 2 de ese mes.

Parece ser que el hombre
atropella el paisaje
y ya la carretera que antes tenía cielo
ahora nos agobia
con su empecinamiento comercial.

Así suele pasar con la belleza
como si no quisiéramos comprarla
y la empaquetan a su gusto y modo.

Hay que dejar que baile la belleza
con los galanes más inaceptables,
entre el día y la noche:
no la obliguemos a tomar la píldora
de la verdad como una medicina.

*Y lo real? También, sin duda alguna,
pero que nos aumente,
que nos alargue, que nos haga fríos,
que nos redacte
tanto el orden del pan como el del alma.*

A susurrar! ordeno
al bosque puro,
a que diga en secreto su secreto
y a la verdad: No te detengas tanto
que te endurezcas hasta la mentira.

No soy rector de nada, no dirijo,
y por eso atesoro
las equivocaciones de mi canto.

De 2000

“Celebración”
[Fragmento]

Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.

Hoy es también mañana, y yo me fui
con algún año frío que se fue,
se fue conmigo y me llevó aquel año.

De esto no cabe duda. Mi osamenta
consistió, a veces, en palabras duras
como huesos al aire y a la lluvia,
y pude celebrar lo que sucede
dejando en vez de canto o testimonio
un porfiado esqueleto de palabras.

Poemas de Nicolás Guillén

De Sóngoro Cosongo

“Llegada”

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,
y un sol enérgico nos amanece entre las venas.

El puño es fuerte, y tiene el remo.

En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes,
y el grito se nos sale como una gota de oro virgen.

Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.
Sabemos dónde nacen las aguas,
y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo los cielos rojos.
Nuestro canto
es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto.

Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,
apto para las pieles bárbaras;
traemos los caimanes en el fango,
y el arco que dispara nuestras ansias,
y el cinturón del trópico,
y el espíritu limpio.

¡Eh, compañeros, aquí estamos!
La ciudad nos espera con sus palacios, tenues
como panales de abejas silvestres;
sus calles están secas como los ríos cuando no llueve en la montaña,
y sus casas nos miran con los ojos pávidos de las ventanas.
Los hombres antiguos nos darán leche y miel,
y nos coronarán de hojas verdes.

¡Eh, compañeros, aquí estamos!
Bajo el sol
nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vencidos,
y en la noche, mientras los astros ardan en la punta de nuestras llamas,
nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.

De *West Indies, Ltd.*

“Balada de los dos abuelos”

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.

África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...

—¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro.)
Aguapieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos...

—¡Me canso!
Oh velas de amargo viento,
galeón ardiendo en oro ...

—¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro.)
¡Oh costas de cuello virgen
engañadas de abalorios...

—¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco.)
¡Oh puro sol repujado,
preso en el aro del trópico;
oh luna redonda y limpia
sobre el sueño de los monos!

¡Qué de barcos, qué de barcos!

¡Qué de negros, qué de negros!
¡Qué largo fulgor de cañas!
¡Qué látigo el del negrero!
Piedra de llanto y de sangre,
venas y ojos entreabiertos,
y madrugadas vacías,
y atardeceres de ingenio,
y una gran voz, fuerte voz
despedazando el silencio.
¡Qué de barcos, qué de barcos,
qué de negros!

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico me grita,
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan,
y andan, andan.
Yo los junto.

—¡Federico!

¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca;
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!

“Sensemayá
(Canto para matar a una culebra)”

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;

la culebra viene, y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra carnina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas!

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!

Sensemaya, la culebra,
sensemaya.
Sensemaya, con sus ojos,
sensemaya.
Sensemaya, con su lengua,
sensemaya.
Sensemaya, con su boca,
sensemaya!

La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar:
no puede caminar,
no puede correr!
La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber,
no puede respirar,
no puede morder!

¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemaya, la culebra...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemaya, no se mueve...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemaya, la culebra...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Sensemaya, se murió!

De Cantos para soldados y sones para turistas

“Fusilamiento”

1

Van a fusilar
a un hombre que tiene los brazos atados;
hay cuatro soldados
para disparar.
Son cuatro soldados
callados,
que están amarrados,
lo mismo que el hombre amarrado que van a matar.

2

—¿Puedes escapar?
—¡No puedo correr!
—¡Ya van a tirar!
—¡Qué vamos a hacer!
—Quizá los rifles no estén cargados...
—¡Seis balas tienen de fiero plomo!
—¡Quizá no tiren esos soldados!
—¡Eres un tonto de tomo y lomo!

3

Tiraron.
(¿Cómo fue que pudieron tirar?)
Mataron.
(¿Cómo fue que pudieron matar?)
Eran cuatro soldados
callados,
y les hizo una seña, bajando su sable, un señor oficial;
eran cuatro soldados
atados,
lo mismo que el hombre que fueron los cuatro a matar!

De *El son entero*

“Son número 6”

Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.
Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba;
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.

Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que empieza así:

Adivinanza
de la esperanza:
lo mío es tuyo,
lo tuyo es mío;
toda la sangre
formando un río.

La seiba seiba con su penacho;
el padrepadre con su muchacho;
la jicotea en su carapacho.
¡Que rompa el son caliente,
y que lo baile la gente,
pecho con pecho,
vaso con vaso,
y agua con agua con aguardiente!
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:
Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;
San Berenito y otro mandado,
todo mezclado;
negros y blancos desde muy lejos,

todo mezclado;
Santa María y uno mandado,
todo mezclado;
todo mezclado, Santa María,
San Berenito, todo mezclado,
todo mezclado, San Berenito,
San Berenito, Santa María,
Santa María, San Berenito,
¡todo mezclado!

Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que acaba así:

Salga el mulato,
suelte el zapato,
díganle al blanco que no se va:
de aquí no hay nadie que se separe;
mire y no pare,
oiga y no pare,
beba y no pare,
coma y no pare,
viva y no pare,
¡que el son de todos no va a parar!

De *La rueda dentada*

Monsieur Dupont te llama inculto,
porque ignoras cuál era el nieto
preferido de Víctor Hugo.

Herr Müller se ha puesto a gritar,
porque no sabes el día
(exacto) en que murió Bismarck.

Tu amigo Mr. Smith,
inglés o yanqui, yo no lo sé,
se subleva cuando escribes *shell*.
(Parece que ahorras una ele,
y que además pronuncias *chel*.)

Bueno ¿y qué?

Cuando te toque a ti,
mándales decir cacarajícara,
y que dónde está el Aconcagua,
y que quién era Sucre,
y que en qué lugar de este planeta
murió Martí.

Un favor:
que te hablen siempre en español.

Los de abajo (1915)

Mariano Azuela

Primera parte

V

[...]

Pancracio conducía a un mozalbete cubierto de polvo, desde el fieltro americano hasta los toscos zapatones. Llevaba una mancha de sangre fresca en su pantalón, cerca de un pie.

—¿Quién es este curro? —preguntó Anastasio.

—Yo estoy de centinela, oí ruido entre las yerbas y grité: “¿Quién vive?”. “Carranzo”, me respondió este vale... “¿Carranzo...? No conozco yo a ese gallo...”. Y toma tu Carranzo: le metí un plomazo en una pata...

Sonriendo, Pancracio volvió su cara lampiña en solicitud de aplausos.

Entonces habló el desconocido.

—¿Quién es aquí el jefe?

Anastasio levantó la cabeza con altivez, enfrentándosele.

El tono del mozo bajó un tanto.

—Pues yo también soy revolucionario. Los federales me cogieron de leva y entré a filas; pero en el combate de anteayer conseguí desertarme, y he venido, caminando a pie, en busca de ustedes.

—¡Ah, es federal!... —interrumpieron muchos, mirándolo con pasmo.

—¡Ah, es mocho! —dijo Anastasio Montañés—. ¿Y por qué no le metiste el plomo mejor en la mera chapa?

—¡Quién sabe qué mitote trai! ¡Quesque quere hablar con Demetrio, que tiene que icirle qué sabe cuánto!... Pero eso no le hace, pa todo hay tiempo como no arrebatan —respondió Pancracio, preparando su fusil.

—Pero ¿qué clase de brutos son ustedes? —profirió el desconocido.

Y no pudo decir más, porque un revés de Anastasio lo volteó con la cara bañada en sangre.

—¡Fusilen a ese mocho!...

—¡Hórquenlo!...

—¡Quémenlo..., es federal!...

Exaltados, gritaban, aullaban preparando ya sus rifles.

—¡Chist..., chist..., cállense!... Parece que Demetrio habla —dijo Anastasio, sosegándolos.

En efecto, Demetrio quiso informarse de lo que ocurría e hizo que le llevaran al prisionero.

—¡Una infamia, mi jefe, mire usted..., mire usted! —pronunció Luis Cervantes, mostrando las manchas de sangre en su pantalón y su boca y su nariz abotagadas.

—Por eso, pues, ¿quién jijos de un... es usted? —interrogó Demetrio.

—Me llamo Luis Cervantes, soy estudiante de medicina y periodista. Por haber dicho algo en favor de los revolucionarios, me persiguieron, me atraparon y fui a dar a un cuartel...

La relación que de su aventura siguió detallando en tono declamatorio causó gran hilaridad a Pancracio y al Manteca.

—Yo he procurado hacerme entender, convencerlos de que soy un verdadero correligionario...

—¿Corre... qué? —inquirió Demetrio, tendiendo una oreja.

—Correligionario, mi jefe..., es decir, que persigo los mismos ideales y defendiendo la misma causa que ustedes defienden.

Demetrio sonrió:

—¿Pos cuál causa defendemos nosotros?...

Luis Cervantes, desconcertado, no encontró qué contestar.

—¡Mi qué cara pone!... ¿Pa qué son tantos brincos?... ¿Lo tronamos ya, Demetrio? —preguntó Pancracio, ansioso.

Demetrio llevó su mano al mechón de pelo que le cubría una oreja, se rascó largo rato, meditabundo; luego, no encontrando la solución, dijo:

—Sálganse... que ya me está doliendo otra vez... Anastasio, apaga la mecha. Encierren a ese en el corral y me lo cuidan Pancracio y Manteca. Mañana veremos.

VIII

[...]

“¿En dónde están esos hombres admirablemente armados y montados, que reciben sus haberes en puros pesos duros de los que Villa está acuñando en Chihuahua? ¡Bah! Una veintena de encuerados y piojosos, habiendo quien cabalgara en una yegua decrepita, matadura de la cruz a la cola. ¿Sería verdad lo que la prensa del gobierno y él mismo habían asegurado, que los llamados revolucionarios no eran sino bandidos agrupados ahora con un magnífico pretexto para saciar su sed de oro y de sangre? ¿Sería, pues, todo mentira lo que de ellos contaban los simpatizadores de la revolución? Pero si los periódicos gritaban todavía en todos los tonos triunfos y más triunfos de la federación, un pagador recién llegado de Guadalajara había dejado escapar la especie de que los parientes y favoritos de Huerta abandonaban la capital rumbo a los puertos, por más que éste seguía aúlla que aúlla: ‘Haré la paz cueste lo que cueste’. Por tanto, revolucionarios, bandidos o como quisiera llamárseles, ellos iban a derrocar al gobierno; el mañana les pertenecía; había que estar, pues, con ellos, sólo con ellos”.

[...]

XV

[...]

En su caballo zaino, Demetrio se sentía rejuvenecido; sus ojos recuperaban su brillo metálico peculiar, y en sus mejillas cobrizas de indígena de pura raza corría de nuevo la sangre roja y caliente.

Todos ensanchaban sus pulmones como para respirar los horizontes dilatados, la inmensidad del cielo, el azul de las montañas y el aire fresco, embalsamado de los aromas de la sierra. Y hacían galopar sus caballos, como si en aquel correr desenfrenado pretendieran posesionarse de toda la tierra. ¿Quién se acordaba ya del severo comandante de la policía, del gendarme gruñón y del cacique enfatuado? ¿Quién del mísero jacal, donde se vive como esclavo, siempre bajo la vigilancia del amo o del hosco y sañudo mayordomo, con la obligación imprescindible de estar de pie antes de salir el sol, con la pala y la canasta, o la mancera y el otate, para ganarse la olla de atole y el plato de frijoles del día?

Cantaban, reían y ululaban, ebrios de sol, de aire y de vida.

[...]

XVIII

[...]

Hubo vino y cervezas. Demetrio chocó muchas veces su vaso con el de Natera. Luis Cervantes brindó “por el triunfo de nuestra causa, que es el triunfo sublime de la Justicia; porque pronto veamos realizados los ideales de redención de este nuestro pueblo sufrido y noble, y sean ahora los mismos hombres que han regado con su propia sangre la tierra los que cosechen los frutos que legítimamente les pertenecen”.

Natera volvió un instante su cara adusta hacia el parlanchín, y dándole luego la espalda, se puso a platicar con Demetrio.

Poco a poco, uno de los oficiales de Natera se había acercado fijándose con insistencia en Luis Cervantes. Era joven, de semblante abierto y cordial.

—¿Luis Cervantes?...

—¿El señor Solís?

—Desde que entraron ustedes creí conocerlo... Y, ¡vamos!, ahora lo veo y aún me parece mentira.

—Y no lo es...

—¿De modo que...? Pero vamos a tomar una copa; venga usted...

—¡Bah! —prosiguió Solís ofreciendo asiento a Luis Cervantes—. ¿Pues desde cuándo se ha vuelto usted revolucionario?

—Dos meses corridos.

—¡Ah, con razón habla todavía con ese entusiasmo y esa fe con que todos venimos aquí al principio!

—¿Usted los ha perdido ya?

—Mire, compañero, no le extrañen confianzas de buenas a primeras. Da tanta gana de hablar con gente de sentido común, por acá, que cuando uno suele encontrarla se le quiere con esa misma ansiedad con que se quiere un jarro de agua fría después de caminar con la boca seca horas y más horas bajo los rayos del sol... Pero, francamente, necesito ante todo que usted me explique... No comprendo cómo el corresponsal de *El País* en tiempo de Madero, el que escribía furibundos artículos en *El Regional*, el que usaba con tanta prodigalidad del epíteto de bandidos para nosotros, milite en nuestras propias filas ahora.

—¡La verdad de la verdad, me han convencido! —repuso enfático Cervantes.

—¿Convencido?...

Solís dejó escapar un suspiro; llenó los vasos y bebieron.

—¿Se ha cansado, pues, de la revolución? —preguntó Luis Cervantes esquivo.

—¿Cansado?... Tengo veinticinco años y, usted lo ve, me sobra salud... ¿Desilusionado? Puede ser.

—Debe tener sus razones...

—“Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano”. Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel... Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías... ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz.

A Luis Cervantes le torturaba la conversación; era para él un sacrificio oír frases tan fuera de lugar y tiempo. Para eximirse, pues, de tomar parte activa en ella, invitó a Solís a que menudamente refiriera los hechos que le habían conducido a tal estado de desencanto.

—¿Hechos?... Insignificancias, naderías: gestos inadvertidos para los más; la vida instantánea de una línea que se contrae, de unos ojos que brillan, de unos labios que se pliegan; el significado fugaz de una frase que se pierde. Pero hechos, gestos y expresiones que, agrupados en su lógica y natural expresión, constituyen e integran una mueca pavorosa y grotesca a la vez de una raza... ¡De una raza irredenta!... —Apuró un nuevo vaso de vino, hizo una larga pausa y prosiguió—: Me preguntará que por qué sigo entonces en la revolución. La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval...

[...]

XIX

[...]

Demetrio, que no participaba de aquella alegría, ajena del todo al resultado de las operaciones militares, llamó aparte a Montañés y a Pancraccio y les dijo:

—A estos les falta nervio. No es tan trabajoso tomar una plaza. Miren, primero se abre uno así..., luego se va juntando, se va juntando..., hasta que ¡zas!... ¡Y ya!

Y, en un gesto amplio, abría sus brazos nervudos y fuertes; luego los aproximaba poco a poco, acompañando el gesto a la palabra, hasta estrecharlos contra su pecho.

Anastasio y Pancracio encontraban tan sencilla y tan clara la explicación, que contestaron convencidos:

—¡Esa es la mera verdad!... ¡A estos les falta nervio!...

[...]

XXI

[...]

—¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie! —pronunció Solís conmovido. Luego, en voz baja y con vaga melancolía:

—Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre!

Muchos federales fugitivos subían huyendo de soldados de grandes sombreros de palma y anchos calzones blancos.

Pasó silbando una bala.

[...]

Segunda parte

I

[...]

El mesero cae al golpe de una sonora bofetada.

—Así soy yo, mi general Macías; mire cómo ya no me queda pelo de barba en la cara. ¿Sabe por qué? Pues porque soy muy corajudo, y cuando no tengo en quién descansar, me arranco los pelos hasta que me baja el coraje. ¡Palabra de honor, mi general; si no lo hiciera así, me moriría del puro berrinche!

—Es muy malo eso de comerse uno solo sus corajes —afirma, muy serio, uno de sombrero de petate como cobertizo de jacal—. Yo, en Torreón, maté a una vieja que no quiso venderme un plato de enchiladas. Estaban de pleito. No cumplí mi antojo, pero siquiera descansé.

—Yo maté a un tendajonrero en el Parral porque me metió en un cambio dos billetes de Huerta —dijo otro de estrellita, mostrando, en sus dedos negros y callosos, piedras de luces refulgentes.

—Yo, en Chihuahua, maté a un tío porque me lo topaba siempre en la misma mesa y a la misma hora, cuando yo iba a almorzar... ¡Me chocaba mucho!... ¡Qué quieren ustedes!...

—¡Hum!... Yo maté...

El tema es inagotable.

[...]

XIV

[...]

—¡Cierto como hay Dios, compañero; sigue la bola! ¡Ahora Villa contra Carranza! —dijo Natera.

Y Demetrio, sin responderle, con los ojos muy abiertos, pedía más explicaciones.

—Es decir —insistió Natera—, que la Convención desconoce a Carranza como primer jefe y va a elegir un presidente provisional de la República... ¿Entiende, compañero?

Demetrio inclinó la cabeza en señal de asentimiento.

—¿Qué dice de eso, compañero? —interrogó Natera.

Demetrio se alzó de hombros.

—Se trata, a lo que parece, de seguir peleando. Bueno, pos a darle; ya sabe, mi general, que por mi lado no hay portillo.

—Bien, ¿y de parte de quién se va a poner?

Demetrio, muy perplejo, se llevó las manos a los cabellos y se rascó breves instantes.

—Mire, a mí no me haga preguntas, que no soy escuelante... La aguilita que traigo en el sombrero usted me la dio... Bueno, pos ya sabe que nomás me dice: “Demetrio, haces esto y esto...” ¡y se acabó el cuento!

Tercera parte

I

[...]

—Porque lo que yo no podré hacerme entrar en la cabeza —observó Anastasio Montañés— es eso de que tengamos que seguir peleando... ¿Pos no acabamos ya con la Federación?

Ni el general ni Venancio contestaron; pero aquellas palabras siguieron golpeando en sus rudos cerebros como un martillo sobre el yunque.

Ascendían la cuesta, al tranco largo de sus mulas, pensativos y cabizbajos. Anastasio, inquieto y terco, fue con la misma observación a otros grupos de soldados, que reían de su candidez. Porque si uno trae un fusil en las manos y las cartucheras llenas de tiros, seguramente que es para pelear. ¿Contra quién? ¿En favor de quiénes? ¡Eso nunca le ha importado a nadie!

[...]

III

[...]

La lucha fue brevísima y de una ferocidad casi humana. Como movidos por un resorte, los gallos se lanzaron al encuentro. Sus cuellos crespos y encorvados, los ojos como corales, erectas las crestas, crispadas las patas, un instante se mantuvieron sin tocar el suelo siquiera, confundidos sus plumajes, picos y garras en uno solo; el retinto se desprendió y fue lanzado patas arriba más allá de la raya. Sus ojos de cinabrio se apagaron, cerráronse lentamente sus párpados coriáceos, y sus plumas esponjadas se estremecieron convulsas en un charco de sangre.

[...]

VI

[...]

—¡Demetrio, por Dios!... ¡Ya no te vayas!... ¡El corazón me avisa que ahora te va a suceder algo!...

Y se deja sacudir de nuevo por el llanto.

El niño, asustado, llora a gritos, y ella tiene que refrenar su tremenda pena para contentarlo.

La lluvia va cesando; una golondrina de plateado vientre y alas angulosas cruza oblicuamente los hilos de cristal, de repente iluminados por el sol vespertino.

—¿Por qué pelean ya, Demetrio?

Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero, y dice:

—Mira esa piedra cómo ya no se para...

El mundo es ancho y ajeno (1941)

Ciro Alegría

Capítulo 1. Rosendo Maqui y la comunidad

[...]

Rosendo Maqui volvía de las alturas, a donde fue con el objeto de buscar algunas yerbas que la curandera había recetado a su vieja mujer. En realidad, subió también porque le gustaba probar la gozosa fuerza de sus músculos en la lucha con las escarpadas cumbres y luego, al dominarlas, llenarse los ojos de horizontes. Amaba los amplios espacios y la magnífica grandeza de los Andes.

Gozaba viendo el nevado Urpillau, canoso y sabio como un antiguo amauta; el arisco y violento Huarca, guerrero en perenne lucha con la niebla y el viento; el aristado Huilloc, en el cual un indio dormía eternamente de cara al cielo; el agazapado Puma, justamente dispuesto como un león americano en trance de dar el salto; el rechoncho Suni, de hábitos pacíficos y un poco a disgusto entre sus vecinos; el eglógico Mamay, que prefería prodigarse en faldas coloreadas de múltiples sembríos y apenas hacía asomar una arista de piedra para atisbar las lejanías; éste y ése y aquél y esotro... El indio Rosendo los animaba de todas las formas e intenciones imaginables y se dejaba estar mucho tiempo mirándolos. En el fondo de sí mismo, creía que los Andes conocían el emocionante secreto de la vida. Él los contemplaba desde una de las lomas del Rumi, cerro rematado por una cima de roca azul que apuntaba al cielo con voluntad de lanza. No era tan alto como para coronarse de nieve ni tan bajo que se lo pudiera escalar fácilmente. Rendido por el esfuerzo ascendente de su cúspide audaz, el Rumi hacía ondular, a un lado y otro, picos romos de más fácil acceso. Rumi quiere decir piedra y sus laderas altas estaban efectivamente sembradas de piedras azules, casi negras, que eran como lunares entre los amarillos pajonales silbantes. Y así como la adustez del picacho atrevido se ablandaba en las cumbres inferiores, la inclemencia mortal del pedrerío se anulaba en las faldas. Éstas descendían vistiéndose más y más de arbustos, herbazales, árboles y tierras labrantías. Por uno de sus costados descendía una quebrada amorosa con toda la bella riqueza de su bosque colmado y sus caudalosas aguas claras. El cerro Rumi era a la vez arisco y manso, contumaz y auspicioso, lleno de gravedad y de bondad. El indio Rosendo Maqui creía entender sus secretos físicos y espirituales como los suyos propios.

[...]

Abajo había, pues, un pueblo, y él era su alcalde y acaso llamaba desde el porvenir un incierto destino. Mañana, ayer. Las palabras estaban granadas de años, de siglos. El anciano Chauqui contó un día algo que también le contaron. Antes todo era comunidad. No había haciendas por un lado y comunidades

acorraladas por otro. Pero llegaron unos foráneos que anularon el régimen de comunidad y comenzaron a partir la tierra en pedazos y a apropiarse de esos pedazos. Los indios tenían que trabajar para los nuevos dueños. Entonces los pobres —porque así comenzó a haber pobres en este mundo— preguntaban: “¿Qué de malo había en la comunidad?”. Nadie les contestaba o por toda respuesta les obligaban a trabajar hasta reventarlos. Los pocos indios cuya tierra no había sido arrebatada aún, acordaron continuar con su régimen de comunidad, porque el trabajo no debe ser para que nadie muera ni padezca sino para dar el bienestar y la alegría. Ése era, pues, el origen de las comunidades y, por lo tanto, el de la suya. El viejo Chauqui había dicho además: “Cada día, pa pena del indio, hay menos comunidades. Yo he visto desaparecer a muchas arrebatadas por los gamonales. Se justifican con la ley y el derecho. ¡La ley!; ¡el derecho! ¿Qué sabemos de eso? Cuando un hacendao habla de derecho es que algo está torcido y si existe ley, es sólo la que sirve pa fregarnos. Ojalá que a ninguno de los hacendaos que hay por los linderos de Rumi se le ocurra sacar la ley. ¡Comuneros, témanle más que a la peste!”. Chauqui era ya tierra y apenas recuerdo, pero sus dichos vivían en el tiempo. Si Rumi resistía y la ley le había propinado solamente unos cuantos ramalazos, otras comunidades vecinas desaparecieron. Cuando los comuneros caminaban por las alturas, los mayores solían confiar a los menores: “Ahí, por esas laderas —señalaban un punto en la fragosa inmensidad de los Andes—, estuvo la comunidá tal y ahora es la hacienda cual”. Entonces blasfemaban un poco y amaban celosamente su tierra.

Rosendo Maqui no lograba explicarse claramente la ley. Se le antojaba una maniobra oscura y culpable. Un día, sin saberse por qué ni cómo, había salido la ley de contribución indígena, según la cual los indios, por el mero hecho de ser indios, tenían que pagar una suma anual. Ya la había suprimido un tal Castilla, junto con la esclavitud de unos pobres hombres de piel negra a quienes nadie de Rumi había visto, pero la sacaron otra vez después de la guerra. Los comuneros y colonos decían: “¿Qué culpa tiene uno de ser indio? ¿Acaso no es hombre?”. Bien mirado, era un impuesto al hombre. En Rumi, el indio Pillco juraba como un condenado: “¡Carajo, habrá que teñirse de blanco!”. Pero no hubo caso y todos tuvieron que pagar. Y otro día, sin saberse también por qué ni cómo la maldita ley desapareció.

Unos dijeron en el pueblo que la suprimieron porque se había sublevado un tal Atusparia y un tal Uchcu Pedo, indios los dos, encabezando un gran gentío, y a los que hablaron así los metieron presos. ¿Quién sabía de veras? Pero no habían faltado leyes. Saben mucho los gobiernos. Ahí estaban los impuestos a la sal, a la coca, a los fósforos, a la chicha, a la chancaca, que no significaban nada para los ricos y sí mucho para los pobres. Ahí estaban los estancos. La ley de servicio militar no se aplicaba por parejo. Un batallón en marcha era un batallón de indios en marcha. De cuando en cuando, a la cabeza de las columnas, en el caballo de oficial y luciendo la relampagueante espada de mando, pasaban algunos hombres de la clase de los patrones. A ésos les pagaban. Así era la ley. Rosendo Maqui despreciaba la ley. ¿Cuál era la que

favorecía al indio? La de instrucción primaria obligatoria no se cumplía. ¿Dónde estaba la escuela de la comunidad de Rumi? ¿Dónde estaban las de todas las haciendas vecinas? En el pueblo había una por fórmula. ¡Vaya, no quería pensar en eso porque le quemaba la sangre! Aunque sí, debía pensar y hablaría de ello en la primera oportunidad con objeto de continuar los trabajos. Maqui fue autorizado por la comunidad para contratar un maestro y, después de muchas búsquedas, consiguió que aceptara serlo el hijo del escribano de la capital de la provincia por el sueldo de treinta soles mensuales. Él le dijo: “Hay necesidad de libros, pizarras, lápices y cuadernos”. En las tiendas pudo encontrar únicamente lápices muy caros. Preguntando y topeteándose supo que el Inspector de Instrucción debía darle todos los útiles. Lo encontró en una tienda tomando copas: “Vuelve tal día”, le dijo con desgano. Volvió Maqui el día señalado y el funcionario, después de oír su rara petición, arqueando las cejas, le informó que no tenía material por el momento: habría que pedirlo a Lima, siendo probable que llegara para el año próximo. El alcalde fue donde el hijo del escribano a comunicárselo y él le dijo: “¿Así que era en serio lo de la escuela? Yo creí que bromeabas. No voy a lidiar con indiecitos de cabeza cerrada por menos de cincuenta soles”. Maqui quedó en contestarle, pues ya había informado de que cobraba treinta soles. Pasó el tiempo. El material ofrecido no llegó el año próximo. El Inspector de Instrucción afirmó, recién entonces, que había que presentar una solicitud escrita, consignando el número de niños escolares y otras cosas. También dijo, con igual retardo, que la comunidad debía construir una casa especial. ¡No le vengán con recodos en el camino! El empeinado alcalde asintió en todo. Contó los niños, que resultaron más de cien, y después acudió donde un tinterillo para que le escribiera la solicitud.

La obtuvo mediante cinco soles y por fin fue “elevada”. Por su lado consiguió autorización para pagar los cincuenta soles mensuales al maestro y llamó a algunos comuneros, entre ellos al más diestro en albañilería, para que levantaran la casa especial. Comenzaron a pisar el barro y hacer los adobes con mucha voluntad. En ese estado se encontraban las cosas. Quizá habría escuela.

[...]

Capítulo 3. Días van, días vienen...

[...]

Una mañana Rosendo Maqui caminaba por la Calle Real, volviendo de la casa de Doroteo Quispe, cuando divisó a un elegante jinete que, seguido de dos más, avanzó por la curva del camino que se perdía tras la loma por donde en otro tiempo también hicieron su aparición los colorados.

Rutilando delante de una ebullición de polvo, avanzaban muy rápidamente, tanto que llegaron frente a la plaza al mismo tiempo que Rosendo y allí se encontraron.

Sofrenó su caballo el patrón, siendo imitado por sus segundos. Un tordillo lujosamente enjaezado, brillante de plata en el freno de cuero trenzado, la montura y los estribos, enarcaba el cuello soportando a duras penas la contención de las riendas. Su jinete, hombre blanco de mirada dura, nariz aguileña y bigote erguido, usaba un albo sombrero de paja, fino poncho de hilo a rayas blancas y azules y pesadas espuelas tintineantes. Sus acompañantes, modestos empleados, resultaban tan opacos junto a él que casi desaparecían.

Era don Álvaro Amenábar y Roldán en persona, el mismo a quien los comuneros y gentes de la región llamaban simplemente, por comodidad, don Álvaro Amenábar. Ignoraban su alcurnia, pero no dejaron de considerar, claro está, la importante posición que le confería su calidad de terrateniente adinerado.

Rosendo Maqui saludó. Sin responderle, Amenábar dijo autoritariamente:

—Ya sabes que estos terrenos son míos y he presentado demanda.

—Señor, la comunidad tiene sus papeles...

El hacendado no dio importancia a estas palabras y, mirando la plaza, preguntó con sorna:

—¿Qué edificio es ese que están levantando junto a la capilla?

—Será nuestra escuela, señor...

Y Amenábar apuntó más sardónicamente todavía:

—Muy bien. ¡A un lado el templo de la religión y al otro lado el templo de la ciencia!

Dicho esto, picó espuelas y partió al galope, seguido de su gente. El grupo se perdió tras el recodo pétreo donde comenzaba el quebrado camino que iba al distrito de Muncha.

El alcalde quedose pensando en las palabras de Amenábar y, después de considerarlas y reconsiderarlas, comprendió toda la agresividad taimada de la cínica amenaza y de la mofa cruel. No tenía por qué ofenderlo así, evidentemente. A pesar de su ignorancia y su pobreza —decíase—, los comuneros jamás habían hecho mal a nadie, tratando de prosperar como se lo permitían sus pocas luces y sus escasos medios económicos. ¿Por qué, señor, esa maldad? Maqui sintió que su pecho se le llenaba por primera vez de odio, justo sin duda, pero que de todos modos lo descomponía entero y hasta le daba inseguridad en el paso. Era muy triste y amargo todo ello..., en fin..., ya se vería...

Capítulo 23. Nuevas tareas comunales

[...]

Dijo que la comunidad había rehecho su existencia después de duros trabajos y que la tranquilidad y la creciente prosperidad llegaron al fin como producto del esfuerzo de cada uno y de todos.

Pero he ahí que arribó un hombre que nunca fue un buen comunero y la división volvió a comenzar. Ese hombre estuvo ausente dieciséis años y, según se veía, regresaba con malos propósitos. La tradición imponía respetar una laguna encantada y él le había vaciado parte de su caudal con una dinamita. El Chacho era maléfico y él había ido a despertar su cólera destruyendo su morada. ¿Qué perseguía con tales excesos? Únicamente el daño de la comunidad. Era una circunstancia muy sospechosa la de que hubiera llegado en los momentos en que la comunidad ganaba el juicio. Sus partidarios, esos locos y malos comuneros, entre los cuales casi todos eran foráneos, decían que buscaban el progreso. ¡Progreso! El indio no debía imitar al blanco en nada porque el blanco, con todo su progreso, no era feliz. Pedía, pues, en nombre de los comuneros descontentos del proceder de Benito Castro, que éste fuera expulsado de la comunidad. Sólo así evitarían grandes calamidades y conflictos...

—Cierto —gritaron varias voces.

Benito Castro se puso de pie produciendo un neto silencio. Quitose el sombrero dando al sol una cabeza bien peinada, con raya al lado. Marguicha lo miraba con ojos angustiados y Chabela estaba llorando. A ambas les sonrió con optimismo. Después mirando a toda la asamblea severamente, habló. Su voz era tranquila y su gesto enérgico.

Dijo que él no había vuelto para destruir. Rompió un cauce con dinamita: ya prosperarían las siembras en la llanura desecada. Tumbó algunas paredes viejas: ya se levantarían en su lugar casas fuertes y hermosas. El encantamiento de la laguna no existía: ¿por qué no salió la mujer? El Chacho no existía: ¿por qué no lo había muerto? El médico del regimiento decía que la hinchazón proviene del sentarse, después del acaloramiento producido por una caminata, en las piedras heladas de la puna. Es un resfrío y no hay tal Chacho. Si quería el progreso era porque estimaba que solamente con el progreso el indio podía desarrollarse y librarse de la esclavitud. ¿Por qué se salvó don Álvaro Amenábar de las brujerías de Nasha Suro? Solamente porque no le tuvo miedo. Eso era el progreso. Ahora, él quería que se sembrara en los contornos de la laguna y en esa extensa pampa, llena de la tierra arrastrada por las lluvias. Las cosechas serían excelentes.

Así podrían, de nuevo, pensar en una escuela. Rosendo Maqui deseó escuela porque comprendió que era preciso saber, que era necesario el progreso. De funcionar escuela en Yanañahui, en diez o veinte años nadie creería en lagunas encantadas y Chachos. Por no ser supersticiosos, los hacendados trabajaban mejor, plantando la barreta donde creían conveniente. Pero no se podía esperar

diez ni veinte años. Había que vivir mejor desde ahora. El pueblo en ruinas estaba defendido del viento por las cresterías del Rumi que avanzaban hasta los cerros de El Alto. Ahí se podía edificar uno nuevo y mejor.

Benito terminó, accionando con ambas manos:

—Yo quiero a mi comunidad y he vuelto porque la quiero. Quiero a la tierra, quiero a mi pueblo y sus leyes de trabajo y cooperación. Pero digo también que los pueblos son según sus creencias. Tu bisagüelo, Artemio Chauqui, contaba que los antiguos comuneros creían que eran descendientes de los cóndores. Es algo hermoso y que da orgullo. Pero ahora ya nadie cree que descende de cóndor, pero sí cree en una laguna encantada con su mujer peluda y prieta y en un ridículo enano que tiene la cara como una papa vieja... ¿Hay derecho pa humillarse así? No existen y sólo el miedo nos impide trabajar la comunidad en la forma debida. El pueblo se levantará allá, fuerte y cómodo. La pampa estará llena de hermosas siembras. Ahora, yo les pido votar según su corazón de comuneros. Podrán echarme, pero lo que he dicho no deja de ser verdad. Tarde que temprano, la verdad se impone. Esta comunidad será fuerte cuando sus miembros sean fuertes y no teman cosas que el miedo ha inventado...

Capítulo 24. ¿Adónde? ¿Adónde?

[...]

Casiana mira en silencio cómo cae la tierra y va llenando la sepultura que guarda al hijo que fue su esperanza. Ahora ésta se hace tierra y vive solamente por la tierra. Benito Castro piensa en los muertos. En éstos y en todos los muertos que están cobijados bajo tierra hablando con los duros dientes, con las negras cuencas, con las rotas manos, con los blancos huesos. No sabe la cuenta. Piensa que desde Atusparia y Uchcu Pedro, y antes y después, no se puede hacer cuenta. Mas la tierra guardó su voz sanguínea, el palpitar potente de su pecho bronceado, el gran torrente de voces, gritos, balazos, cantos y agonías. Diga Atusparia o diga Porfirio, diga Uchcu o diga Fidel, Benito arrodilla su voz frente a un gran himno y se enciende las sienes con su recuerdo y se hunde en su gran noche iluminada. Porque ellos han muerto de la muerte de cuatro siglos y con el dolor, con el dolor total que hay en el tiempo. Y por el amor de la tierra, veraz cordón umbilical del hombre.

El trabajo de los indios según la ley vial había hecho llegar hasta el pueblo una carretera. Un batallón acude en camiones y marcha sobre Rumi. Se ha sublevado también Umay, pero ataca primero el foco de mayor resistencia. La celeridad en la represión impedirá que el movimiento se propague.

Por todos lados, menos por donde pueden rodar galgas, se generaliza un combate sañudo y fiero, nutrido de desesperación. La metralla barre los

roquedales, los máuseres aguzan su silbo después de un seco estampido y toda la puna parece temblar con un gran estremecimiento. El sol del mediodía se aploma sobre los encrespados picachos.

En el caserío están solamente los enfermos, las mujeres y los niños. Hasta los ancianos han marchado a los desfiladeros para arrojar su piedra esperanzada. Las mujeres tratan de consolar a los niños que lloran amargamente llamando a sus padres: “taita, taita”.

En las últimas horas de la tarde comienzan a llegar heridos. Algunos mueren calladamente. Otros dicen a sus familiares que se vayan, que los dejen solos, y cuentan que los indios caen abatidos, como los cóndores, sobre los picachos. Vetas, manchas, coágulos de sangre signan las calles del caserío. ¿Pero adónde van a irse las familias? Todas las rutas se hallan ensangrentadas.

De pronto llega el mismo Benito Castro con la cara, las ropas y las manos rojas. Se ha manchado atendiendo a sus compañeros y con el borbollón que mana de su propia herida. Cae frente a su casa llamando a su mujer con una voz ahogada. La masacre de Llaucán ha surgido, neta, en sus recuerdos. Marguicha acude con su hijo en los brazos.

—Váyanse, váyanse —alcanza a decir el hombre, rendido, ronco, frenético, demandando la vida de su mujer y su hijo.

—¿Adónde iremos? ¿Adónde? —implora Marguicha mirando con los ojos locos al marido, al hijo, al mundo, a su soledad.

Ella no lo sabe, y Benito ha muerto ya.

Más cerca, cada vez más cerca, el estampido de los máuseres continúa sonando.

“Las corrientes de hoy. El indigenismo”, 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928)

José Carlos Mariátegui

La corriente “indigenista” que caracteriza a la nueva literatura peruana, no debe su propagación presente ni su exageración posible a las causas eventuales o contingentes que determinan comúnmente una moda literaria. Y tiene una significación mucho más profunda. Basta observar su coincidencia visible y su consanguinidad íntima con una corriente ideológica y social que recluta cada día más adhesiones en la juventud, para comprender que el indigenismo literario traduce un estado de ánimo, un estado de conciencia del Perú nuevo.

Este indigenismo que está sólo en un período de germinación —falta aún un poco para que dé sus flores y sus frutos— podría ser comparado —salvadas todas las diferencias de tiempo y de espacio— al “mujikismo” de la literatura rusa pre-revolucionaria. El “mujikismo” tuvo parentesco estrecho con la primera fase de la agitación social en la cual se preparó e incubó la Revolución Rusa. La literatura “mujikista” llenó una misión histórica. Constituyó un verdadero proceso del feudalismo ruso, del cual salió éste inapelablemente condenado. La socialización de la tierra, actuada por la revolución bolchevique reconoce entre sus pródromos la novela y la poesía “mujikistas”. Nada importa que al retratar al mujik —tampoco importa si deformándolo o idealizándolo— el poeta o el novelista ruso estuvieran muy lejos de pensar en la socialización²¹⁹.

De igual modo el “constructivismo” y el “futurismo” rusos, que se complacen en la representación de máquinas, rascacielos, aviones, usinas, etc., corresponden a una época en que el proletariado urbano, después de haber creado un régimen cuyos usufructuarios son hasta ahora los campesinos, trabaja por occidentalizar Rusia llevándola a un grado máximo de industrialismo y electrificación.

El “indigenismo” de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora. Por el contrario, se encuentra articulado con ellos. El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y del arte. Se equivocan gravemente quienes, juzgándolo por la incipiente o el oportunismo de pocos o muchos de sus corifeos, lo consideran, en conjunto, artificioso.

Tampoco cabe dudar de su vitalidad por el hecho de que hasta ahora no ha producido una obra maestra. La obra maestra no florece sino en un terreno largamente abonado por una anónima u oscura multitud de obras mediocres. El artista genial no es ordinariamente un principio sino una conclusión. Aparece, normalmente, como el resultado de una vasta experiencia.

Menos aún cabe alarmarse de episódicas exasperaciones ni de anecdóticas exageraciones. Ni unas ni otras encierran el secreto ni conducen la savia del hecho histórico. Toda afirmación necesita tocar sus límites extremos. Detenerse a especular sobre la anécdota es exponerse a quedar fuera de la historia.

Esta corriente, de otro lado, encuentra un estímulo en la asimilación por nuestra literatura de elementos de cosmopolitismo. Ya he señalado la tendencia autonomista y nativista del vanguardismo en América. En la nueva literatura argentina nadie se siente más porteño que Gironde y Borges ni más gaucho que

Güiraldes. En cambio quienes como Larreta permanecen enfeudados al clasicismo español, se revelan radical y orgánicamente incapaces de interpretar a su pueblo.

Otro acicate, en fin, es en algunos el exotismo que, a medida que se acentúan los síntomas de decadencia de la civilización occidental, invade la literatura europea. A César Moro, a Jorge Seoane y a los demás artistas que últimamente han emigrado a París, se les pide allá temas nativos, motivos indígenas. Nuestra escultora Carmen Saco ha llevado en sus estatuas y dibujos de indios el más válido pasaporte de su arte.

Este último factor exterior es el que decide a cultivar el indigenismo aunque sea a su manera y sólo episódicamente, a literatos que podríamos llamar “emigrados” como Ventura García Calderón, a quienes no se puede atribuir la misma artificiosa moda vanguardista ni el mismo contagio de los ideales de la nueva generación supuestos en los literatos jóvenes que trabajan en el país.

El criollismo no ha podido prosperar en nuestra literatura, como una corriente de espíritu nacionalista, ante todo porque el criollo no representa todavía la nacionalidad. Se constata, casi uniformemente, desde hace tiempo, que somos una nacionalidad en formación. Se percibe ahora, precisando ese concepto, la subsistencia de una dualidad de raza y de espíritu. En todo caso, se conviene, unánimemente, en que no hemos alcanzado aún un grado elemental siquiera de fusión de los elementos raciales que conviven en nuestro suelo y que componen nuestra población. El criollo no está netamente definido. Hasta ahora la palabra “criollo” no es casi más que un término que nos sirve para designar genéricamente una pluralidad, muy matizada, de mestizos. Nuestro criollo carece del carácter que encontramos, por ejemplo, en el criollo argentino. El argentino es identificable fácilmente en cualquier parte del mundo: el peruano, no. Esta confrontación, es precisamente la que nos evidencia que existe ya una nacionalidad argentina, mientras no existe todavía, con peculiares rasgos, una nacionalidad peruana. El criollo presenta aquí una serie de variedades. El costeño se diferencia fuertemente del serrano. En tanto que en la Sierra la influencia telúrica indigeniza al mestizo, casi hasta su absorción por el espíritu indígena, en la Costa el predominio colonial mantiene el espíritu heredado de España.

En el Uruguay, la literatura nativista, nacida como en la Argentina de la experiencia cosmopolita, ha sido criollista, porque ahí la población tiene la unidad que a la nuestra le falta. El nativismo, en el Uruguay, por otra parte, aparece como un fenómeno esencialmente literario. No tiene, como el indigenismo en el Perú, una subconsciente inspiración política y económica. Zum Felde, uno de sus suscitadores como crítico, declara que ha llegado ya la hora de su liquidación. “A la devoción imitativa de lo extranjero —escribe— había que oponer el sentimiento autonómico de lo nativo. Era un movimiento de emancipación literaria. La reacción se operó; la emancipación fue, luego, un hecho. Los tiempos estaban maduros para ello. Los poetas jóvenes volvieron sus ojos a la realidad nacional. Y, al volver a ella sus ojos, vieron aquello que, por contraste con lo europeo, era más genuinamente americano: lo gauchesco. Mas, cumplida ya su misión, el tradicionalismo debe a su vez pasar. Hora es ya de que pase, para dar lugar a un americanismo lírico más acorde con el imperativo de la vida. La sensibilidad de nuestros días se nutre ya de realidades, idealidades distintas. El ambiente platense ha dejado definitivamente de ser gaucho; y todo

lo gauchesco —después de arrinconarse en los más huraños pagos— va pasando al culto silencioso de los museos. La vida rural del Uruguay está toda transformada en sus costumbres y en sus caracteres, por el avance del cosmopolitismo urbano”.

En el Perú, el criollismo, aparte de haber sido demasiado esporádico y superficial, ha estado nutrido de sentimiento colonial. No ha constituido una afirmación de autonomía. Se ha contentado con ser el sector costumbrista de la literatura colonial sobreviviente hasta hace muy poco. Abelardo Gamarra es, tal vez, la única excepción en este criollismo domesticado, sin orgullo nativo.

Nuestro “nativismo” —necesario también literariamente como revolución y como emancipación—, no puede ser simple “criollismo”. El criollo peruano no ha acabado aún de emanciparse espiritualmente de España. Su europeización —a través de la cual debe encontrar, por reacción, su personalidad— no se ha cumplido sino en parte. Una vez europeizado, el criollo de hoy difícilmente deja de darse cuenta del drama del Perú. Es él precisamente el que, reconociéndose a sí mismo como un español bastardeado, siente que el indio debe ser el cimiento de la nacionalidad. (Valdelomar, criollo costeño, de regreso de Italia, impregnado de d’annunzianismo y de esnobismo, experimenta su máximo deslumbramiento cuando descubre o, más bien, imagina el Inkario). Mientras el criollo puro conserva generalmente su espíritu colonial, el criollo europeizado se rebela, en nuestro tiempo, contra ese espíritu, aunque sólo sea como protesta contra su limitación y su arcaísmo.

Claro que el criollo, diverso y múltiple, puede abastecer abundantemente a nuestra literatura —narrativa, descriptiva, costumbrista, folklorista, etc.—, de tipos y motivos. Pero lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio, no es sólo el tipo o el motivo. Menos aún el tipo o el motivo pintoresco. El “indigenismo” no es aquí un fenómeno esencialmente literario como el “nativismo” en el Uruguay. Sus raíces se alimentan de otro humus histórico. Los “indigenistas” auténticos —que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero “exotismo”— colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación —no de restauración ni resurrección.

El indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu. No es posible, pues, valorarlo y considerarlo, desde puntos de vista exclusivamente literarios, como un color o un aspecto nacional, colocándolo en el mismo plano que otros elementos étnicos del Perú.

A medida que se le estudia, se averigua que la corriente indigenista no depende de simples factores literarios sino de complejos factores sociales y económicos. Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobre todo, el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre —no sólo inferioridad— social y económica. La presencia de tres a cuatro millones de hombres de la raza autóctona en el panorama mental de un pueblo de cinco millones, no debe sorprender a nadie en una época en que este pueblo siente la necesidad de encontrar el equilibrio que hasta ahora le ha faltado en su historia.

El indigenismo, en nuestra literatura, como se desprende de mis anteriores proposiciones, tiene fundamentalmente el sentido de una reivindicación de lo autóctono. No llena la función puramente sentimental que llenaría, por ejemplo,

el criollismo. Habría error, por consiguiente, en apreciar el indigenismo como equivalente del criollismo, al cual no reemplaza ni subroga.

Si el indio ocupa el primer plano en la literatura y el arte peruanos no será, seguramente, por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo. El fenómeno es más instintivo y biológico que intelectual y teórico. Repito que lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio no es sólo el tipo o el motivo y menos aún el tipo o el motivo “pintoresco”. Si esto no fuese cierto, es evidente que el “zambo”, verbigratia, interesaría al literato o al artista criollo —en especial al criollo— tanto como el indio. Y esto no ocurre por varias razones. *Porque el carácter de esta corriente no es naturalista o costumbrista sino, más bien, lírico, como lo prueban los intentos o esbozos de poesía andina.* Y porque una reivindicación de lo autóctono no puede confundir al “zambo” o al mulato con el indio. El negro, el mulato, el “zambo” representan, en nuestro pasado, elementos coloniales. El español importó al negro cuando sintió su imposibilidad de sustituir al indio y su incapacidad de asimilarlo. El esclavo vino al Perú a servir los fines colonizadores de España. La raza negra constituye uno de los aluviones humanos depositados en la Costa por el coloniaje. Es uno de los estratos, poco densos y fuertes, del Perú sedimentado en la tierra baja durante el Virreinato y la primera etapa de la República. Y, en este ciclo, todas las circunstancias han concurrido a mantener su solidaridad con la Colonia. El negro ha mirado siempre con hostilidad y desconfianza la sierra, donde no ha podido aclimatarse física ni espiritualmente. Cuando se ha mezclado al indio ha sido para bastardearlo comunicándole su domesticidad zalamera y su psicología exteriorizante y mórbida. Para su antiguo amo blanco ha guardado, después de su manumisión, un sentimiento de liberto adicto. La sociedad colonial, que hizo del negro un doméstico —muy pocas veces un artesano, un obrero— absorbió y asimiló a la raza negra, hasta intoxicarse con su sangre tropical y caliente. Tanto como impenetrable y huraño el indio, le fue asequible y doméstico el negro. Y nació así una subordinación cuya primera razón está en el origen mismo de la importación de esclavos y de la que sólo redime al negro y al mulato la evolución social y económica que, convirtiéndolo en obrero, cancela y extirpa poco a poco la herencia espiritual del esclavo. El mulato, colonial aun en sus gustos, inconscientemente está por el hispanismo, contra el autoctonismo. Se siente espontáneamente más próximo de España que del Inkario. Sólo el socialismo, despertando en él conciencia clasista, es capaz de conducirlo a la ruptura definitiva con los últimos rezagos de espíritu colonial.

El desarrollo de la corriente indigenista no amenaza ni paraliza el de otros elementos vitales de nuestra literatura. El “indigenismo” no aspira indudablemente a acaparar la escena literaria. No excluye ni estorba otros impulsos ni otras manifestaciones. Pero representa el color y la tendencia más característicos de una época por su afinidad y coherencia con la orientación espiritual de las nuevas generaciones, condicionada, a su vez, por imperiosas necesidades de nuestro desarrollo económico y social.

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de

mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.

No se puede equiparar, en fin, la actual corriente indigenista a la vieja corriente colonialista. El colonialismo, reflejo del sentimiento de la casta feudal, se entretenía en la idealización nostálgica del pasado. El indigenismo en cambio tiene raíces vivas en el presente. Extrae su inspiración de la protesta de millones de hombres. El Virreinato era; el indio es. Y mientras la liquidación de los residuos de feudalidad colonial se impone como una condición elemental de progreso, la reivindicación del indio, y por ende de su historia, nos viene insertada en el programa de una Revolución.

Está, pues, esclarecido que de la civilización inkaica, más que lo que ha muerto nos preocupa lo que ha quedado. El problema de nuestro tiempo no está en saber cómo *ha sido* el Perú. Está, más bien, en saber cómo es el Perú. El pasado nos interesa en la medida en que puede servirnos para explicarnos el presente. Las generaciones constructivas sienten el pasado como una raíz, como una causa. Jamás lo sienten como un programa.

Lo único casi que sobrevive del Tawantinsuyo es el indio. La civilización ha perecido; no ha perecido la raza. El material biológico del Tawantinsuyo se revela, después de cuatro siglos, indestructible, y, en parte, inmutable.

El hombre muda con más lentitud de la que en este siglo de la velocidad se supone. La metamorfosis del hombre bate el récord en el evo moderno. Pero éste es un fenómeno peculiar de la civilización occidental que se caracteriza, ante todo, como una civilización dinámica. No es por un azar que a esta civilización le ha tocado averiguar la relatividad del tiempo. En las sociedades asiáticas —afines si no consanguíneas con la sociedad inkaica—, se nota en cambio cierto quietismo y cierto éxtasis. Hay épocas en que parece que la historia se detiene. Y una misma forma social perdura, petrificada, muchos siglos. No es aventurada, por tanto, la hipótesis de que el indio en cuatro siglos ha cambiado poco espiritualmente. La servidumbre ha deprimido, sin duda, su psiquis y su carne. Le ha vuelto un poco más melancólico, un poco más nostálgico. Bajo el peso de estos cuatro siglos, el indio se ha encorvado moral y físicamente. Mas el fondo oscuro de su alma casi no ha mudado. En las sierras abruptas, en las quebradas lontanas, a donde no ha llegado la ley del blanco, el indio guarda aún su ley ancestral.

El libro de Enrique López Albújar, escritor de la generación radical, *Cuentos andinos*, es el primero que en nuestro tiempo explora estos caminos. Los *Cuentos andinos* aprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de la sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio. López Albújar coincide con Valcárcel en buscar en los Andes el origen del sentimiento cósmico de los quechuas. “Los tres jircas” de López Albújar y “Los hombres de piedra”¹²⁴ de Valcárcel traducen la misma mitología. Los agonistas y las escenas de López Albújar tienen el mismo telón de fondo que la teoría y las ideas de Valcárcel. Este resultado es singularmente interesante porque es obtenido por diferentes temperamentos y con métodos disímiles. La literatura de López Albújar quiere ser, sobre todo, naturalista y analítica; la de Valcárcel, imaginativa y sintética. El rasgo esencial de López Albújar es su criticismo; el de Valcárcel, su lirismo. López Albújar mira al indio con ojos y alma

¹²⁴ *De la vida inkaica*, por Luis E. Valcárcel, Lima, 1925.

de costeño, Valcárcel, con ojos y alma de serrano. No hay parentesco espiritual entre los dos escritores; no hay semejanza de género ni de estilo entre los dos libros. Sin embargo, uno y otro escuchan en el alma del quechua idéntico lejano latido¹²⁵.

La Conquista ha convertido formalmente al indio al catolicismo. Pero, en realidad, el indio no ha renegado sus viejos mitos. Su sentimiento místico ha variado. Su *animismo* subsiste. El indio sigue sin entender la metafísica católica. Su filosofía panteísta y materialista ha desposado, sin amor, al catecismo. Mas no ha renunciado a su propia concepción de la vida que no interroga a la Razón sino a la Naturaleza. Los tres “jircas”, los tres cerros de Huánuco, pesan en la conciencia del indio huanuqueño más que el ultratumba cristiano.

“Los tres jircas” y “Cómo habla la coca” son, a mi juicio, las páginas mejor escritas de *Cuentos andinos*. Pero ni “Los tres jircas” ni “Cómo habla la coca” se clasifican propiamente como cuentos. “Ushanam jampi”, en cambio, tiene una vigorosa contextura de relato. Y a este mérito une “Ushanam jampi” el de ser un precioso documento del comunismo indígena. Este relato nos entera de la forma como funciona en los pueblecitos indígenas, a donde no arriba casi la ley de la República, la justicia popular. Nos encontramos aquí ante una institución sobreviviente del régimen autóctono. Ante una institución que declara categóricamente a favor de la tesis de que la organización inkaica fue una organización comunista.

En un régimen de tipo individualista, la administración de justicia se burocratiza. Es función de un magistrado. El liberalismo, por ejemplo, la atomiza, la individualiza en el juez profesional. Crea una casta, una burocracia de jueces de diversas jerarquías. Por el contrario, en un régimen de tipo comunista, la

¹²⁵ Una nota del libro de López Albújar que se acuerda con una nota del libro de Valcárcel, es la que nos habla de la nostalgia del indio. La melancolía del indio, según Valcárcel, no es sino nostalgia. Nostalgia del hombre arrancado al agro y al hogar por las empresas bélicas o pacíficas del Estado. En “Ushanam jampi” la nostalgia pierde al protagonista. Conce Maille es condenado al exilio por la justicia de los ancianos de Chupán. Pero el deseo de sentirse bajo su techo es más fuerte que el instinto de conservación. Y lo impulsa a volver furtivamente a su choza, a sabiendas de que en el pueblo lo aguarda tal vez la última pena. Esta nostalgia nos define el espíritu del pueblo del Sol como el de un pueblo agricultor y sedentario. No son ni han sido los quechuas, aventureros ni vagabundos. Quizá por esto ha sido y es tan poco aventurera y tan poco vagabunda su imaginación. Quizá por esto, el indio objetiva su metafísica en la naturaleza que lo circunda. Quizá por esto, los jircas, o sea los dioses lares del terruño, gobiernan su vida. El indio no podía ser monoteísta.

Desde hace cuatro siglos las causas de la nostalgia indígena no han cesado de multiplicarse. El indio ha sido frecuentemente un emigrado. Y, como en cuatro siglos no ha podido aprender a vivir nómadamente, porque cuatro siglos son muy poca cosa, su nostalgia ha adquirido ese acento de desesperanza incurable con que gimen las quenas. López Albújar se asoma con penetrante mirada al hondo y mudo abismo del alma del quechua. Y escribe en su divagación sobre la coca: “El indio, sin saberlo, es schopenhauerista. Schopenhauer y el indio tienen un punto de contacto, con esta diferencia: que el pesimismo del filósofo es teoría y vanidad y el pesimismo del indio, experiencia y desdén. Si para uno la vida es un mal, para el otro no es ni mal ni bien, es una triste realidad, y tiene la profunda sabiduría de tomarla como es”.

Unamuno encuentra certero este juicio. También él cree que el escepticismo del indio es experiencia y desdén. Pero el historiador y el sociólogo pueden percibir otras cosas que el filósofo y el literato tal vez desdeñan. ¿No es este escepticismo, en parte, un rasgo de la psicología asiática? El chino, como el indio, es materialista y escéptico. Y, como en el Tawantinsuyo, en la China, la religión es un código de moral práctica más que una concepción metafísica.

administración de justicia es función de la sociedad entera. Es, como en el comunismo indio, función de los yayas, de los ancianos¹²⁶.

El porvenir de la América Latina depende, según la mayoría de los pronósticos de ahora, de la suerte del mestizaje. Al pesimismo hostil de los sociólogos de la tendencia de Le Bon sobre el mestizo, ha sucedido un optimismo mesiánico que pone en el mestizo la esperanza del Continente. El trópico y el mestizo son, en la vehemente profecía de Vasconcelos, la escena y el protagonista de una nueva civilización. Pero la tesis de Vasconcelos que esboza una utopía, —en la acepción positiva y filosófica de esta palabra— en la misma medida en que aspira a predecir el porvenir, suprime e ignora el presente. Nada es más extraño a su especulación y a su intento, que la crítica de la realidad contemporánea, en la cual busca exclusivamente los elementos favorables a su profecía. El mestizaje que Vasconcelos exalta no es precisamente la mezcla de las razas española, indígena y africana, operada ya en el continente, sino la fusión y refusión acrisoladoras, de las cuales nacerá, después de un trabajo secular, la raza cósmica. El mestizo actual, concreto, no es para Vasconcelos el tipo de una nueva raza, de una nueva cultura, sino apenas su promesa. La especulación del filósofo, del utopista, no conoce límites de tiempo ni de espacio. Los siglos no cuentan en su construcción ideal más que como momentos. La labor del crítico, del historiógrafo, del político, es de otra índole. Tiene que atenerse a resultados inmediatos y contentarse con perspectivas próximas.

El mestizo real de la historia, no el ideal de la profecía, constituye el objeto de su investigación o el factor de su plan. En el Perú, por la impronta diferente del medio y por la combinación múltiple de las razas entrecruzadas, el término mestizo no tiene siempre la misma significación. El mestizaje es un fenómeno que ha producido una variedad compleja, en vez de resolver una dualidad, la del español y el indio.

El Dr. Uriel García halla el neo-indio en el mestizo. Pero este mestizo es el que proviene de la mezcla de las razas española e indígena, sujeta al influjo del medio y la vida andinas. El medio serrano en el cual sitúa el Dr. Uriel García su investigación, se ha asimilado al blanco invasor. Del brazo de las dos razas, ha

¹²⁶ El prologuista de *Cuentos andinos*, señor Ezequiel Ayllón, explica así la justicia popular indígena: “La ley sustantiva, consuetudinaria, conservada desde la más oscura antigüedad, establece dos substitutivos penales que tienden a la reintegración social del delincuente, y dos penas propiamente dichas contra el homicidio y el robo, que son los delitos de trascendencia social. El Yachishum o Yachachishum se reduce a amonestar al delincuente haciéndole comprender los inconvenientes del delito y las ventajas del respeto recíproco. El Alliyáchishum tiende a evitar la venganza personal, reconciliando al delincuente con el agraviado o sus deudos, por no haber surtido efecto morigerador el Yachishum. Aplicados los dos substitutivos cuya categoría o trascendencia no son extraños a los medios que preconizan con ese carácter los penalistas de la moderna escuela positiva, procede la pena de confinamiento o destierro llamada Jitarishum, que tiene las proyecciones de una expatriación definitiva. Es la ablación del elemento enfermo, que constituye una amenaza para la seguridad de las personas y de los bienes. Por último, si el amonestado, reconciliado y expulsado, roba o mata nuevamente dentro de la jurisdicción distrital, se le aplica la pena extrema, irremisible, denominada Ushanam Jampi, el último remedio, que es la muerte, casi siempre, a palos, el descuartizamiento del cadáver y su desaparición en el fondo de los ríos, de los despeñaderos, o sirviendo de pasto a los perros y a las aves de rapiña. El Derecho Procesal se desenvuelve pública y oralmente, en una sola audiencia, y comprende la acusación, defensa, prueba, sentencia y ejecución”.

nacido el nuevo indio, fuertemente influido por la tradición y el ambiente regionales.

Este mestizo, que en el proceso de varias generaciones, y bajo la presión constante del mismo medio telúrico y cultural, ha adquirido ya rasgos estables, no es el mestizo engendrado en la costa por las mismas razas. El sello de la costa es más blando. El factor español, más activo. El chino y el negro complican el mestizaje costeño. Ninguno de estos dos elementos ha aportado aún a la formación de la nacionalidad valores culturales ni energías progresivas. El *coolí* chino es un ser segregado de su país por la superpoblación y el pauperismo. Injerta en el Perú su raza, mas no su cultura. La inmigración china no nos ha traído ninguno de los elementos esenciales de la civilización china, acaso porque en su propia patria han perdido su poder dinámico y generador. Lao Tsé y Confucio han arribado a nuestro conocimiento por la vía de Occidente. La medicina china es quizá la única importación directa de Oriente, de orden intelectual, y debe, sin duda, su venida, a razones prácticas y mecánicas, estimuladas por el atraso de una población en la cual conserva hondo arraigo el curanderismo en todas sus manifestaciones. La habilidad y excelencia del pequeño agricultor chino, apenas si han fructificado en los valles de Lima, donde la vecindad de un mercado importante ofrece seguros provechos a la horticultura. El chino, en cambio, parece haber inoculado en su descendencia, el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrepito. El juego, esto es, un elemento de relajamiento e inmoralidad, singularmente nocivo en un pueblo propenso a confiar más en el azar que en el esfuerzo, recibe su mayor impulso de la inmigración china. Sólo a partir del movimiento nacionalista, —que tan extensa resonancia ha encontrado entre los chinos expatriados del continente—, la colonia china ha dado señales activas de interés cultural e impulsos progresistas. El teatro chino, reservado casi únicamente al divertimento nocturno de los individuos de esa nacionalidad, no ha conseguido en nuestra literatura más eco que el propiciado efímeramente por los gustos exóticos y artificiales del decadentismo. Valdelomar y los “colónidas”, lo descubrieron entre sus sesiones de opio, contagiados del orientalismo de Loti y Farrère. El chino, en suma, no transfiere al mestizo ni su disciplina moral, ni su tradición cultural y filosófica, ni su habilidad de agricultor y artesano. Un idioma inasequible, la calidad del inmigrante y el desprecio hereditario que por él siente el criollo, se interponen entre su cultura y el medio.

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie.

El prejuicio de las razas ha decaído; pero la noción de las diferencias y desigualdades en la evolución de los pueblos se ha ensanchado y enriquecido, en virtud del progreso de la sociología y la historia. La inferioridad de las razas de color no es ya uno de los dogmas de que se alimenta el maltrecho orgullo blanco. Pero todo el relativismo de la hora no es bastante para abolir la inferioridad de cultura.

La raza es apenas uno de los elementos que determinan la forma de una sociedad. Entre estos elementos, Vilfredo Pareto distingue las siguientes categorías: “1.º El suelo, el clima, la flora, la fauna, las circunstancias geológicas, mineralógicas, etc.; 2.º Otros elementos externos a una dada sociedad, en un dado tiempo, esto es, las acciones de las otras sociedades sobre ella, que son

externas en el espacio, y las consecuencias del estado anterior de esa sociedad, que son externas en el tiempo; 3.º Elementos internos, entre los cuales los principales son la raza, los residuos o sea los sentimientos que manifiestan, las inclinaciones, los intereses, las aptitudes al razonamiento, a la observación, el estado de los conocimientos, etc.". Pareto afirma que la forma de la sociedad es determinada por todos los elementos que operan sobre ella que, una vez determinada, opera a su vez sobre esos elementos, de manera que se puede decir que se efectúa una mutua determinación¹²⁷.

Lo que importa, por consiguiente, en el estudio sociológico de los estratos indio y mestizo, no es la medida en que el mestizo hereda las cualidades o los defectos de las razas progenitoras sino su aptitud para evolucionar, con más facilidad que el indio, hacia el estado social, o el tipo de civilización del blanco. El mestizaje necesita ser analizado, no como cuestión étnica, sino como cuestión sociológica. El problema étnico en cuya consideración se han complacido sociólogos rudimentarios y especuladores ignorantes, es totalmente ficticio y supuesto. Asume una importancia desmesurada para los que, ciñendo servilmente su juicio a una idea acariciada por la civilización europea en su apogeo, —y abandonada ya por esta misma civilización, propensa en su declive a una concepción relativista de la historia—, atribuyen las creaciones de la sociedad occidental a la superioridad de la raza blanca. Las aptitudes intelectuales y técnicas, la voluntad creadora, la disciplina moral de los pueblos blancos, se reducen, en el criterio simplista de los que aconsejan la regeneración del indio por el cruzamiento, a meras condiciones zoológicas de la raza blanca.

Pero si la cuestión racial —cuyas sugerencias conducen a sus superficiales críticos a inverosímiles razonamientos zootécnicos— es artificial, y no merece la atención de quienes estudian concreta y políticamente el problema indígena, otra es la índole de la cuestión sociológica. El mestizaje descubre en este terreno sus verdaderos conflictos; su íntimo drama. El color de la piel se borra como contraste; pero las costumbres, los sentimientos, los mitos —los elementos espirituales y formales de esos fenómenos que se designan con los términos de sociedad y de cultura— reivindican sus derechos. El mestizaje —dentro de las condiciones económicosociales subsistentes entre nosotros—, no sólo produce un nuevo tipo humano y étnico sino un nuevo tipo social; y si la imprecisión de aquél, por una abigarrada combinación de razas, no importa en sí misma una inferioridad, y hasta puede anunciar, en ciertos ejemplares felices, los rasgos de la raza "cósmica", la imprecisión o hibridismo del tipo social, se traduce, por un oscuro predominio de sedimentos negativos, en una estagnación sórdida y morbosa. Los aportes del negro y del chino se dejan sentir, en este mestizaje, en un sentido casi siempre negativo y desorbitado. En el mestizo no se prolonga la tradición del blanco ni del indio: ambas se esterilizan y contrastan. Dentro de un ambiente urbano, industrial, dinámico, el mestizo salva rápidamente las distancias que lo separan del blanco, hasta asimilarse la cultura occidental, con sus costumbres, impulsos y consecuencias. Puede escaparle —le escapa generalmente— el complejo fondo de creencias, mitos y sentimientos, que se agita bajo las creaciones materiales e intelectuales de la civilización europea o blanca; pero la mecánica y la disciplina de ésta le imponen automáticamente sus hábitos y sus concepciones. En contacto con una civilización maquinista, asombrosamente dotada para el dominio de la naturaleza, la idea del progreso,

¹²⁷ Vilfredo Pareto, *Trattato di Sociologia Generale*, t. III, p. 265.

por ejemplo, es de un irresistible poder de contagio o seducción. Pero este proceso de asimilación o incorporación se cumple prontamente sólo en un medio en el cual actúan vigorosamente las energías de la cultura industrial. En el latifundio feudal, en el burgo retardado, el mestizaje carece de elementos de ascensión. En su sopor extenuante, se anulan las virtudes y los valores de las razas entremezcladas; y, en cambio, se imponen prepotentes las más enervantes supersticiones.

Para el hombre del poblacho mestizo —tan sombríamente descrito por Valcárcel con una pasión no exenta de preocupaciones sociológicas— la civilización occidental constituye un confuso espectáculo, no un sentimiento. Todo lo que en esta civilización es íntimo, esencial, intransferible, energético, permanece ajeno a su ambiente vital. Algunas imitaciones externas, algunos hábitos subsidiarios, pueden dar la impresión de que este hombre se mueve dentro de la órbita de la civilización moderna. Mas, la verdad es otra.

Desde este punto de vista, el indio, en su medio nativo, mientras la emigración no lo desarraiga ni deforma, no tiene nada que envidiar al mestizo. Es evidente que no está incorporado aún en esta civilización expansiva, dinámica, que aspira a la universalidad. Pero no ha roto con su pasado. Su proceso histórico está detenido, paralizado, mas no ha perdido, por esto, su individualidad. El indio tiene una existencia social que conserva sus costumbres, su sentimiento de la vida, su actitud ante el universo. Los “residuos” y las derivaciones de que nos habla la sociología de Pareto, que continúan obrando sobre él, son los de su propia historia. *La vida del indio tiene estilo*. A pesar de la conquista, del latifundio, del gamonal, el indio de la sierra se mueve todavía, en cierta medida, dentro de su propia tradición. El “ayllu” es un tipo social bien arraigado en el medio y la raza¹²⁸.

El indio sigue viviendo su antigua vida rural. Guarda hasta hoy su traje, sus costumbres, sus industrias típicas. Bajo el más duro feudalismo, los rasgos de la agrupación social indígena no han llegado a extinguirse. La sociedad indígena puede mostrarse más o menos primitiva o retardada; pero es un tipo orgánico de sociedad y de cultura. Y ya la experiencia de los pueblos de Oriente, el Japón, Turquía, la misma China, nos han probado cómo una sociedad autóctona, aun después de un largo colapso, puede encontrar por sus propios pasos, y en muy poco tiempo, la vía de la civilización moderna y traducir, a su propia lengua, las lecciones de los pueblos de Occidente.

¹²⁸ Los estudios de Hildebrando Castro Pozo, sobre la “comunidad indígena”, consignan a este respecto datos de extraordinario interés, que he citado ya en otra parte. Estos datos coinciden absolutamente con la sustancia de las aserciones de Valcárcel en *Tempestad en los Andes*, a las cuales, si no estuviesen confirmadas por investigaciones objetivas, se podría suponer excesivamente optimistas y apologéticas. Además, cualquiera puede comprobar la unidad, el estilo, el carácter de la vida indígena. Y sociológicamente la persistencia en la comunidad de lo que Sorel llama “elementos espirituales del trabajo”, es de un valor capital

Hombres de maíz (1949)

Miguel Ángel Asturias

Gaspar Ilom

- El Gaspar Ilom deja que a la tierra de Ilom le roben el sueño de los ojos.
- El Gaspar Ilom deja que a la tierra de Ilom le boten los párpados con hacha...
- El Gaspar Ilom deja que a la tierra de Ilom le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemadas que ponen la luna color de hormiga vieja...

El Gaspar Ilom movía la cabeza de un lado a otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo.

—La tierra cae soñando de las estrellas, pero despierta en las que fueron montañas, hoy cerros pelados de Ilom, donde el guarda canta con lloro de barranco, vuela de cabeza el gavilán, anda el zompopo, gime la espumuy y duerme con su petate, su sombra y su mujer el que debía trozar los párpados a los que hachan los árboles, quemar las pestañas a los que chamuscan el monte y enfriar el cuerpo a los que atajan el agua de los ríos que corriendo duerme y no ve nada, pero atajada en las pozas abre los ojos y lo ve todo con mirada honda...

El Gaspar se estiró, se encogió, volvió a mover la cabeza de un lado a otro para moler la acusación del suelo, atado de sueño y muerte por la culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos que le martajaba los huesos hasta convertirlo en una masa de frijol negro de la que goteaba noche de profundidades.

Y oyó, con los hoyos de sus orejas oyó:

—Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua guerrearán con el Gaspar. Empezará la guerra el Gaspar Ilom arrastrado por su sangre, por su río, por su habla de ñudos ciegos...

La palabra del suelo hecha llama solar estuvo a punto de quemarles las orejas de tusa a los conejos amarillos en el cielo, a los conejos amarillos en el monte, a los conejos amarillos en el agua; pero el Gaspar se fue volviendo tierra que cae de donde cae la tierra, es decir sueño que no encuentra sombra para soñar en el suelo de Ilom y nada pudo la llama solar de la voz burlada por los conejos amarillos que se pegaron a mamar en un papayal, convertidos en papayas del monte, que se pegaron al cielo convertidos en estrellas, y se disiparon en el agua como reflejos con orejas.

[...]

El matapalo es malo, pero el maicero es peor. El matapalo seca un árbol en años. El maicero con sólo pegarle fuego a la roza acaba con el palerío en pocas horas. Y qué palerío. Maderas preciosas por lo preciosas. Palos medicinales en montón. Como la guerrilla con los hombres en la guerra, así acaba el maicero con los palos. Humo, brasa, cenizas. Y si fuera por comer. Por negocio. Y si fuera por cuenta propia, pero a medias en la ganancia con el patrón y a veces ni siquiera a medias. El maíz empobrece la tierra y no enriquece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre, que fue hecho de maíz. El bastón rojo del Lugar de los Mantenimientos, mujeres con niños y hombres con mujeres, no echará nunca raíz en los maizales, aunque levanten en vicio. Desmerecerá la tierra y el maicero se marchará con el maicito a otra parte, hasta acabar él mismo como un maicito descolorido en medio de tierras opulentas, propias para siembras que lo harían pistudazo y no ningunero que al ir ruineando la tierra por donde pasa siempre pobre, le pierde el gusto a lo que podría tener: caña en las bajeras calientes donde el aire se achaparra sobre los platanares y sube el árbol de cacao, cohete en la altura, que, sin estallido, suelta bayas de almendras deliciosas, sin contar el café, tierras majas pringaditas de sangre, ni el alumbrado de los trigales.

Cielos de natas y ríos mantequillosos, verdes, displayados, se confundieron con el primer aguacero de un invierno que fue puro baldío aguaje sobre las rapadas tierras prietas, hora un año milpeando, todas milpeando. Daba lástima ver caer el chayerío del cielo en la sed caliente de los terrenos abandonados. Ni una siembra, ni un surco, ni un maicero. [...]

“De lo real maravilloso americano” (1949: prólogo a *El reino de este mundo*)

Alejo Carpentier

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la mesa redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria —¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la *fête foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su *Alquimia del Verbo*? Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo.

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso o todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por los *Cantos de Maldoror* como suprema inversión de la realidad, a los que debemos muchos “niños amenazados por ruseñores”, o los “caballos devorando pájaros” de André Masson. Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea. Ante la desconcertante pobreza imaginativa de un

Tanguy, por ejemplo, que desde hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris, me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada: *Vous qui ne voyez pas pensez à ceux qui voient*. Hay todavía demasiados “adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas” (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas. Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. Asimismo el viaje del personaje, desde Toscana a Noruega, sobre el manto de una bruja. Marco Polo admitía que ciertas aves volaran llevando elefantes entre las garras, y Lutero vio de frente al demonio a cuya cabeza arrojó un tintero. Víctor Hugo, tan explotado por los tenedores de libros de lo maravilloso, creía en aparecidos, porque estaba seguro de haber hablado, en Guernesey, con el fantasma de Leopoldina. A Van Gogh bastaba con tener fe en el Girasol, para fijar su revelación en una tela. De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica “arreglada”, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta. No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real —término que cobra, entonces, un significado gregariamente político—, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato “enrolado” o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas. Pero es indudable que hay escasa defensa para poetas y artistas que loan al sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia, invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, y fundan sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, con santos y señas y arcanos fines —nunca alcanzados—, sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe.

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar *lo real maravilloso*. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva

produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaicano. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones imaginarias* del Piranesi. Había respirado la atmósfera creada por Henri Cristophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba *lo real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de *lo real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. *Lo real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronel Juana de Azurduy. Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaron todavía a la busca de El Dorado, y que en días de la Revolución Francesa —¡vivan la Razón y el Ser Supremo!—, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la ciudad encantada de los Césares. Enfocando otro aspecto de la cuestión, veríamos que, así como en Europa occidental el folklore danzario, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciático: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus, que aún puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela.

Hay un momento, en el sexto canto del Maldoror, en que el héroe, perseguido por toda la policía del mundo, escapa a “un ejército de agentes y espías” adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo. Esto es “literatura maravillosa” en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la historia. Maldoror —lo confiesa el mismo Ducasse— no pasaba de ser un “poético Rocamble”. De él sólo quedó una escuela literaria de vida efímera. De Mackandal el americano, en cambio, ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Voodoo. (Hay por otra parte, una rara casualidad en el hecho de que Isidoro Ducasse, hombre que tuvo un excepcional instinto de lo fantástico-poético, hubiera nacido en América y se jactara tan enfáticamente, al final de uno de sus cantos, de ser *Le Montevideén*). Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy

lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?

El siglo de las luces (1962)

Alejo Carpentier

[Apertura]

Las palabras no caen en el vacío.
Zohar

Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros. Tiempo detenido entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur —ignoro, pues no es mi oficio saberlo, si tales eran las constelaciones, tan numerosas que sus vértices, sus luces de posición sideral, se confundían, se trastocaban, barajando sus alegorías, en la claridad de un plenilunio, empalidecido por la blancura del Camino de Santiago... Pero la Puerta-sin-batiente estaba erguida en la proa, reducida al dintel y las jambas con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado y frío, colgando de sus montantes. Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia —una advertencia— que nos concernía a todos por igual. La habíamos dejado a popa, muy lejos, en sus cierzos de abril, y ahora nos resurgía sobre la misma proa, delante, como guiadora —semejante, por la necesaria exactitud de sus paralelas, su implacable geometría, a un gigantesco instrumento de marear. Ya no la acompañaban pendones, tambores ni turbas; no conocía la emoción, ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes, allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua, con el crujido de las carretas de rodar-hacia-lo-mismo, y el acoplado redoble de las cajas. Aquí, la Puerta estaba sola, frente a la noche, más arriba del mascarón tutelar, relumbrada por su filo diagonal, con el bastidor de madera que se hacía el marco de un panorama de astros. Las olas acudían, se abrían, para rozar nuestra eslora; se cerraban, tras de nosotros, con tan continuado y acompasado rumor que su permanencia se hacía semejante al silencio que el hombre tiene por silencio cuando no escucha voces parecidas a las suyas. Silencio viviente, palpitante y medido, que no era, por lo pronto, el de lo cercenado y yerto. Cuando cayó el filo diagonal con brusquedad de silbido y el dintel se pintó cabalmente, como verdadero remate de puerta en lo alto de sus jambas, el Investido de Poderes, cuya mano había accionado el mecanismo, murmuró entre dientes: “Hay que cuidarla del salitre”. Y cerró la Puerta con una gran funda de tela embreada, echada desde arriba. La brisa olía a tierra —humus, estiércol, espigas, resinas— de aquella isla puesta, siglos antes, bajo el amparo de una Señora de Guadalupe que en Cáceres de

Extremadura y Tepeyac de América erguía la figura sobre un arco de luna alzado por un Arcángel.

[...]

Capítulo primero

Detrás de él, en acongojado diapasón, volvía el Albacea a su recuento de responsos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores, obituario y réquiem —y había venido éste de gran uniforme, y había llorado aquél, y había dicho el otro que no éramos nada...— y sin que la idea de la muerte acabara de hacerse lúgubre a bordo de aquella barca que cruzaba la bahía bajo un tórrido sol de media tarde, cuya luz rebrillaba en todas las olas, encandilando por la espuma y la burbuja, quemante en descubierto, quemante bajo el toldo, metido en los ojos, en los poros, intolerable para las manos que buscaban un descanso en las bordas. Envuelto en sus improvisados lutos que olían a tintas de ayer, el adolescente miraba la ciudad, extrañamente parecida, a esta hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, cuyas cristalerías verdes, rojas, anaranjadas, colorearan una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de persianas —siempre erizada de andamios, maderas aspadas, horcas y cucañas de albañilería, desde que la fiera de la construcción se había apoderado de sus habitantes enriquecidos por la última guerra de Europa. Era una población eternamente entregada al aire que la penetraba, sedienta de brisas y terrales, abierta de postigos, de celosías, de batientes, de regazos, al primer aliento fresco que pasara. Sonaban entonces las arañas y girándulas, las lámparas de flecos, las cortinas de abalorios, las veletas alborotosas, pregonando el suceso. Quedaban en suspenso los abanicos de penca, de seda china, de papel pintado. Pero al cabo del fugaz alivio, volvían las gentes a su tarea de remover un aire inerte, nuevamente detenido entre las altísimas paredes de los aposentos. Aquí la luz se agrumaba en calores, desde el rápido amanecer que la introducía en los dormitorios más resguardados, calando cortinas y mosquiteros; y más ahora, en estación de lluvias, luego del chaparrón brutal de mediodía —verdadera descarga de agua, acompañada de truenos y centellas— que pronto vaciaba sus nubes dejando las calles anegadas y húmedas en el bochorno recobrado.

[...]

El astillero (1961)

Juan Carlos Onetti

Santa María II

[...]

La música se refería a la fraternidad y al consuelo. Larsen escuchaba con la cabeza ladeada, la copa sujeta por las manos que colgaban entre las rodillas, tolerante, sin fe en ningún sentido o resultado imaginable de la entrevista, seguro de que bastaba durar para vencer.

—Pero no crea, doctor. No nos moriremos de hambre. Organicé a la gente, el personal superior que queda, y no hay motivo de queja. Y tampoco pienso irme.

—Sí, tal vez sea usted el hombre que necesitaba Petrus, el hombre justo para aquello. No tiene nada de cómico, de increíble, aunque es seguro que me hubiera reído si viniera otro a contármelo. Es raro que aquí nadie supiese nada.

—Puerto Astillero está muerto, doctor. Apenas si atracan las lanchas, nadie llega ni se embarca. Hoy mismo, para venir, tuve que alquilar una lancha de pescadores —sonrió con desdén y excusa; el nuevo disco ensalzaba convincente la esperanza absurda.

—Así que usted está allí —dijo Díaz Grey, con repentina alegría—. Todo está bien, todo está en orden. Déjeme hablar; casi nunca bebo, aparte de la cuota de las siete de la tarde en el bar del hotel. Y siempre, casi siempre, la misma gente, las mismas cosas. Usted y Petrus. Tendría que haberlo profetizado; me doy cuenta y me avergüenzo. No hay sorpresas en la vida, usted sabe. Todo lo que nos sorprende es justamente aquello que confirma el sentido de la vida. Pero nos educaron mal, exigimos ser mal educados. Tal vez usted no, tampoco Petrus —sonrió cariñosamente y llenó la copa que había dejado Larsen sobre el escritorio; después la suya, lentamente, sosteniendo con velada piedad la sonrisa. Oyó el chasquido de la máquina en el silencio: sólo quedaba una cara de disco, no había lluvia ni viento.

—La última, doctor —pidió Larsen—. Me quedan algunas cosas que hacer esta noche y muy importantes. No se imagina el gusto de verlo y estar así con usted. Siempre pensé y dije que el doctor Díaz Grey era lo mejor del pueblo. Salud. No hay sorpresas en la vida, tiene razón; por lo menos para los hombres de veras. La sabemos de memoria, permítame, como a una mujer. Y en cuanto al sentido de la vida, no se piense que hablo en vano. Algo entiendo. Uno hace cosas, pero no puede hacer más que lo que hace. O, distinto, no siempre se elige. Pero los demás...

—Los demás también, créame —dijo el médico con paciencia, con la costumbre de ser claro y obvio que le habían inculcado en la Facultad para beneficio de los enfermos pobres—. Usted y ellos. Todos sabiendo que nuestra manera de vivir es una farsa, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada uno

necesita, además, proteger una farsa personal. También yo, claro. Petrus es un farsante cuando le ofrece la Gerencia General y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan. Petrus necesita un gerente para poder chicanear probando que no se interrumpió el funcionamiento del astillero. Usted quiere ir acumulando sueldos por si algún día viene el milagro y el asunto se arregla y se puede exigir el pago. Supongo.

Era la última carga de disco y abogaba por la adopción de una enajenada forma del consentimiento que nunca podría crecer espontáneamente en un hombre. “No tengo que preocuparme de que entienda. Se me ocurre que no lo volveré a ver. Puedo hablarle, no a él, no a lo que él sabe, sino a lo que él significaba para mí”.

—Usted gana, doctor. En cuanto a eso. Pero hay algo más —sonrió como si agregara una felicitación pública y para esconder la parte más valiosa de algo más: su locura, los cálculos sobre metalización, los presupuestos por reparaciones de cascos de barcos que tal vez yacieran ahora tumbados en un fondo submarino, los delirios solitarios en el cobertizo en ruinas; su esclavizado, viril amor por todos los objetos, los recuerdos no vividos y las almas en pena que habitaban el astillero.

—Habrás; ya estaría en el hotel con Petrus si no hubiera. Usted dice, Larsen, que uno no es siempre lo que hace. Puede ser. Pienso en lo de antes, en el sentido de la vida. El error está en que pensamos lo mismo de la vida; que no es lo que hace. Pero es mentira; no es más que eso, lo que todos vemos y sabemos—pero no pudo animarse y sólo pensó: “y esto tiene un sentido claro, un sentido que ella, la vida, nunca trató de ocultar y contra el cual estúpidamente luchan los hombres desde el principio con palabras y ansiedades. Y la prueba de la impotencia de los hombres para aceptar su sentido está en que la más increíble de todas las posibilidades, la de nuestra propia muerte, es para ella cosa tan de rutina; un suceso, en todo momento, ya cumplido”.

La púa rascó unas vueltas en el silencio, hubo otro chasquido, el anuncio del sosiego. Díaz Grey se sintió vacío y aburrido, examinó un confuso remordimiento.

—De tener razón, doctor. Pero yo, por mí, nunca busqué complicaciones. Hay otra cosa, como bien dice —se miró los zapatos opacos por la humedad y se estiró los calcetines.

—¿Usted conoce a la hija de Petrus? Angélica Inés. Estamos comprometidos.

Incapaz de reírse, jugando con la idea de que la entrevista era un sueño o por lo menos una comedia organizada por alguien inimaginable para hacerlo feliz durante unas horas de una noche, Díaz Grey retrocedió en el asiento arrastrando un cigarrillo sobre el escritorio.

—Angélica Inés Petrus —murmuró—. Y yo dije hace un rato, humildemente, con poca fe: usted y Petrus. Me parece perfecto, todo es perfecto en el segundo momento.

—Gracias, doctor. Ahora, que hay algo. Usted ya lo comprende —sin esperanzas ni intención de ser creído, como un simple homenaje amistoso, Larsen dejó de

mirarse los pies y alzó hacia el médico la mejor expresión de inocencia, de honrada inquietud y sinceridad que le era posible componer a los cincuenta años. Díaz Grey asintió como si la repugnante y desinteresada intención de conmover que mostraba la cara de Larsen hubiera sido una frase. Esperó estremecido—. Nos queremos, claro. Todo empezó en casi nada, como siempre sucede. Pero es un paso serio. Lo más importante de mi viaje, con esta lluvia y en una lancha de pescadores, era hablar con usted del problema. Puede haber hijos, puede ser que el matrimonio la perjudique.

—¿Cuándo se casan? —preguntó Díaz Grey con fervor.

—Eso. Comprenda que no puedo estar haciéndola perder el tiempo. Yo quisiera saber, respetando el secreto profesional...

—Bueno —dijo Díaz Grey, acercando el cuerpo al escritorio, bostezando y sonriendo después plácidamente con los ojos llenos de lágrimas—. Es rara. Es anormal. Está loca pero es muy posible que no llegue nunca a estar más loca que ahora. Hijos, no. La madre murió idiota aunque la causa concreta fue un derrame. Y el viejo Petrus, ya le dije, simula la locura para no quedarse loco del todo. Es duro de decir, pero sería mejor que no tengan hijos. En cuanto a vivir con ella, usted la conoce, me imagino; sabrá si puede soportarla.

Se levantó y volvió a bostezar. Larsen destruyó velozmente su cara de preocupada inocencia y fue a recoger de la camilla, con un crujido de rótula, el sobretodo y el sombrero.

Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche, en el capricho de darle una importancia o sentido históricos, en el juego inofensivo de acortar una velada de invierno manejando, mezclando, haciendo trampas con todas estas cosas que a nadie interesan y que no son imprescindibles, llega el testimonio del barman del Plaza.

[...]

“Borges y yo”, *El hacedor* (1960)

Jorge Luis Borges

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

“Prólogo a la primera edición”, *Historia universal de la infamia* (1935)

Jorge Luis Borges

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento “Hombre de la Esquina Rosada”.) No son, no tratan de ser, psicológicos.

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará, que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos.

Leer, por lo pronto, es una actividad, posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.

“Funes el memorioso”, *Ficciones* (1944)

Jorge Luis Borges

[...]

Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.

Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso.) Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo.* Y también: *Mis sueños son como la vigilia de ustedes.* Y también, hacia el alba: *Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras.* Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego

cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.

[...]

La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando.

Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis que no existe en los "números" *El Negro Timoteo* o *manta de carne*. Funes no me entendió o no quiso entenderme.

Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez.

Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minuterero; Funes-discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas

urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo; Funes, de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rodeaban. [...]

“Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones* (1944)

Jorge Luis Borges

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien estos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable.

Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad. Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios. La baronesa de Bacourt (en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburgh, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras) ha sacrificado “a la veracidad y a la muerte” (tales son sus palabras) la señoril reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede asimismo su beneplácito. Esas ejecutorias, creo, no son insuficientes.

He dicho que la obra *visible* de Menard es fácilmente enumerable. Examinado con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen:

a) Un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La Conque* (números de marzo y octubre de 1899).

b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, “sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas” (Nîmes, 1901).

c) Una monografía sobre “ciertas conexiones o afinidades” del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins (Nîmes, 1903).

d) Una monografía sobre la *Characteristica Universalis* de Leibniz (Nîmes, 1904).

e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación.

f) Una monografía sobre el *Ars Magna Generalis* de Ramón Llull (Nîmes, 1906).

g) Una traducción con prólogo y notas del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* de Ruy López de Segura (París, 1907).

h) Los borradores de una monografía sobre la lógica simbólica de George Boole.

i) Un examen de las leyes métricas esenciales de la prosa francesa, ilustrado con ejemplos de SaintSimon (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, octubre de 1909).

j) Una réplica a Luc Durtain (que había negado la existencia de tales leyes) ilustrada con ejemplos de Luc Durtain (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, diciembre de 1909).

k) Una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La Boussole des précieux*.

l) Un prefacio al catálogo de la exposición de litografías de Carolus Hourcade (Nîmes, 1914).

m) La obra *Les Problèmes d'un problème* (París, 1917) que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga. Dos ediciones de este libro han aparecido hasta ahora; la segunda trae como epígrafe el consejo de Leibniz "*Ne craignez point, monsieur, la tortue*, y renueva los capítulos dedicados a Russell y a Descartes.

n) Un obstinado análisis de las "costumbres sintácticas" de Toulet (N.R.F., marzo de 1921). Menard —recuerdo— declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.

o) Una transposición en alejandrinos del *Cimetière marin*, de Paul Valéry (N.R.F., enero de 1928).

p) Una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Éste así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro.)

q) Una "definición" de la condesa de Bagnoregio, en el "victorioso volumen" la locución es de otro colaborador, Gabriele d'Annunzio que anualmente publica esta dama para rectificar los inevitables falseos del periodismo y presentar "al mundo y a Italia" una auténtica efigie de su persona, tan expuesta (en razón misma de su belleza y de su actuación) a interpretaciones erróneas o apresuradas.

r) Un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt (1934).

s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación.¹²⁹

Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de madame Henri Bachelier) la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la

¹²⁹ Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de san Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada.

interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate” es el objeto primordial de esta nota.¹³⁰

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis —el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos decía para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Más interesante, aunque de ejecución contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet: conjugar en una figura, que es Tartarín, al Ingenioso Hidalgo y a su escudero... Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria.

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.

“Mi propósito es meramente asombroso”, me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. “El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas.” En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo

¹³⁰ Tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero ¿cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade?

autobiográfico de la segunda parte del Don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje —Cervantes— pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad.) “Mi empresa no es difícil, esencialmente” leo en otro lugar de la carta. “Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo.” ¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote —todo el Quijote— como si lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde:

Where a malignant and a turbaned Turk...

¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste. La carta precitada ilumina el punto. “El Quijote”, aclara Menard, “me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Edgar Allan Poe:

Ah, bear in mind this garden was enchanted!

o sin el *Bateau ivre* o el *Ancient Mariner*, pero me sé capaz de imaginarlo sin el Quijote. (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras.) El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después, he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la *Galatea*, las *Novelas ejemplares*, los trabajos sin duda laboriosos de *Persiles y Segismunda* y el *Viaje del Parnaso*... Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‘original’ y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable,

necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.”

A pesar de esos tres obstáculos, el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como “realidad” la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe II ni autos de fe. Desatiende o proscribte el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a *Salammbô*, inapelablemente.

No menos asombroso es considerar capítulos aislados. Por ejemplo, examinemos el XXXVIII de la primera parte, “que trata del curioso discurso que hizo don Quixote de las armas y las letras”. Es sabido que don Quixote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard —hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell— reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja superrealista de Jacques Reboul.) El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo)

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aún más notoria. El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor.

Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas; lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas.¹³¹[3] No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas.

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —Tenues pero no indescifrables— de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...

“Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.”

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis

¹³¹ Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata.

Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?

Nîmes, 1939

“Tema del traidor y del héroe”, *Ficciones* (1944)

Jorge Luis Borges

*So the Platonic Year
Whirls out new right and wrong
Whirls in the old instead;
All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clangour of a gong.*

W. B. Yeats, *The Tower*

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. El narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, cuyo sepulcro fue misteriosamente violado, cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas.

Kilpatrick fue un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores; a semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida, Kilpatrick pereció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado. Se aproxima la fecha del primer centenario de su muerte; las circunstancias del crimen son enigmáticas; Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, descubre que el enigma rebasa lo puramente policial. Kilpatrick fue asesinado en un teatro; la policía británica no dio jamás con el matador; los historiadores declaran que ese fracaso no empaña su buen crédito, ya que tal vez lo hizo matar la misma policía. Otras facetas del enigma inquietan a Ryan. Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades. Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores. La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de

Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilgarvan. Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro. Piensa en la transmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos: ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de *Macbeth*. Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible... Ryan indaga que en 1814, James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare; entre ellos, *Julio César*. También descubre en los archivos un artículo manuscrito de Nolan sobre los *Festspiele* de Suiza: vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron. Otro documento inédito le revela que, pocos días antes del fin, Kilpatrick, presidiendo el último cónclave, había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado. Esta sentencia no condice con los piadosos hábitos de Kilpatrick. Ryan investiga el asunto (esa investigación es uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma.

Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches. He aquí lo acontecido:

El 2 de agosto de 1824 se reunieron los conspiradores. El país estaba maduro para la rebelión; algo, sin embargo, fallaba siempre: algún traidor había en el cónclave. Fergus Kilpatrick había encomendado a James Nolan el descubrimiento de ese traidor. Nolan ejecutó su tarea: anunció en pleno cónclave que el traidor era el mismo Kilpatrick. Demostró con pruebas irrefutables la verdad de la acusación; los conjurados condenaron a muerte a su presidente. Este firmó su propia sentencia, pero imploró que su castigo no perjudicara a la patria. Entonces Nolan concibió un extraño proyecto. Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en este proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte. Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al

enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*. La pública y secreta representación comprendió varios días. El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas, y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefiado por Nolan. Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo. Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda. Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto de su juez. Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas.

En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los *menos* dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe, también eso, tal vez, estaba previsto.

“El Aleph”, *El Aleph* (1949)

Jorge Luis Borges

[...]

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi

mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.

—Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman —dijo una voz aborrecida y jovial—. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!

Los zapatos de Carlos Argentino ocupaban el escalón más alto. En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:

—Formidable. Sí, formidable.

La indiferencia de mi voz me extrañó. Ansioso, Carlos Argentino insistía:

—¿Lo viste todo bien, en colores?

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido.

Posdata del primero de marzo de 1943. [...]

Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al disco de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que

alguna de las partes. Yo querría saber: ¿Elegió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, *aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos*, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.

[...]

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.

El escritor argentino y la tradición (1951; *Discusión*, 1957)

Jorge Luis Borges

Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; más que ele una verdadera dificultad mental entiendo que se trata ele una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema.

Antes de examinarlo, quiero considerar los planteos y soluciones más corrientes. Empezaré por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; la que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo. Es la solución más común y por eso pienso demorarme en su examen.

Ha sido propuesta por Lugones en *El payador*, ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos. Parece difícil contradecir esta opinión, sin menoscabo del *Martín Fierro*. Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico.

Ricardo Rojas, que también ha recomendado la canonización del *Martín Fierro*, tiene una página, en su *Historia de la literatura argentina*, que parece casi un lugar común y que es una astucia.

Rojas estudia la poesía de los gauchescos, es decir, la poesía de Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández, y la deriva de la poesía de los payadores, de la espontánea poesía de los gauchos. Hace notar que el metro de la poesía popular es el octosílabo y que los autores de la poesía gauchesca manejan ese metro, y acaba por considerar la poesía de los gauchescos como una continuación o magnificación de la poesía de los payadores.

Sospecho que hay un grave error en esta afirmación; podríamos decir un hábil error, porque se ve que Rojas, para dar raíz popular a la poesía de los gauchescos, que empieza en Hidalgo y culmina en Hernández, la presenta como una continuación o derivación de la de los gauchos, y así Barbolomé Hidalgo es, no el Homero de esta poesía, como dijo Mitre, sino un eslabón.

Ricardo Rojas hace de Hidalgo un payador; sin embargo, según la misma *Historia de la literatura argentina*, este supuesto payador empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores, que no percibían su armonía, como no percibieron la armonía del endecasílabo los lectores españoles cuando Garcilaso lo importó de Italia.

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las

penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi.

Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido —me apresuro a repetirlo— obras admirables, es un género literario "tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos de la poesía popular. El pueblo —y esto yo lo he observado no sólo en los payadores de la campaña, sino en los de las orillas de Buenos Aires—, cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante; y rehúye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes. Es probable que ahora la poesía gauchesca haya influido en los payadores y éstos abundan también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así, y tenemos una prueba (que nadie ha señalado) en el *Martín Fierro*.

El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho tiempo que es un gaucho el que canta; abunda en comparaciones tomadas de la vida pastoril; sin embargo, hay un pasaje famoso en que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre Martín Fierro y el Moreno, que ocupa el fin de la segunda parte. Es como si el mismo Hernández hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos. Cuando esos dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y abordan temas filosóficos. He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehúyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con una sonrisa.

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no está el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: "... El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados".

Aquí parece inevitable condenar: "el sol en los tejados y en las ventanas brilla". Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; "ruiseñores quieren

decir que están enamorados"; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.

Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecer a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente, olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.

Ahora quiero hablar de una obra justamente ilustre que suelen invocar los nacionalistas. Me refiero a *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo

primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que, ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipí. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra*; al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias.

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sajo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.

Pasemos a otra solución. Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. Este segundo consejo es desde luego un poco menos estrecho que el primero, pero también tiende a encerrarnos; muchas objeciones podrían hacerse, pero basta con dos. La primera es ésta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es ésta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina.

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y no podemos jugar a ser europeos.

Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas y, de algún modo, interesantes. Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años de Europa, han resonado profundamente aquí. El hecho de que una persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la guerra civil española, o fuera partidaria de los nazis o de

los aliados, ha determinado en muchos casos peleas y distanciamientos muy graves. Esto no ocurriría si estuviéramos desvinculados de Europa. En lo que se refiere a la historia argentina, creo que todos nosotros la sentimos profundamente; y es natural que la sintamos, porque está, por la cronología y por la sangre, muy cerca de nosotros; los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la independencia, todo está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros.

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; “por eso —dice— a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británica se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Esto no quiere decir que todos los experimentos argentinos sean igualmente felices; creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz del eterno problema del determinismo. Si yo voy a tocar la mesa con una de mis manos, y me pregunto: ¿la tocare con la mano izquierda o con la mano derecha?; y luego la toco con la mano derecha, los deterministas dirán que yo no podía obrar de otro modo y que toda la historia anterior del universo me obligaba a tocarla con la mano derecha, y que tocarla con la mano izquierda hubiera sido un milagro. Sin embargo, si la hubiera tocado con la mano izquierda me habrían dicho lo mismo: que había estado obligado a tocarla con esa mano. Lo mismo ocurre con los temas y procedimientos literarios. Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare.

Creo, además, que todas estas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho. Tomemos el caso de Kipling: Kipling dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al fin de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por éste; y recordó el caso de Swift, que al escribir *Los viajes de Gulliver* quiso levantar un testimonio contra la humanidad y dejó, sin embargo, un libro para niños. Platón dijo que los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su

voluntad, contra sus propósitos, como el imán anima a una serie de anillos de hierro.

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.

La invención de Morel (1940)

Adolfo Bioy Casares

[...]

Quiero explicarme la conducta de Morel.

Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de todos sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine. Con esto compensaba la renuncia a las posibilidades que hay en la vida. Entendió que, para los otros, la muerte no sería una evolución perjudicial; en cambio de un plazo de vida incierto, les daría la inmortalidad con sus amigos preferidos. También dispuso de la vida de Faustine.

Pero la misma indignación que siento me pone en guardia: quizá atribuya a Morel un infierno que es mío. Yo soy el enamorado de Faustine; el capaz de matar y de matarse; yo soy el monstruo. Quizá Morel nunca se haya referido a Faustine en el discurso; quizá estuviera enamorado de Irene, de Dora o de la vieja.

Estoy exaltado, soy necio. Morel ignora esas favoritas. Quería a la inaccesible Faustine. ¡Por eso la mató, se mató con todos sus amigos, inventó la inmortalidad!

La hermosura de Faustine merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes. Yo la he negado, por celos o defendiéndome, para no admitir la pasión.

Ahora veo el acto de Morel como un justo ditirambo.

[...]

Estoy a salvo de los interminables minutos necesarios para preparar mi muerte en un mundo sin Faustine; estoy a salvo de una interminable muerte sin Faustine.

Cuando me sentí dispuesto abrí los receptores de actividad simultánea. Han quedado grabados siete días. Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios. Infatigablemente, he repetido cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar.

La esperanza de suprimir la imagen de Morel me ha turbado. Sé que es un pensamiento inútil. Sin embargo, al escribir estas líneas, siento el mismo empeño, la misma turbación. Me vejó la dependencia de las imágenes (en especial, de Morel con Faustine). Ahora no: entré en ese mundo; ya no puede suprimirse la imagen de Faustine sin que la mía desaparezca. Me alegra también

dependen —y esto es más extraño, menos justificable— de Haynes, Dora, Alec, Stoeber, Irene, etcétera (¡del propio Morel!).

Cambié los discos; las máquinas proyectarán la nueva semana, eternamente.

Una molesta conciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene —como creo— los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad.

Con una incansable vigilancia mantuve el espíritu libre de inquietudes. He procurado no investigar los actos de Faustine; olvidar los odios. Tendré la recompensa de una eternidad tranquila; más aún: he llegado a sentir la duración de la semana.

La noche que Faustine, Dora y Alec entran en el cuarto, contuve triunfalmente los nervios. No intenté averiguación alguna. Ahora tengo un ligero fastidio por haber dejado ese punto sin aclarar. En la eternidad no le doy importancia.

Casi no he sentido el proceso de mi muerte; empezó en los tejidos de la mano izquierda; sin embargo, ha prosperado mucho; el aumento del ardor es tan paulatino, tan continuo, que no lo noto.

Pierdo la vista. El tacto se ha vuelto impracticable; se me cae la piel; las sensaciones son ambiguas, dolorosas; procuro evitarlas. Frente al biombo de espejos, supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado. Las fuerzas disminuyen. En cuanto al dolor, tengo una impresión absurda: me parece que aumenta, pero que lo siento menos.

La persistente, la ínfima ansiedad por las relaciones de Morel con Faustine me preserva de atender a mi destrucción; es un efecto inesperado y benéfico.

Por desgracia, no todas mis cavilaciones son tan útiles: hay —solamente en la imaginación, para inquietarme— la esperanza de que toda mi enfermedad sea una vigorosa autosugestión; que las máquinas no hagan daño; que Faustine viva, y dentro de poco yo salga a buscarla; que nos riamos juntos de estas falsas vísperas de la muerte; que lleguemos a Venezuela; a otra Venezuela [...].

Pero mi férrea disciplina derrota incesantemente a estas ideas, comprometedoras de la calma final.

Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos. De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio.

Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá.

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.

“Genealogía”, *Libro sin tapas* (1929)

Felisberto Hernández

Hubo una vez en el espacio una línea horizontal infinita. Por ella se paseaba una circunferencia de derecha a izquierda. Parecía como que cada punto de la circunferencia fuera coincidiendo con cada punto de la línea horizontal. La circunferencia caminaba tranquila, lentamente e indiferentemente. Pero no siempre caminaba. De pronto se paraba; pasaban unos instantes. Después giraba lentamente sobre uno de sus puntos. Tan pronto la veía de frente como de perfil. Pero todo esto no era brusco, sus movimientos eran reposados. Cuando quedaba de perfil se detenía otros instantes y yo no veía más que una perpendicular. Después comenzaba a ver dos líneas curvas convexas juntas en los extremos y cada vez las líneas eran más curvas hasta que llegaban a ser la circunferencia de frente. Y así, en este ritmo, se pasaba la joven circunferencia.

[...]

La última niebla (1935)

María Luisa Bombal

[...]

La casa resuena y queda vibrando durante un pequeño intervalo del acorde que dos manos han arrancado al viejo piano del salón. Luego, un nocturno empieza a desgranarse en un centenar de notas que van doblando y multiplicándose.

Anudo precipitadamente mis cabellos y vuelo escaleras abajo.

Reina está tocando de memoria. A su juego, confuso e incierto, da unidad y relieve una especie de pasión desatada, casi impúdica.

Detrás de ella, su marido y el mío fuman sin escucharla.

El piano calla bruscamente. Reina se pone de pie, cruza con lentitud el salón, se allega a mi casi hasta tocarme. Tengo muy cerca de mi cara su cara pálida, de una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de videncia interior.

Regina vuelve a cruzar el salón para sentarse nuevamente junto al piano. Al pasar sonrío a su amante, que envuelve en deseo cada uno de sus pasos.

Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados.

Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin...! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí.

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y me penetran. Como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua.

[...]

La mujer desnuda (1950)

Armonía Somers

[...] Sin embargo, antes de caer abatida, logró evocar algunos [detalles], por ejemplo: que dentro de su libro de cabecera había una pequeña daga que era una obra de arte, tanto como para decapitar a una mujer prisionera en aquel maldito rayado paralelo que le impedía reencontrarse en limpio.

La mano que quiere alcanzarla no puede. Derriba el vaso con agua de la mesa y queda allí como una flor congelada. Es entonces cuando la daga va a demostrar que ella sí sabe hacerlo, y se desplaza atraída por las puntas de unos dedos. Claro que hacia una mano que está adherida a un brazo, que pertenece a su vez a un cuerpo con cabeza, con cuello. Una cabeza, algo tan importante sobre eso tan vulnerable que es un cuello... El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas que se llamarían quizás arterias, venas, cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente, con todo menos el dolor que entonces ya no existía.

La cabeza rodó pesadamente como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena.

Empezó desde ese instante a acaecer el nuevo estado. Sólo una franja negra y ya definitivamente detenida. ¿Era posible que el mundo deslizante se hubiese solucionado así, de un golpe seco? La mujer sin cabeza quedó extendida sobre la alfombra oscura, pesadillescamente estrecha, de su último acto. Habría, bien pudiera ser, una dimensión en el tiempo para eso. Pero la conjetura más simple debía ser por entonces de alcance corto. Al tocar la garganta se terminaban las preguntas.

Y bien: todos los que han perdido algún órgano saben cómo se llega a veces a sentir su restauración por breves y fascinantes segundos en que resulta imposible luchar con la evidencia del retorno. Fue así como le tocó a ella vivir el fenómeno, aún precariamente situada en la franja sin memoria. O sea que su cabeza, la inexistente, le estuviera rebrotando en forma dulce y liviana, especie de amapola en sazón de semilla. Tenía en su interior un hormigueo diminuto, pero sólo ese vestigio de gravidez. Imposible esperar ya otro signo, al menos algo que pudiera catalogarse entre los atributos concisos de la vida.

Fue, pues, al cabo de un tiempo sin medida, que empezaron a resurgir las más elementales voliciones. Un esfuerzo del pie, luego otro del cuerpo entero en busca de su verticalidad, y quedó dominada así la raya negra del primer tramo. Pudo, de pronto, localizar la propia cabeza yacente, tomarla entre sus manos. Al percibir la pesantez de fruto de la carga, la meció caminando con suavidad, aunque sin conservar dirección precisa ni equilibrio. Un crecimiento interior como el de la primera onda láctea la estaba poseyendo. Pero eso no era todo. De lo

más sumergido y entrañable de la sensación, comenzaba a empinarse una conciencia de culpa. Ella había derramado esa tristeza sobre la tierra, aquella cabeza sin pedestal a causa suya.

La mujer no alcanzaba aún a aventurarse más allá de los actos simples, pero intentó y pudo conseguir una serie primitiva de determinaciones, como tomar un pañuelo, colocarlo con su mano libre en la cabeza anudándolo por lo bajo. Se hacía ello más que necesario, pues la sangre estaba cayendo del corte circular de la base como una lluvia incontrolable.

Fue desde entonces que la estatuita bárbara cobró el aire formal de las demás cosas posibles, como algo que hubiera encontrado su verdadera esencia en las manos del crimen. Pero Rebeca Linke ya no reincidiría en el antiguo apareamiento de las dos mitades contradictorias de sí misma. Su cápsula de amapola no daba más de sí que aquel sordo rumor de sonajero vegetal, parecido al del granizo en los vidrios. Aún, pues, sin elaborar las pesadas ideas en serie, debió concluir que el tiempo de tal estado plácido no podía seguir esperando, reclamaba sólo su actualidad como el agua que se lleva en el hueco de la mano. Colocó entonces rápidamente la cabeza en un soporte, dio algunos pasos atrás buscando el efecto en la penumbra. La pieza cercenada persistía en sus mutaciones, agregándose esta vez una personalidad retadora. Mirada desde los nuevos ángulos, quizás gustase más a la mujer su última versión que la pequeña campesina de museo de cera que le había mostrado en un principio su redondez de punta de lengua. Soliviantada y arisca desde el mentón a las cejas, y de ahí al nacimiento del cabello sobre las sienes, la muñeca sin tronco parecía desafiarla con su insólita metamorfosis. Un raro sentimiento equívoco comenzó a dominarla. Se arrodilló, quedó a la altura de la otra. “Amanda, quiero besarte”, logró decirle. Pero no pudo consumir el acto. Su boca irreal la invalidaba como en las pesadillas.

Vio de pronto con terror que la hemorragia persistía, y que el rostro empalidecido mortalmente clamaba por su sangre. Se hacía, pues, impostergable volver a lo anterior, tornar a echarse el pensamiento encima, construir de nuevo el universo real con las estrellas siempre arriba y el suelo por lo bajo, según esquemas primitivos. En eficaz maniobra, la mujer decapitada tomó su antigua cabeza, se la colocó de un golpe duro como un casco de combate. El peso la mantuvo tambaleando unos instantes. Era, además, difícil y molesto volver al mundo por los ojos, especie de desván donde las cosas y sus imágenes parecían reivindicar por la fuerza de la costumbre su derecho al sitio normal, arañando sin compasión la inocencia del aire. Felizmente, sin embargo, y con más rapidez que en un injerto vegetal, las dos savias se trenzaron de nuevo.

Todo rehecho ¿no? Rebeca Linke deslizó los pulgares por el cuello, donde el corte comenzaba a quemarle como un hilo metálico al rojo. Mas eso carecería ya de importancia frente a lo otro, su vigilia retomada bajo nuevas formas. Midió la habitación con pasos vacilantes. En realidad la anémica cabeza no parecía ser la misma de otros tiempos. ¿Pero y qué más daba? Un estado sutil de

felicidad malogrando las comparaciones, eso era todo. Hasta que la mano, retardándose algo más de lo común sobre las cosas, consiguió abrir la puerta luego de un crispamiento largo sobre el pomo.

Y fue desde aquel instante en la pradera que comenzó la noche de la mujer, su primera noche poseída. [...]

“La caída”, *Cuentos fríos* (1956)

Virgilio Piñera

Habíamos escalado ya la montaña de tres mil pies de altura. No para enterrar en su cima la botella ni tampoco para plantar la bandera de los alpinistas denodados. Pasados unos minutos comenzamos el descenso. Como es costumbre en estos casos, mi compañero me seguía atado a la misma cuerda que rodeaba mi cintura. Yo había contado exactamente treinta metros de descenso cuando mi compañero, pegando con su zapato de púas metálicas un rebote a una piedra, perdió el equilibrio y, dando una voltereta, vino a quedar situado delante de mí. De modo que la cuerda enredada entre mis dos piernas, tiraba con bastante violencia obligándome, a fin de no rodar al abismo, a encorvar las espaldas. Su resolución no era descabellada o absurda; antes bien, respondía a un profundo conocimiento de esas situaciones que todavía no están anotadas en los manuales. El ardor puesto en el movimiento fue causa de una ligera alteración: de pronto advertí que mi compañero pasaba como un bólido por entre mis piernas y que, acto seguido, el tirón dado por la cuerda amarrada como he dicho a su espalda, me volvía de espaldas a mi primitiva posición de descenso. Por su parte, él, obedeciendo sin duda a iguales leyes físicas que yo, una vez recorrida la distancia que la cuerda le permitía, fue vuelto de espaldas a la dirección seguida por su cuerpo, lo que, lógicamente, nos hizo encontrarnos frente a frente. No nos dijimos palabra, pero sabíamos que el despeñamiento sería inevitable. En efecto, pasado un tiempo indefinible, comenzamos a rodar. Como mi única preocupación era no perder los ojos, puse todo mi empeño en preservarlos de los terribles efectos de la caída. En cuanto a mi compañero, su única angustia era que su hermosa barba, de un gris admirable de vitral gótico, no llegase a la llanura, ni siquiera ligeramente empolvada. Entonces yo puse todo mi empeño en cubrir con mis manos aquella parte de su cara cubierta por su barba; y él, a su vez, aplicó las suyas a mis ojos. La velocidad crecía por momentos, como es obligado en estos casos de los cuerpos que caen en el vacío. De pronto miré a través del ligerísimo intersticio que dejaban los dedos de mi compañero y advertí que en ese momento un afilado picacho le llevaba la cabeza, pero de pronto hube de volver la mía para comprobar que mis piernas quedaban separadas de mi tronco a causa de una roca, de origen posiblemente calcáreo, cuya forma dentada cercenaba lo que se ponía a su alcance con la misma perfección de una sierra para planchas de transatlánticos. Con algún esfuerzo, justo es reconocerlo, íbamos salvando, mi compañero su hermosa barba, y yo, mis ojos. Es verdad que a trechos, que yo liberalmente calculo de unos cincuenta pies, una parte de nuestro cuerpo se separaba de nosotros; por ejemplo, en cinco trechos perdimos: mi compañero, la oreja izquierda, el codo derecho, una pierna (no recuerdo cuál), los testículos y la nariz; yo, por mi parte, la parte superior del tórax, la columna vertebral, la ceja izquierda, la oreja

izquierda y la yugular. Pero no es nada en comparación con lo que vino después. Calculo que a mil pies de la llanura, ya sólo nos quedaba, respectivamente, lo que sigue: a mi compañero, las dos manos (pero sólo hasta su carpo) y su hermosa barba gris; a mí, las dos manos (igualmente sólo hasta su carpo) y los ojos. Una ligera angustia comenzó a poseernos. ¿Y si nuestras manos eran arrancadas por algún pedrusco? Seguimos descendiendo. Aproximadamente a unos diez pies de la llanura la pértiga abandonada de un labrador enganchó graciosamente las manos de mi compañero, pero yo, viendo a mis ojos huérfanos de todo amparo, debo confesar que para eterna, memorable vergüenza mía, retiré mis manos de su hermosa barba gris a fin de protegerlos de todo impacto. No pude cubrirlos, pues otra pértiga colocada en sentido contrario a la ya mencionada, enganchó igualmente mis dos manos, razón por la cual quedamos por primera vez alejados uno del otro en todo el descenso. Pero no pude hacer lamentaciones, pues ya mis ojos llegaban sanos y salvos al césped de la llanura y podían ver, un poco más allá, la hermosa barba gris de mi compañero que resplandecía en toda su gloria.

“No oyes ladrar los perros”, *El llano en llamas* (1953)

Juan Rulfo

—Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada.

—Ya debemos estar cerca.

—Sí, pero no se oye nada.

—Mira bien.

—No se ve nada.

—Pobre de ti, Ignacio.

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.

—Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.

—Sí, pero no veo rastro de nada.

—Me estoy cansando.

—Bájame.

El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.

—¿Cómo te sientes?

—Mal.

Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja. Él apretaba los dientes para no morderse la lengua y cuando acababa aquello le preguntaba:

—¿Te duele mucho?

—Algo —contestaba él.

Primero le había dicho: “Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco”. Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía. Allá estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

—No veo ya por dónde voy —decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.

—¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien.

Y el otro se quedaba callado.

Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.

—Este no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca. ¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?

—Bájame, padre.

—¿Te sientes mal?

—Sí.

—Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.

Se tambaleó un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse.

—Te llevaré a Tonaya.

—Bájame.

Su voz se hizo quedita, apenas murmurada:

—Quiero acostarme un rato.

—Duérmete allí arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.

La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.

—Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar.

—Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: “¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!”. Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él

también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: “Ese no puede ser mi hijo”.

—Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.

—No veo nada.

—Peor para ti, Ignacio.

—Tengo sed.

—¡Aguántate! Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la luz en el pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír.

—Dame agua.

—Aquí no hay agua. No hay más que piedras. Aguántate. Y aunque la hubiera, no te bajaría a tomar agua. Nadie me ayudaría a subirte otra vez y yo solo no puedo.

—Tengo mucha sed y mucho sueño.

—Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.

Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolo de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza; allá arriba, se sacudía como si sollozara.

Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas.

—¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: “No tenemos a quién darle nuestra lástima”. ¿Pero usted, Ignacio?

Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejaván, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.

Destabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

—¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.

Los ríos profundos (1958)

José María Arguedas

Capítulo VI. *Zumbayllu*

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad con la terminación *yllu*.

Se llama *tankayllu*, al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores. El *tankayllu* aparece en abril, pero en los campos regados se le puede ver en otros meses del año. Agita sus alas con una velocidad alocada, para elevar su pesado cuerpo, su vientre excesivo. Los niños lo persiguen y le dan caza. Su alargado y oscuro cuerpo termina en una especie de agujón que no sólo es inofensivo sino dulce. Los niños le dan caza para beber la miel en que está untado ese falso agujón. Al *tankayllu* no se le puede dar caza fácilmente, pues vuela alto, buscando la flor de los arbustos. Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en su cuerpo algo más que su sola vida. ¿Por qué lleva miel en el tapón del vientre? ¿Por qué sus pequeñas y endebles alas mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el *tankayllu*? Su pequeño cuerpo no puede darle tanto aliento. Él remueve el aire, zumba como un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente. No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten en el corazón, durante toda la vida, como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. Pero los indios no consideran al *tankayllu* una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas; hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba

alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese *danzak'* se llamó "Tankayllu". Su traje era de piel de cóndor ornado de espejos.

[...]

La terminación *yllu* significa la propagación de esta clase de música, e *illa* la propagación de la luz no solar. *Killa* es la luna, e *illapa* el rayo. *Illariy* nombra el amanecer, la luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. *Illa* no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el calor, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante.

—¡Zumbayllu!

En el mes de mayo trajo Antero el primer *Zumbayllu* al Colegio. Los alumnos pequeños lo rodearon.

—¡Vamos al patio, Antero!

—¡Al patio, hermanos! ¡Hermanitos!

Palacios corrió entre los primeros. Saltaron el terraplén y subieron al campo de polvo. Iban gritando:

—¡Zumbaylly, Zumbayllu!

Yo los seguí ansiosamente.

¿Qué podía ser el *zumbayllu*? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos? El humilde Palacios había corrido casi encabezando todo el grupo de muchachos que fueron a ver el *zumbayllu*; había dado un gran salto para llegar primero al campo de recreo. Y estaba allí, mirando las manos de Antero. Una gran dicha, anhelante, daba a su rostro el esplendor que no tenía antes. Su expresión era muy semejante a la de los escolares indios que juegan a la sombra de los molles, en los caminos que unen las chozas lejanas y las aldeas. El propio "Añuco", el engreído, el arrugado y pálido "Añuco", miraba a Antero desde un extremo del grupo; en su cara amarilla, en su rostro agrio, erguido sobre el cuello delgado, de nervios tan filudos y tensos, había una especie de tierna ansiedad. Parecía un ángel nuevo, recién convertido.

Yo recordaba al gran "Tankayllu", al danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la iglesia. Recordaba también el verdadero *tankayllu*, el insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo. Pensaba en los blancos *pinkuyllus* que había oído tocar en los pueblos del sur. Los *pinkuyllus* traían a la memoria la voz de los *wak'rapukus*, ¡y de qué modo la voz de los *pinkuyllus* y *wak'rapukus* es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían a través de los montes y los ríos!

Yo no pude ver el pequeño trompo ni la forma cómo Antero lo encordelaba. Me dejaron entre los últimos, cerca del "Añuco". Sólo vi que Antero, en el centro del grupo, daba una especie de golpe con el brazo derecho. Luego escuché un canto delgado.

Era aún temprano; las paredes del patio daban mucha sombra; el sol encendía la cal de los muros, por el lado del poniente. El aire de las quebradas profundas y el sol cálido no son propicios a la difusión de los sonidos; apagan el canto de las aves, lo absorben; en cambio hay bosques que permiten estar siempre cerca de los pájaros que cantan. En los campos templados o fríos, la voz humana o la de las aves es llevada por el viento a grandes distancias. Sin embargo, bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.

—¡*Zumbayllu, zumbayllu!*

Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes *tankayllus* fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz.

[...]

“El baldío”, *El baldío* (1966)

Augusto Roa Bastos

No tenían cara, chorreados, comidos por la oscuridad. Nada más que sus dos siluetas vagamente humanas, los cuerpos reabsorbidos en sus sombras. Iguales y sin embargo tan distintos. Inerte el uno, viajando a ras del suelo con la pasividad de la inocencia o de la indiferencia más absoluta. Encorvado el otro, jadeante, por el esfuerzo de arrastrarlo entre la maleza y los desperdicios. Se detenía a ratos a tomar aliento. Luego recomenzaba doblando aún más el espinazo sobre su carga. El olor del agua estancada del Riachuelo debía estar en todas partes, ahora más con la fetidez dulzarrona del baldío hediendo a herrumbre, a excrementos de animales, ese olor pastoso por la amenaza del mal tiempo que el hombre manoteaba de tanto en tanto para despegárselo de la cara. Varillitas de vidrio o de metal entrechocaban entre los yuyos, aunque de seguro ninguno de los dos oiría ese cantito isócrono, fantasmal. Tampoco el apagado rumor de la ciudad que allí parecía trepidar bajo tierra. Y el que arrastraba, solo tal vez ese ruido blando y sordo del cuerpo al rebotar sobre el terreno, el siseo de restos de papeles o el opaco golpe de los zapatos contra las latas y cascotes. A veces el hombro del otro se enganchaba en las matas duras o en alguna piedra. Lo destrababa entonces a tirones mascullando alguna curiosa interjección o haciendo a cada forcejeo el ha... neumático de los estibadores al reventar la carga rebelde al hombreo. Era evidente que le resultaba cada vez más pesado. No solo por esa resistencia pasiva que se le empacaba de vez en cuando en los obstáculos. Acaso también por el propio miedo, la repugnancia o el apuro que le iría comiendo las fuerzas, empujándolo a terminar cuanto antes.

Al principio lo arrastró de los brazos. De no estar la noche tan cerrada se hubiera podido ver los dos pares de manos entrelazadas, negativo de un salvamento al revés. Cuando el cuerpo volvió a engancharse, agarró las dos piernas y empezó a remolcarlo dándole la espalda, muy inclinado hacia delante, estribando frente a los hoyos. La cabeza del otro fue dando tumbos alegres, al parecer encantada del cambio. Los faros de un auto en una curva desparramaron de pronto una claridad amarilla que llegó en oleadas sobre los montículos de basura, sobre los yuyos, sobre los desniveles del terreno. El que estiraba se tendió junto al otro. Por un instante, bajo esa pálida pincelada, tuvieron algo de cara lívida, asustada la una, llena de tierra la otra, mirando hacer impasible. La oscuridad volvió a tragarlas enseguida.

Se levantó y siguió halándolo otro poco, pero ya habían llegado a un sitio donde la maleza era más alta. Lo acomodó como pudo, lo arropó con basura, ramas secas, cascotes. Parecía de improviso querer protegerlo de ese olor que llenaba el baldío o de la lluvia que no tardaría en caer. Se detuvo, se pasó el brazo por la frente regada de sudor, escarró y escupió con rabia. Entonces escuchó ese vagido que lo sobresaltó. Subía débil y sofocado del yuyal, como si

el otro hubiera comenzado a quejarse con lloro de recién nacido bajo su túmulo de basura.

Iba a huir, pero se detuvo encandilado por el fogonazo de fotografía de un relámpago que arrancó también de la oscuridad el bloque metálico del puente, mostrándole lo poco que había andado. Ladeó la cabeza, vencido. Se arrodilló y acercó husmeando casi ese vagido tenue, estrangulado, insistente. Cerca del montón había un bulto blanquecino. El hombre quedó un largo rato sin saber qué hacer. Se levantó para irse, dio unos pasos tambaleando, pero no pudo avanzar. Ahora el vagido tironeaba de él. Regresó poco a poco, a tientas, jadeante. Volvió a arrodillarse titubeando todavía. Después tendió la mano. El papel del envoltorio crujió. Entre las hojas del diario se debatía una formita humana. El hombre la tomó en sus brazos. Su gesto fue torpe y desmemoriado, el gesto de alguien que no sabe lo que hace; pero que de todos modos no puede dejar de hacerlo. Se incorporó lentamente, como asqueado de una repentina ternura semejante al más extremo desamparo y quitándose el saco arropó con él a la criatura húmeda y lloriqueante.

Cada vez más rápido, corriendo casi se alejó del yuyal con el vagido y desapareció en la oscuridad.

Paradiso (1966)

José Lezama Lima

Capítulo XI

[...] En ese momento en que Fronesis describía la victoria de San Jorge de la resurrección, sobre la constelación del Dragón, se oyó el tumulto de los alumnos filosofantes para entrar en clase. Fronesis hundió su mano en el bolsillo del saco, tal vez un poco tembloroso, sacó un sobre y le dijo a Cemí: Te hago este insignificante regalo, *excuse-moi de cet enfantillage*.

Cemí buscó el rostro de Fronesis al mismo tiempo que recibía el sobre, observó en el lento despliegue de los labios de Fronesis una timidez que no podía disimularse, abrió el sobre y leyó en un papel escrito a mano con tinta verde:

RETRATO DE JOSÉ CEMÍ

*No libró ningún combate, pues jadear
fue la costumbre establecida entre su hálito
y la brisa o la tempestad.
Su nombre es también Thelema Semí,
su voluntad puede buscar un cuerpo
en la sombra, la sombra de un árbol
y el árbol que está a la entrada del Infierno.
Fue fiel a Orfeo y a Proserpina.
Reverenció a sus amigos, a la melodía,
ya la que se oculta, o la que hace temblar
en el estío a las hojas.
El arte lo acompañó todos los días,
la naturaleza le regaló su calma y su fiebre.
Calmoso como la noche,
la fiebre le hizo agotar la sed
en ríos sumergidos,
pues él buscaba un río y no un camino.
Tiempo le fue dado para alcanzar la dicha,
pudo oírle a Pascal:
los ríos son caminos que andan.
Así todo lo que creyó en la fiebre,
lo comprendió después calmosamente.
Es en lo que cree, está donde conoce,
entre una columna de aire y la piedra del sacrificio.*

Cemí se detuvo por la sorpresa del obsequio de Fronesis. Una de las mayores sorpresas de su vida, una de las cuatro o cinco que recibimos mientras

transcurrimos en la indiferencia y el hastío. La nobleza de Fronesis acababa de darle una prueba de amistad que sabía que era totalmente insólita en quien la otorgaba. A medida que fueron pasando los años para Cemí, sabría que eso únicamente lo había hecho Fronesis una vez en su existir. El obsequio de las flores a su madre había sido un modelo de la más fina cortesanía, pero hacerle un poema era algo tan misterioso como uno es misterio para sí mismo. El rostro de Fronesis se fijó para el resto de su vida en las aguas interiores de Cemí. Su sonrisa al ofrecer el poema, su timidez al huir casi, la plenitud de que daba muestras al acercarse al otro en el voluptuoso y engañoso egoísmo de la adolescencia.

La expresión americana (1957)

José Lezama Lima

“Mitos y cansancio clásico”

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero, en realidad, ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad, en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. He ahí, pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia.

Si revisamos una serie de lienzos, desde ilustraciones de libros de horas hasta pintura flamenca o italiana renacentista, podemos situar, con la visualidad que da la pintura sobre el devenir histórico, esa causalidad de sentido, y esa imagen, que da la visión histórica. Si contemplamos la ilustración “Septiembre”, de los hermanos Limbourg en *El libro de horas*, del Duque de Berry, vemos a los campesinos regando alegremente a los pies del castillo. En seguida subrayamos que el sentido deviene por una serie de escalas establecidas en lo histórico. El rico esmalte de los azules humedece las puntas largas de las estrellas otoñales, y el castillo, en lo alto de un roquedal presajioso, se envuelve en los destellos que pronuncian la secreta y esencial vida de sus moradores feudales. A pesar de una insignificante cerquilla que sitúa el trabajo de los campesinos, más allá del ámbito hechizado del castillo, se ve que la dependencia de trabajo a morada, de campesino a señor, es estrecha y solemne. Si comparamos esa ilustración de libro de horas con el cuadro *La cosecha*, de Brueghel, comprendemos de súbito que las equivalencias de la causalidad histórica se establecen sobre regiones o estaciones no estrenadas. Aquí los campesinos no parecen trabajar, como en la lámina de los Limbourg, para las iluminaciones legendarias del castillo, se apartan en fugaces y repletos momentos, dándole entrada al espíritu de la *kermesse*, para cumplimentar sus comidas, el disfrute y la propia alegría. El contrapunto y los enlaces, en la proyección retrospectiva del segundo cuadro sobre el primero, traza una visión histórica, una animada iluminación estilística, en la que captamos, por la intervención de una imagen que se encama, dos formas del campesinado. Una, diríamos, como vigilada por un hechizo; otra, abandonada al *cantabile* de su propia alegría, que se recrea y extiende en un tiempo ideal.

[...]

En todas esas láminas ejemplares hemos extraído presencias naturales y datos de cultura, que actúan como personajes, que participan como metáforas. Una serie de entidades naturales imaginarias: trigales, noches de septiembre, puertas, chozas, descanso, estrellas, castillo. Y otra serie de entidades culturales imaginarias: señor feudal, campesino en *kermesse*, puertas que se abren hacia

afuera, castillos hechizados, campesino trabajando a los pies del castillo, ornamentos del señor que pasea. Aclarando aún más, nos encontramos, campesino, por ejemplo, entidad natural; ahora bien, campesino trabajando a los pies de un castillo, entidad cultural imaginaria. ¿Qué relación puede haber entre el Caballero Da Fogliano, que se pasea garbosamente por sus posesiones y el castillo cerrado, alzado en la medianoche de septiembre? No podríamos establecer una relación entre el óleo de Simone Martini y la lámina de los Limbourg, sino por un contrapunto donde las puertas que se abren hacia afuera, obtenida esa entidad por los consejos de *Yi King* para sacar el alma del cuerpo, permitan al caballero salir del castillo y pasearse por sus tierras de cultivo, entre el asombro que despiertan sus ornamentos de amarillo centella y la armonizada confianza con que se aleja del castillo. Cómo se ha obtenido esa revolución, esa rotación de tres entidades para integrar una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también. Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión.

[...] [N]uestro ente de análogo cultural presupone la participación, sobre un espacio contrapunteado, del sujeto metafórico. Pudiéramos tal vez decir que ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura.

Determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito, inmensas resonancias. Entidades como las expresiones, “fábulas milesias” o “ruinas de Pérgamo”, adquieren en un espacio contrapunteado por la *imago* y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria. Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación. La fuerza de urdimbre y la gravitación caracterizan ese espacio contrapunteado por la *imago*, que le presta la extensión hasta donde ese espacio tiene fuerza animista en relación con esas entidades.

[...] Un Ernest Robert Curtius o un T. S. Eliot lo anticipan con indicios e intuiciones. “Con el tiempo”, nos dice Ernest Robert Curtius, “resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ‘ficción’”. Es decir, añadimos nosotros, que los estilos y las escuelas, las figuras de central imantación y las voces corales, los que iniciaron formas de expresión o los que amortiguaron decadencias, tienen que realizar, de acuerdo con las nuevas posibilidades de una apreciación más profunda y sutil, su periplo y el relieve de sus adquisiciones. [...] Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar.

[...] Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores.

Para ello hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipos de culturas, establecer las

diversas eras donde la *imago* se impuso como historia. Es decir, la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona, etc., donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria, cobró su realidad y su gravitación. Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable.

Sobre ese hilado que le presta la imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia. Cuando en *La Chanson de Roland*, se consigna con gran precisión que en la conquista de Zaragoza, Carlomagno tenía doscientos veinte años; cuando vemos que los sarracenos juran por Apolo y por Mahoma; cuando al vencer Roldán a un árabe se afirma que “le sacó el alma con la punta de la lanza”, son todos hechos gravitados por la era carolingia, por un tipo de imaginación hipostasiada.¹⁹ Las hagiografías de las tribus franco germanas, la gran batalla de Carlos el Martillo, el misterio de las catedrales con sus símbolos esotéricos pitagóricos, son manifestaciones de una era que podemos llamar de la imaginación carolingia, donde la fuerte *liaison* teocrática, favorecía los prodigios y las islas de maravillas... [...]

Sorprendido ya ese cuadro de una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes, es más fácil percibir o visualizar la extensión de ese contrapunto animista, donde se verifican esos enlaces, y el riesgo o la simpatía en la aproximación del sujeto metafórico. Esa sorpresa de los enlaces establece como una suerte de causalidad retrospectiva. Si subrayamos en Rilke: “pues nosotros, cuando sentimos, evaporamos”. Si nos encontramos después, en el que es para nosotros el más bello de los monólogos de Hamlet: “Que este cuerpo sólido, demasiado sólido, no pueda disolverse en rocío”. Si después leemos en Suetonio, que el Emperador Augusto, para significar que estaba enfermo, consignaba: “me encuentro en estado vaporoso”. A través de esos enlaces retrospectivos, precisamos la vivencia de la *aporroia* de los griegos, de su concepto de la evaporación, y cómo esa tendencia para el anegarse en el elemento neptunista o ácueo del cuerpo, ha estado presente con milenios de separación, en un poeta contemporáneo, en un monólogo de Hamlet, en los peculiares modos de conversación de un emperador romano y en los conceptos movilizados casi con fuerza oracular por el pueblo griego.

[...] Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo nemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío. Con esos elementos de enjuiciamiento y creación, capaces de complimentar los nuevos planteamientos que necesitan las obras de arte en nuestra época, se adquirirían tan sorprendentes perspectivas, que muchos hechos artísticos realizaban entonces su verdadero nacimiento. [...]

[E]l sujeto metafórico, el sujeto que interviene en forzosas mutaciones, destruye el pesimismo encubierto en la teoría de las constantes artísticas. Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén a los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de la causalidad histórica, que destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario. [...] He ahí el germen del

complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa. [...] Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos.

[...] [E]s necesario crear en el americano necesidades, que levanten sus actividades de gozosa creación. Además de la función y el órgano, hay que crear la necesidad de incorporar ajenos paisajes, de utilizar sus potencias generatrices, de movilizarse para adquirir piezas de soberbia y áurea soberanía.

“Casa tomada”, *Bestiario* (1951)

Julio Cortázar

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene que pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de

los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¿Estás seguro?

Asentí.

—Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que me tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.

—No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

—Fijate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta

pisábamos despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamé la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

—Han tomado esta parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? —le pregunté inútilmente.

—No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

“Continuidad de los parques”, *Final de juego* (1956)

Julio Cortázar

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer. Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz

de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Rayuela (1963)

Julio Cortázar

“34”

En setiembre del 80, pocos meses después del
Y las cosas que lee, una novela, mal escrita,
fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los
para colmo una edición infecta, uno se pregunta
negocios, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez
cómo puede interesarle algo así. Pensar que se ha
tan acreditada como la mía; realicé los créditos que
pasado horas enteras devorando esta sopa fría y de
pude, arrendé los predios, traspasé las bodegas y sus
sabrida, tantas otras lecturas increíbles, *Elle* y *Fran*
existencias, y me fui a vivir a Madrid. Mi tío (primo
ce Soir, los tristes magazines que le prestaba Babs.
carnal de mi padre), don Rafael Bueno de Guzmán
Y *me fui a vivir a Madrid*, me imagino que después
y Ataide, quiso albergarme en su casa; mas yo me
de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por en
resistí a ello por no perder mi independencia. Por
granar y ya no puede dejar de leer, un poco como
fin supe hallar un término de conciliación, combi
no se puede dejar de dormir o de mear, servidum
nando mi cómoda libertad con el hospitalario deseo
bres o látigos o babas. *Por fin supe hallar un tér*
de mi pariente; y alquilando un cuarto próximo a
mino de conciliación, una lengua hecha de frases
su vivienda, me puse en la situación más propia para
preacuñadas para transmitir ideas archipodridas, las
estar solo cuando quisiese o gozar del calor de
monedas de mano en mano, de generación degenera
familia cuando lo hubiese menester. Vivía el
ción, te voilà en pleine écholalie. Gozar del calor de
buen señor, quiero decir, vivíamos en el barrio que se ha
la familia, ésa es buena, joder si es buena. Ah Ma
construido donde antes estuvo el Pósito. El cuarto
ga, cómo podías tragar esta sopa fría, y qué diablos
[...]
[...]

“68”

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

Cien años de soledad (1967)

Gabriel García Márquez

[Final]

[...] Consciente de que al llegar había encontrado abierta la puerta del dormitorio, Aureliano atravesó el corredor saturado por los suspiros matinales del orégano, y se asomó al comedor, donde estaban todavía los escombros del parto: la olla grande, las sábanas ensangrentadas, los tiestos de ceniza, y el retorcido ombligo del niño en un pañal abierto sobre la mesa, junto a las tijeras y el sedal. La idea de que la comadrona había vuelto por el niño en el curso de la noche le proporcionó una pausa de sosiego para pensar. Se derrumbó en el mecedor, el mismo en que se sentó Rebeca en los tiempos originales de la casa para dictar lecciones de bordado, y en el que Amaranta jugaba damas chinas con el coronel Gerineldo Márquez, y en el que Amaranta Úrsula cosía la ropita del niño, y en aquel relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado. Herido por las lanzas mortales de las nostalgias propias y ajenas, admiró la impavidez de la telaraña en los rosales muertos, la perseverancia de la cizaña, la paciencia del aire en el radiante amanecer de febrero. Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín. Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.*

Aureliano no había sido más lúcido en ningún acto de su vida que cuando olvidó sus muertos y el dolor de sus muertos, y volvió a clavar las puertas y las ventanas con las cruceetas de Fernanda para no dejarse perturbar por ninguna tentación del mundo, porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino. Los encontró intactos entre las plantas prehistóricas y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestigio del paso de los hombres por la tierra, y no tuvo serenidad para sacarlos a la luz, sino que allí mismo, de pie, sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta. Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en

el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades le hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encontró anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma, y conoció el origen de dos gemelos póstumos que renunciaban a descifrar los pergaminos, no sólo por incapacidad e inconstancia, sino porque sus tentativas eran prematuras. En este punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto. Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces. No lo advirtió porque en aquel momento estaba descubriendo los primeros indicios de su ser, en un abuelo concupiscente que se dejaba arrastrar por la frivolidad a través de un páramo alucinado, en busca de una mujer hermosa a quien no haría feliz. Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía. Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. Sólo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe. Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.

El otoño del patriarca (1975)

Gabriel García Márquez

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza. Sólo entonces nos atrevimos a entrar sin embestir los carcomidos muros de piedra fortificada, como querían los más resueltos, ni desquiciar con yuntas de bueyes la entrada principal, como otros proponían, pues bastó con que alguien los empujara para que cedieran en sus goznes los portones blindados que en los tiempos heroicos de la casa habían resistido a las lombardas de William Dampier. Fue como penetrar en el ámbito de otra época, porque el aire era más tenue en los pozos de escombros de la vasta guarida del poder, y el silencio era más antiguo, y las cosas eran arduamente visibles en la luz decrepita. A lo largo del primer patio, cuyas baldosas habían cedido a la presión subterránea de la maleza, vimos el retén en desorden de la guardia fugitiva, las armas abandonadas en los armarios, el largo mesón de tablones bastos con los platos de sobras del almuerzo dominical interrumpido por el pánico, vimos el galpón en penumbra donde estuvieron las oficinas civiles, los hongos de colores y los lirios pálidos entre los memoriales sin resolver cuyo curso ordinario había sido más lento que las vidas más áridas, vimos en el centro del patio la alberca bautismal donde fueron cristianizadas con sacramentos marciales más de cinco generaciones, vimos en el fondo la antigua caballeriza de los virreyes transformada en cochera, y vimos entre las camelias y las mariposas la berlina de los tiempos del ruido, el furgón de la peste, la carroza del año del cometa, el coche fúnebre del progreso dentro del orden, la limusina sonámbula del primer siglo de paz, todos en buen estado bajo la telaraña polvorienta y todos pintados con los colores de la bandera. En el patio siguiente, detrás de una verja de hierro, estaban los rosales nevados de polvo lunar a cuya sombra dormían los leprosos en los tiempos grandes de la casa, y habían proliferado tanto en el abandono que apenas si quedaba un resquicio sin olor en aquel aire de rosas revuelto con la pestilencia que nos llegaba del fondo del jardín y el tufo de gallinero y la hedentina de boñigas y fermentos de orines de vacas y soldados de la basílica colonial convertida en establo de ordeño. Abriéndonos paso a través del matorral asfixiante vimos la galería de arcadas con tiestos de claveles y frondas de astromelias y trinitarias donde estuvieron las barracas de las concubinas, y por la variedad de los residuos domésticos y la cantidad de las máquinas de coser nos pareció posible que allí hubieran vivido más de mil mujeres con sus recuas de sietemesinos, vimos el desorden de guerra de las cocinas, la ropa podrida al sol en las albercas de lavar, la sentina abierta del cagadero común de concubinas y soldados, y vimos en el fondo los

saucos babilónicos que habían sido transportados vivos desde el Asia Menor en gigantescos invernaderos de mar, con su propio suelo, su savia y su llovizna, y al fondo de los saucos vimos la casa civil, inmensa y triste, por cuyas celosías desportilladas seguían metiéndose los gallinazos. No tuvimos que forzar la entrada, como habíamos pensado, pues la puerta central pareció abrirse al solo impulso de la voz, de modo que subimos a la planta principal por una escalera de piedra viva cuyas alfombras de ópera habían sido trituradas por las pezuñas de las vacas, y desde el primer vestíbulo hasta los dormitorios privados vimos las oficinas y las salas oficiales en ruinas por donde andaban las vacas impávidas comiéndose las cortinas de terciopelo y mordisqueando el raso de los sillones, vimos cuadros heroicos de santos y militares tirados por el suelo entre muebles rotos y plastas recientes de boñiga de vaca, vimos un comedor comido por las vacas, la sala de música profanada por estropicios de vacas, las mesitas de dominó destruidas y las praderas de las mesas de billar esquilmadas por las vacas, vimos abandonada en un rincón la máquina del viento, la que falsificaba cualquier fenómeno de los cuatro cuadrantes de la rosa náutica para que la gente de la casa soportara la nostalgia del mar que se fue, vimos jaulas de pájaros colgadas por todas partes y todavía cubiertas con los trapos de dormir de alguna noche de la semana anterior, y vimos por las ventanas numerosas el extenso animal dormido de la ciudad todavía inocente del lunes histórico que empezaba a vivir, y más allá de la ciudad, hasta el horizonte, vimos los cráteres muertos de ásperas cenizas de luna de la llanura sin término donde había estado el mar. En aquel recinto prohibido que muy pocas gentes de privilegio habían logrado conocer, sentimos por primera vez el olor de carnaza de los gallinazos, percibimos su asma milenaria, su instinto premonitorio, y guiándonos por el viento de putrefacción de sus aletazos encontramos en la sala de audiencias los cascarrones agusanados de las vacas, sus cuartos traseros de animal femenino varias veces repetidos en los espejos de cuerpo entero, y entonces empujamos una puerta lateral que daba a una oficina disimulada en el muro, y allí lo vimos a él, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua, y estaba tirado en el suelo, bocabajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario. Sólo cuando lo volteamos para verle la cara comprendimos que era imposible reconocerlo aunque no hubiera estado carcomido de gallinazos, porque ninguno de nosotros lo había visto nunca, y aunque su perfil estaba en ambos lados de las monedas, en las estampillas de correo, en las etiquetas de los depurativos, en los bragueros y los escapularios, y aunque su litografía enmarcada con la bandera en el pecho y el dragón de la patria estaba expuesta a todas horas en todas partes, sabíamos que eran copias de copias de retratos que ya se consideraban infieles en los tiempos del cometa, cuando nuestros propios padres sabían quién era él porque se lo habían oído contar a los suyos, como éstos a los suyos, y desde niños nos acostumbraron a creer que el estaba

vivo en la casa del poder porque alguien había visto encenderse los globos de luz una noche de fiesta, alguien había contado que vi los ojos tristes, los labios pálidos, la mano pensativa que iba diciendo adioses de nadie a través de los ornamentos de misa del coche presidencial, porque un domingo de hacía muchos años se habían llevado al ciego callejero que por cinco centavos recitaba los versos del olvidado poeta Rubén Darío y había vuelto feliz con una morrocota legítima con que le pagaron un recital que había hecho sólo para él, aunque no lo había visto, por supuesto, no porque fuera ciego sino porque ningún mortal lo había visto desde los tiempos del vómito negro, y sin embargo sabíamos que él estaba ahí, lo sabíamos porque el mundo seguía, la vida seguía, el correo llegaba, la banda municipal tocaba la retreta de vales bobos de los sábados bajo las palmeras polvorientas y los faroles mustios de la Plaza de Armas, y otros músicos viejos reemplazaban en la banda a los músicos muertos. En los últimos años, cuando no se volvieron a oír ruidos humanos ni cantos de pájaros en el interior y se cerraron para siempre los portones blindados, sabíamos que había alguien en la casa civil porque de noche se veían luces que parecían de navegación a través de las ventanas del lado del mar, y quienes se atrevieron a acercarse oyeron desastres de pezuñas y suspiros de animal grande detrás de las paredes fortificadas, y una tarde de enero habíamos visto una vaca contemplando el crepúsculo desde el balcón presidencial, imagínese, una vaca en el balcón de la patria, qué cosa más inicua, qué país de mierda, pero se hicieron tantas conjeturas de cómo era posible que una vaca llegara hasta un balcón si todo el mundo sabía que las vacas no se trepaban por las escaleras, y menos si eran de piedra, y mucho menos si estaban alfombradas, que al final no supimos si en realidad la vimos o si era que pasamos una tarde por la Plaza de Armas y habíamos soñado caminando que habíamos visto una vaca en un balcón presidencial donde nada se había visto ni había de verse otra vez en muchos años hasta el amanecer del último viernes cuando empezaron a llegar los primeros gallinazos que se alzaron de donde estaban siempre adormilados en la cornisa del hospital de pobres, vinieron más de tierra adentro, vinieron en oleadas sucesivas desde el horizonte del mar de polvo donde estuvo el mar, volaron todo un día en círculos lentos sobre la casa del poder hasta que un rey con plumas de novia y golilla encarnada impartió una orden silenciosa y empezó aquel estropicio de vidrios, aquel viento de muerto grande, aquel entrar y salir de gallinazos por las ventanas como sólo era concebible en una casa sin autoridad, de modo que también nosotros nos atrevimos a entrar y encontramos en el santuario desierto los escombros de la grandeza, el cuerpo picoteado, las manos lisas de doncella con el anillo del poder en el hueso anular, y tenía todo el cuerpo retoñado de líquenes minúsculos y animales parasitarios de fondo de mar, sobre todo en las axilas y en las ingles, y tenía el braguero de lona en el testículo herniado que era lo único que habían eludido los gallinazos a pesar de ser tan grande como un riñón de buey, pero ni siquiera entonces nos atrevimos a creer en su muerte porque era la segunda vez que lo encontraban en aquella oficina, solo y vestido, y muerto al parecer de muerte natural durante el sueño, como

estaba anunciado desde hacía muchos años en las aguas premonitorias de los lebrillos de las pitonisas. La primera vez que lo encontraron, en el principio de su otoño, la nación estaba todavía bastante viva como para que él se sintiera amenazado de muerte hasta en la soledad de su dormitorio, y sin embargo gobernaba como si se supiera predestinado a no morir jamás, pues aquello no parecía entonces una casa presidencial sino un mercado donde había que abrirse paso por entre ordenanzas descalzos que descargaban burros de hortalizas y huacales de gallinas en los corredores, saltando por encima de comadres con ahijados famélicos que dormían apelotonadas en las escaleras para esperar el milagro de la caridad oficial, había que eludir las corrientes de agua sucia de las concubinas deslenguadas que cambiaban por flores nuevas las flores nocturnas de los floreros y trapeaban los pisos y cantaban canciones de amores ilusorios al compás de las ramas secas con que venteaban las alfombras en los balcones, y todo aquello entre el escándalo de los funcionarios vitalicios que encontraban gallinas poniendo en las gavetas de los escritorios, y tráfico de putas y soldados en los retretes, y alborotos de pájaros, y peleas de perros callejeros en medio de las audiencias, porque nadie sabía quién era quién ni de parte de quién en aquel palacio de puertas abiertas dentro de cuyo desorden descomunal era imposible establecer dónde estaba el gobierno. [...] Antes, durante la ocupación de los infantes de marina, se encerraba en la oficina para decidir el destino de la patria con el comandante de las tropas de desembarco y firmaba toda clase de leyes y mandatos con la huella del pulgar, pues entonces no sabía leer ni escribir, pero cuando lo dejaron solo otra vez con su patria y su poder no volvió a emponzoñarse la sangre con la conducerma de la ley escrita sino que gobernaba de viva voz y de cuerpo presente a toda hora y en todas partes con una parsimonia rupestre pero también con una diligencia inconcebible a su edad, asediado por una muchedumbre de leprosos, ciegos y paralíticos que suplicaban de sus manos la sal de la salud, y políticos de letras y aduladores impávidos que lo proclamaban corregidor de los terremotos, los eclipses, los años bisiestos y otros errores de Dios, arrastrando por toda la casa sus grandes patas de elefante en la nieve mientras resolvía problemas de estado y asuntos domésticos con la misma simplicidad con que ordenaba que me quiten esta puerta de aquí y me la pongan allá, la quitaban, que me la vuelvan a poner, la ponían, que el reloj de la torre no diera las doce a las doce sino a las dos para que la vida pareciera más larga, se cumplía, sin un instante de vacilación, sin una pausa, salvo a la hora mortal de la siesta en que se refugiaba en la penumbra de las concubinas, elegía una por asalto, sin desvestirla ni desvestirse, sin cerrar la puerta, y en el ámbito de la casa se escuchaba entonces su resuello sin alma de marido urgente, el retintín anhelante de la espuela de oro, su llantito de perro, el espanto de la mujer que malgastaba su tiempo de amor tratando de quitarse de encima la mirada escuálida de los sietemesinos, sus gritos de lárquense de aquí, váyanse a jugar en el patio que esto no lo pueden ver los niños, y era como si un ángel atravesara el cielo de la patria, se apagaban las voces, se paró la vida, todo el mundo quedó petrificado con el índice en los labios, sin respirar,

silencio, el general está tirando, pero quienes mejor lo conocieron no confiaban ni siquiera en la tregua de aquel instante sagrado, pues siempre parecía que se desdoblaba, que lo vieron jugando dominó a las siete de la noche y al mismo tiempo lo habían visto prendiendo fuego a las bostas de vaca para ahuyentar los mosquitos en la sala de audiencias, ni nadie se alimentaba de ilusiones mientras no se apagaban las luces de las últimas ventanas y se escuchaba el ruido de estrépito de las tres aldabas, los tres cerrojos, los tres pestillos del dormitorio presidencial, y se oía el golpe del cuerpo al derrumbarse de cansancio en el suelo de piedra, y la respiración de niño decrepito que se iba haciendo más profunda a medida que montaba la marea, hasta que las arpas nocturnas del viento acallaban las chicharras de sus tímpanos y un ancho maretazo de espuma arrasaba las calles de la rancia ciudad de los virreyes y los bucaneros e irrumpía en la casa civil por todas las ventanas como un tremendo sábado de agosto que hacía crecer percebes en los espejos y dejaba la sala de audiencias a merced de los delirios de los tiburones y rebasaba los niveles más altos de los océanos prehistóricos, y desbordaba la faz de la tierra, y el espacio y el tiempo, y sólo quedaba él solo flotando bocabajo en el agua lunar de sus sueños de ahogado solitario, con su uniforme de lienzo de soldado raso, sus polainas, su espuela de oro, y el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada. Aquel estar simultáneo en todas partes durante los años pedregosos que precedieron a su primera muerte, aquel subir mientras bajaba, aquel extasiarse en el mar mientras agonizaba de malos amores no eran un privilegio de su naturaleza, como lo proclamaban sus aduladores, ni una alucinación multitudinaria, como decían sus críticos, sino que era la suerte de contar con los servicios íntegros y la lealtad de perro de Patricio Aragonés, su doble perfecto, que había sido encontrado sin que nadie lo buscara cuando le vinieron con la novedad mi general de que una falsa carroza presidencial andaba por pueblos de indios haciendo un próspero negocio de suplantación, que habían visto los ojos taciturnos en la penumbra mortuoria, que habían visto los labios pálidos, la mano de novia sensitiva con un guante de raso que iba echando puñados de sal a los enfermos arrodillados en la calle, y que detrás de la carroza iban dos falsos oficiales de a caballo cobrando en moneda dura el favor de la salud, imagínese mi general, qué sacrilegio, pero él no dio ninguna orden contra el suplantador sino que había pedido que lo llevaran en secreto a la casa presidencial con la cabeza metida en un talego de fique para que no fueran a confundirlo, y entonces padeció la humillación de verse a sí mismo en semejante estado de igualdad, carajo, si este hombre soy yo, dijo, porque era en realidad como si lo fuera, salvo por la autoridad de la voz, que el otro no logró imitar nunca, y por la nitidez de las líneas de la mano en donde el arco de la vida se prolongaba sin tropiezos en torno a la base del pulgar, y si no lo hizo fusilar en el acto no fue por el interés de mantenerlo como suplantador oficial, pues esto se le ocurrió más tarde, sino porque lo inquietó la ilusión de que las cifras de su propio destino estuvieran escritas en la mano del impostor. [...] [E]ntró en el cuarto de Patricio Aragonés y lo encontró enfrentado con las urgencias de la muerte, sin remedio, sin ninguna

esperanza de sobrevivir al veneno, y él lo saludó desde la puerta con la mano extendida, Dios te salve, macho, grande honor es morir por la patria. Lo acompañó en la lenta agonía, los dos solos en el cuarto, dándole con su mano las cucharadas de alivio para el dolor, y Patricio Aragonés las tomaba sin gratitud diciéndole entre cada cucharada que ahí lo dejo por poco tiempo con su mundo de mierda mi general porque el corazón me dice que nos vamos a ver muy pronto en los profundos infiernos, yo más torcido que un lebranche con este veneno y usted con la cabeza en la mano buscando dónde ponerla, dicho sea sin el menor respeto mi general, pues ahora le puedo decir que nunca lo he querido como usted se imagina sino que desde las témporas de los filibusteros en que tuve la mala desgracia de caer en sus dominios estoy rogando que lo maten aunque sea de buena manera para que me pague esta vida de huérfano que me ha dado, primero aplanándome las patas con manos de pilón para que se me volvieran de sonámbulo como las suyas, después atravesándome las criadillas con leznas de zapatero para que se me formara la potra, después poniéndome a beber trementina para que se me olvidara leer y escribir con tanto trabajo como le costó a mi madre enseñarme, y siempre obligándome a hacer los oficios públicos que usted no se atreve, y no porque la patria lo necesite vivo como usted dice sino porque al más bragado se le huela el culo coronando a una puta de la belleza sin saber por dónde le va a tronar la muerte, dicho sea sin el menor respeto mi general, pero a él no le importaba la insolencia sino la ingratitud de Patricio Aragonés a quien puse a vivir como un rey en un palacio y te di lo que nadie le ha dado a nadie en este mundo hasta prestarte mis propias mujeres, aunque mejor no hablemos de eso mi general que vale más estar capado a mazo que andar tumbando madres por el suelo como si fuera cuestión de herrar novillas, nomás que esas pobres bastardas sin corazón ni siquiera sienten el hierro ni patalean ni se retuercen ni se quejan como las novillas, ni echan humo por los cuadriles ni huelen a carne chamuscada que es lo menos que se les pide a las buenas mujeres, sino que ponen sus cuerpos de vacas muertas para que uno cumpla con su deber mientras ellas siguen pelando papas y gritándoles a las otras que me hagas el favor de echármele un ojo a la cocina mientras me desocupo aquí que se me quema el arroz, sólo a usted se le ocurre creer que esa vaina es amor mi general porque es el único que conoce, dicho sea sin el menor respeto, y entonces él empezó a bramar que te calles, carajo, que te calles o te va a costar caro, pero Patricio Aragonés siguió diciendo sin la menor intención de burla que para qué me voy a callar si lo más que puede hacer es matarme y ya me está matando, más bien aproveche ahora para verle la cara a la verdad mi general, para que sepa que nadie le ha dicho nunca lo que piensa de veras sino que todos le dicen lo que saben que usted quiere oír mientras le hacen reverencias por delante y le hacen pistola por detrás, agradezca siquiera la casualidad de que yo soy el hombre que más lástima le tiene en este mundo porque soy el único que me parezco a usted, el único que tiene la honradez de cantarle lo que todo el mundo dice que usted no es presidente de nadie ni está en el trono por sus cañones sino que lo sentaron los ingleses y lo sostuvieron los

gringos con el par de cojones de su acorazado, que yo lo vi cucaracheando de aquí para allá y de allá para acá sin saber por dónde empezar a mandar de miedo cuando los gringos le gritaron que ahí te dejamos con tu burdel de negros a ver cómo te las compones sin nosotros, y si no se desmontó de la silla desde entonces ni se ha desmontado nunca no será porque no quiere sino porque no puede, reconózcalo, porque sabe que a la hora que lo vean por la calle vestido de mortal le van a caer encima como perros [...]

La muerte de Artemio Cruz (1962)

Carlos Fuentes

[Final]

[...]

TÚ estarás allí, en las primeras cimas del monte que a tus espaldas ganará en altura y respiración... [...] Nada sucederá en el minuto sin ruido de la tierra, el firmamento y tú... Todo existirá, se moverá, se separará, en un río de cambio que en ese instante lo disolverá, envejecerá y corromperá todo, sin que se levante una voz de alarma... El sol se está quemando vivo, el fierro se está derrumbando en polvo, la energía sin rumbo se está disipando en el espacio, las masas se están gastando en la radiación, la tierra se está enfriando de muerte... Y tú esperarás a un mulato y a una bestia para cruzar la montaña y empezar a vivir, llenar el tiempo, ejecutar los pasos y ademanes de un juego macabro en el que la vida avanzará al mismo tiempo que la vida muera; de una danza de locura en la que el tiempo devorará al tiempo y nadie podrá detener, vivo, el curso irreversible de la desaparición... El niño, la tierra, el universo: en los tres, algún día, no habrá ni luz, ni calor, ni vida... Habrá sólo la unidad total, olvidada, sin nombre y sin hombre que la nombre: fundidos espacio y tiempo, materia y energía... Y todas las cosas tendrán el mismo nombre... Ninguno... Pero todavía no... Todavía nacen los hombres... Todavía escucharás el aoooo prolongado de Lunero y el sonido de las herraduras sobre la roca... Todavía te latirá el corazón con un ritmo acelerado, consciente al fin de que a partir de hoy la aventura desconocida empieza, el mundo se abre y te ofrece su tiempo... Tú existes... Tú estás de pie en la montaña... Tú contestas con un silbido la entonación de Lunero... Vas a vivir... Vas a ser el punto de encuentro y la razón del orden universal... Tiene una razón tu cuerpo... Tiene una razón tu vida... Eres, serás, fuiste el universo encamado... Para ti se encenderán las galaxias y se incendiará el sol... Para que tú ames y vivas y seas... Para que tú encuentres el secreto y mueras sin poder participarlo, porque sólo lo poseerás cuando tus ojos se cierren para siempre... Tú, de pie, Cruz, trece años, al filo de la vida... Tú, ojos verdes, brazos delgados, pelo cobreado por el sol... Tú, amigo de un mulato olvidado... Tú serás el nombre del mundo... Tú escucharás el aooo prolongado de Lunero... Tú comprometes la existencia de todo el fresco infinito, sin fondo, del universo... Tú escucharás las herraduras sobre la roca... En ti se tocan la estrella y la tierra... Tú escucharás el disparo del fusil detrás del grito de Lunero... Sobre tu cabeza caerán, como si regresaran de un viaje sin origen ni fin en el tiempo, las promesas de amor y soledad, de odio y esfuerzo, de violencia y ternura, de amistad y desencanto, de tiempo y olvido, de inocencia y asombro... Tú escucharás el silencio de la noche, sin el grito de Lunero, sin el eco de las herraduras... En tu corazón, abierto a la vida, esta noche; en tu corazón abierto...

(1889 – Abril 9)

ÉL recogido sobre sí mismo, en el centro de esas contracciones, él, con la cabeza oscura de sangre, colgando, detenido por los hilos más tenues: abierto a la vida, por fin. Lunero detuvo los brazos de Isabel Cruz o Cruz Isabel, su hermana, cerró los ojos para no ver lo que pasaba entre las piernas abiertas de su hermana. Le preguntó, con el rostro encendido: —¿Contaste los días? y ella no pudo contestar porque gritaba, gritaba hacia adentro, con los labios cerrados, los dientes apretados y sentía que la cabeza asomaba ya, ya venía mientras Lunero la detenía de los hombros, sólo Lunero, con la vasija de agua hirviendo sobre el fuego, la navaja y los trapos listos y él salía entre las piernas, salía empujado por las contracciones del vientre, cada vez más seguidas y Lunero debía soltar los hombros de Cruz Isabel, Isabel Cruz, arrodillarse entre las piernas abiertas, recibir esa cabeza húmeda negra, el pequeño cuerpo pegajoso, atado a Cruz Isabel, Isabel Cruz, el pequeño cuerpo separado al fin, recibido por las manos de Lunero, ahora que la mujer dejaba de gemir, respiraba, dejaba escapar un aliento grueso, se secaba con las palmas blancas el sudor del rostro, buscaba, lo buscaba, alargaba los brazos: Lunero cortó el cordón, amarró el cabo, lavó el cuerpo, el rostro, lo acarició, lo besó, quiso entregarlo a su hermana pero Isabel Cruz, Cruz Isabel ya gemía con una nueva contracción y se acercaban las botas a la choza donde yacía la mujer sobre la tierra suelta, bajo el techo de palmas, se acercaban las botas y Lunero detenía boca abajo ese cuerpo, le pegaba con la palma abierta para que llorara, llorara mientras se acercaban las botas: lloró: él lloró y empezó a vivir...

YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres... que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo...

TÚ ya no sabrás: no conocerás tu corazón abierto, esta noche, tu corazón abierto... Dicen —Bisturí, bisturí... Yo sí lo escucho, yo que sigo sabiendo cuando tú ya no sabes, antes de que tú sepas... yo que fui él, seré tú... yo escucho, en el fondo del cristal, detrás del espejo, al fondo, debajo, encima de ti y de él... — Bisturí... te abren... te cauterizan... te abren las paredes abdominales... las separa el cuchillo delgado, frío, exacto... encuentran ese líquido en el vientre... separan tu fosa iliaca... encuentran ese paquete de asas intestinales irritadas, hinchadas, ligadas a tu mesenterio duro e inyectado de sangre... encuentran esa placa de gangrena circular... bañada en un líquido de olor fétido... dicen, repiten... —infarto... —infarto al mesenterio... miran tus intestinos dilatados, de un rojo vivo, casi negro... dicen... repiten... —pulso... —temperatura... — perforación

puntiforme... comer, roer... el líquido hemorrágico escapa de tu vientre abierto... dicen, repiten... —inútil... —inútil... los tres... ese coágulo se desprende, se desprenderá de la sangre negra... correrá, se detendrá... se detuvo... tu silencio... tus ojos abiertos... sin vista... tus dedos helados... sin tacto... tus uñas negras, azules... tus quijadas temblorosas... Artemio Cruz... nombre... —inútil... — corazón... —masaje... — inútil... ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré.

Conversación en La Catedral (1969)

Mario Vargas Llosa

Capítulo uno, parte dos

[...]

No podían quedarse mucho, Amalia, tenían un compromiso. Ella asintió, frotaba con su falda la mesa del centro de la habitación, un momento nada más. Una chispa maliciosa brotó en sus ojos, ¿la esperarían un ratito conversando?, iba a comprar algo para ofrecerles, ya volvía.

Santiago y Popeye se miraron asustados, encantados, era otra persona, flaco, se había puesto loquita. Sus carcajadas resonaban en todo el cuarto, tenía la cara sudada y lágrimas en los ojos, sus disfueros contagiaban a la cama un escalofrío chirriante. Ahora ella también acompañaba la música dando palmadas: sí, sí sabía. Una vez la habían llevado a Agua Dulce y había bailado en un sitio donde tocaba una orquesta, está loquísima pensó Popeye. Se paró, apagó la radio, puso el tocadiscos, volvió a la cama. Ahora quería verla bailar, qué contenta estás bandida, ven vamos, pero Santiago se levantó: iba a bailar con él, pecoso. Conchudo, pensó Popeye, abusas porque es tu sirvienta, ¿y si la Teté se aparecía?, y sintió que se le aflojaban las rodillas y ganas de irse, conchudo. Amalia se había puesto de pie y evolucionaba por el cuarto, sola, dándose encontrones con los muebles, torpe y pesada, canturreando a media voz, girando a ciegas, hasta que Santiago la abrazó. Popeye apoyó la cabeza en la almohada, estiró la mano y apagó la lamparilla, oscuridad, luego el resplandor del farol de la calle iluminó ralmente las dos siluetas. Popeye las veía flotar en círculo, oía la voz chillona de Amalia y se metió la mano al bolsillo, veía que sí sabía bailar, niño?

Cuando terminó el disco y Santiago vino a sentarse a la cama Amalia quedó recostada en la ventana, de espaldas a ellos, riéndose: tenía razón el Chispas, mírala cómo se ha puesto, calla conchudo. Hablaba, cantaba y se reía como si estuviera borracha, ni los veía, se le torcían los ojos, pecoso, Santiago estaba un poco saltón, ¿y si se desmaya? Déjate de bobadas, le habló al oído Popeye, tráela a la cama. Su voz era resuelta, urgente, la tenía al palo, flaco, ¿y tú no?, angustiada, espesa: él también, pecoso. La calatearían, la manosearían: se la tirarían, flaco. Medio cuerpo inclinado sobre el jardín, Amalia se balanceaba despacito, murmurando algo, y Popeye divisaba su silueta recortada contra el cielo oscuro: otro disco, otro disco. Santiago se incorporó un fondo de violines y la voz de Leo Marini, terciopelo puro pensó Popeye, y vio a Santiago ir hacia el balcón. Las dos sombras se juntaron, lo invencionó y ahora lo tenía tocando violín en gran forma, esta perrada me la pagarás, conchudo. Ni se movían ahora, la cholita era retaca y parecía colgada del flaco, se la estaría paletando de lo lindo, qué tal concha, y adivinó la voz de Santiago, ¿no estás cansadita?, estreñida y floja y como estrangulada, ¿no quería echarse?, tráela pensó.

Estaban junto a él, Amalia bailaba como una sonámbula, tenía los ojos cerrados, las manos del flaco subían, bajaban, desaparecían en la espalda de ella y Popeye no distinguía sus caras, la estaba besando y él en palco, qué tal concha, sírvanse niños.

[...]

Acababa de encender la lámpara, se alisaba los cabellos, Popeye se acuñaba la camisa en el pantalón y lo miraba, aterrado: salte, salte del cuarto. Pero Amalia seguía sentada en la cama y tuvieron que alzarla en peso, se tambaleó con expresión idiota, se sujetó del velador. Rápido, rápido, Santiago estiraba el cubrecama y Popeye corrió a desenchufar el tocadiscos, sal del cuarto idiota. No atinaba a moverse, los escuchaba con los ojos llenos de asombro y se les escurría de las manos y en eso se abrió la puerta y ellos la soltaron: hola, mamá. Popeye vio a la señora Zoila y trató de sonreír, en pantalones y con un turbante granate, buenas noches señora, y los ojos de la señora sonrieron y miraron a Santiago, a Amalia, y su sonrisa fue disminuyendo y murió: hola, papá. Vio, detrás de la señora Zoila, el rostro lleno, los bigotes y patillas grises, los ojos risueños de don Fermín, hola flaco, tu madre se desanimó de, hola Popeye, ¿estabas aquí? Don Fermín entró al cuarto, una camisa sin cuello, una casaca de verano, mocasines, y tendió la mano a Popeye: cómo está, señor.

—¿No estás acostada, tú? —dijo la señora Zoila—. Son más de las doce ya.

—Estábamos muertos de hambre y la desperté para que nos hiciera unos sandwich dijo Santiago ¿No se iban a quedar a dormir en Ancón?

—Tu madre se había olvidado que tenía invitados a almorzar mañana —dijo don Fermín—. Las voladuras de tu madre, cuándo no.

Con el rabillo del ojo, Popeye vio salir a Amalia con la charola en las manos, miraba el suelo y caminaba derechita, menos mal.

—Tu hermana se quedó donde los Vallarino —dijo don Fermín—. Total, se me malogró el proyecto de descansar este fin de semana.

—¿Ya son las doce, señora? —dijo Popeye—. Me voy volando. No nos dimos cuenta de la hora, creí que serían las diez.

—Qué es de la vida del senador —dijo don Fermín—. Siglos que no se lo ve por el Club.

Salió con ellos hasta la calle y allí Santiago le dio una palmadita en el hombro y Popeye le hizo adiós: chau, Amalia. Se alejaron en dirección a la línea del tranvía. Entraron a "El Triunfo a comprar cigarrillos; hervía ya de borrachines y jugadores de billar.

—Cinco libras por las puras, un papelón bestial —dijo Popeye—. Resulta que le hicimos un favor a la chola, ahora tu viejo le dio un trabajo mejor.

—Aunque sea, le hicimos una chanchada —dijo Santiago—. No me arrepiento de esas cinco libras.

—No es por nada, pero estás tronado —dijo Popeye—. ¿Qué le hicimos? Ya le diste cinco libras, déjate de remordimientos.

Siguiendo la línea del tranvía, bajaron hasta Ricardo Palma, y caminaron fumando bajo los árboles de la alameda, entre filas de automóviles.

—¿No te dio risa cuando dijo eso de las Coca—colas? —se rió Popeye—. ¿Tú crees que es tan tonta o se hacía? No sé cómo pude aguantarme, me orinaba de risa por dentro.

—Te voy a hacer una pregunta —dice Santiago—. ¿Tengo cara de desgraciado? —Y yo te voy a decir una cosa —dijo Popeye— ¿Tú no crees que nos fue a comprar las Coca—colas de puro sapa? Como descolgándose, a ver si repetíamos lo de la otra noche.

—Tienes la mente podrida, pecoso —dijo Santiago.

—Pero qué pregunta —dice Ambrosio—. Claro que no, niño.

—Está bien, la chola es una santa y yo tengo la mente podrida —dijo Popeye—. Vamos a tu casa a oír discos, entonces.

—¿Lo hiciste por mí? —dijo don Fermín—. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco.

—Le juro que no, niño —se ríe Ambrosio—. ¿Se está haciendo la burla de mí?

—La Teté no está en la casa —dijo Santiago—. Se fue a la vermouth con amigas.

—Oye, no seas desgraciado, flaco —dijo Popeye—. ¿Me estás mintiendo, no? Tú me prometiste, flaco.

—Quiere decir que los desgraciados no tienen cara de desgraciados, Ambrosio —dice Santiago.