



CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 36
July, 2016

TABLE OF CONTENTS

Ensayos/Essays

- Roberto Garay Urrutia
Poesía del sur de Chile: Nimia o la escritura lejana de Juan Pablo Riveros
- Jesús Gómez-de-Tejada
Cárcel, dobles y epifanías en Escalas melografiadas, de César Vallejo
- Alfredo Ignacio Poggi
Ernesto Cardenal y su misticismo político. La ruptura de fronteras y el peligro de la poética totalizadora en su Cántico Cósmico
- Jordan Tronsgard
Difference but not Deference: Historical Memory as Dialogue in Benjamín Prado's Mala gente que camina

Entrevistas/Interviews

- Janis Breckenridge
Drawing Together to Discover a Silenced Past: A Conversation with Ariel Rojas

Reseñas/Reviews

- Janis Breckenridge
Ariel Rojas Lizana, Sol Rojas Lizana Historias clandestinas
- Eunha Choi and Anahit Manoukian
Latin American Cinema

ESSAYS

Poesía del sur de Chile: *Nimia* o la escritura lejana de Juan Pablo Riveros

[Roberto Garay Urrutia](#)

Universidad de Concepción- Becario CONICYT

Juan Pablo Riveros nació en Punta Arenas, ciudad del extremo sur de Chile, en 1945. Su trabajo como poeta se da a conocer en 1980 con la publicación de *Nimia: Poemas en prosa* (editado por Alfabetá), continúa con el texto *De la tierra sin fuegos* (1986), *Libro del frío* (2000) y *Poema del cosmos* (2011), estos tres últimos poemarios, editados por Cosmigonón.

En el prólogo a *Poema del Cosmos* (2011), su última obra publicada a la fecha, Juan Pablo Riveros efectúa una sutil referencia a *Nimia* en la que reconoce la importancia de este primer poemario en su carrera literaria: “Evoco, no obstante, recorridos por mi tierra lejana del sur en momentos trascendentales de mi vida y de los que naciera mi primer libro” (9). Los 46 poemas en prosa que constituyen el libro permiten proponer una lectura de este a partir de la unión entre el poeta, su experiencia y el paisaje austral: “a despecho de su geografía y de sus nevadas latitudes” (Castellano Girón 154). Este análisis propone una revisión de la experiencia poética a través de claves como los actos contemplativos realizados por el poeta, su vínculo con el paisaje austral y las imágenes interiores, lo nimio, lo mínimo, como cualidad o representación de lo inmenso.

La contemplación como experiencia poética

Existe en *Nimia* una preferencia por observar, describir o expresar la realidad de una manera contemplativa. Estamos ante una situación en la que el sujeto poético o la voz poética, se aleja del mundo para contemplarlo, se enfrenta a la posibilidad de que su

experiencia se vuelva inexpresable, una experiencia, como señala George Steiner (1929), “donde la voz humana se halla sofocada o se refugia en un silencio desesperado” (155). Frente a esto, el sujeto poético elabora su discurso desde la distancia que establece entre lo que avista y lo que describe. Es decir, en *Nimia* el proceso de comunicación literaria está mediado por el acto contemplativo que realiza el poeta; una lírica reflexiva que suscita, en los lectores, comprensión acerca de lo observado.

En 1916, Ramón del Valle Inclán (1866 – 1936) publica el ensayo *La lámpara maravillosa: Ejercicios espirituales* en el que reflexiona sobre el conocimiento poético y cómo la contemplación es uno de los caminos para acceder a este: “La contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa, quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo” (557). Desde su trabajo como dramaturgo, novelista y poeta, Valle Inclán percibe en el acto contemplativo una manera de aproximarse a la gnosis poética o la experiencia poética. En este trabajo entenderemos la experiencia a partir de una premisa básica: la relación de los seres humanos con su entorno y cómo la aprehensión de la realidad se condice con la comprensión interna que se hace de esta. Esta concordancia abarca los más variados aspectos: desde lo sensitivo (representado por cada uno de los cinco sentidos) hasta la incidencia de la memoria en cómo almacenamos y entendemos el mundo.

Por su parte, el Diccionario de La Real Academia Española presenta cinco acepciones para experiencia, de las cuales tres sirven para complementar nuestro análisis:

2. f. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo

3. f. Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas

4. f. Circunstancia o acontecimiento vivido por una persona (DRAE)

Si bien esta información abarca algunas ideas sobre la experiencia, no resulta ser completamente precisa para este estudio. Para nosotros, la experiencia, más que un conocimiento o aprendizaje adquirido es también la interacción que se establece entre los sujetos y el mundo circundante en el que habitan. Por lo tanto, la experiencia poética, en términos iniciales, es la comunicación de esta relación del sujeto con el mundo a través de la palabra.

Heidegger, al referirse a Holderlin, discute sobre la importancia del habla y el discurso a la hora de comunicar la experiencia: “El habla es su propiedad. Dispone de ella con el fin de comunicar experiencias, decisiones, estados de ánimo. El habla sirve para entender” (105). Relacionado con la reflexión sobre la importancia del habla a la hora de transmitir la experiencia, Octavio Paz (1914 – 1998) en el capítulo “El poema” de *El arco y la Lira* es aún más específico al sugerir que es el poema el camino para acceder a la experiencia poética:

A través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí. Objeto magnético, secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias, gracias al poema podemos acceder a la experiencia poética. (51)

Para Paz, el poema necesita insoslayablemente de la experiencia poética, la cual no difiere de la identificación del sujeto con la realidad, sino más bien que nace de esta

para traspasar, incluso, los límites propios del lenguaje: “La verdad del poema se apoya en la experiencia poética, que no difiere esencialmente de la experiencia de identificación con la realidad de la realidad” (126). A lo largo de *El Arco y la Lira*, Paz instala la experiencia poética en el ámbito de la revelación, en donde la condición humana o la condición del ser es una posibilidad con la que el poeta puede trascender “todos los contrarios que lo constituyen” (163):

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser. Y en este sentido sí puede decirse, sin temor a incurrir en contradicción, que el poeta crea al ser. Porque el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace (162).

Si Heidegger reflexiona sobre el discurso y la experiencia y Paz se adentra en la experiencia poética, Gastón Bachelard (1884 – 1962) en la *Poética del espacio* (2000) amplifica las palabras escritas por Rainer María Rilke (1875 – 1926) a Clara Rilke para proponer un vínculo entre arte y experiencia: “Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia” (191). En el caso de Riveros, este extremo está condicionado por el paisaje austral que circunda su mirada. Bachelard no sólo centra su atención en el procedimiento poético de la experiencia, sino que además involucra la figura del lector que interactúa con los versos: “Los poetas nos ayudarán a descubrir en nosotros un goce de contemplar tan expansivo, que viviremos, a veces, ante un objeto próximo, el engrandecimiento de nuestro espacio

íntimo” (176). Esta idea es reforzada por el carácter humano tanto de la creación poética como de la experiencia de lectura en la que el lector cobra un rol fundamental: “para que el goce de leer sea reflejo del goce de escribir como si el lector fuera el fantasma del escritor” (16). Es por esta razón que Bachelard califica a los poemas como “realidades humanas” y la actitud contemplativa como un valor humano: “la actitud contemplativa es un valor humano tan grande que presta inmensidad a una impresión (...) hay que vivirla en su inmensidad poética” (184).

Sumado a los aportes de Bachelard, George Steiner sostiene que un acto contemplativo sería una observación visionaria con la que se “puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato. Cuando se logra ese entendimiento, la verdad ya no necesita sufrir las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente” (29).

A la luz de esta actitud contemplativa, los poemas de *Nimia* funcionan como una región media o intermedia en los que se aprecia, por una parte, la codificación de la mirada del poeta y, por otra parte, el conocimiento reflexivo que se expresa a través de la palabra. La actitud contemplativa se caracteriza, en primer lugar y siguiendo una definición estándar, por la atención y el detalle con el que se describe la realidad. En segundo lugar, por la predominancia de una actitud en la que se anula el movimiento del sujeto que comunica su realidad (sujeto espectador y no actante). En tercer lugar, por la distancia que se produce entre los objetos contemplados y quien los contempla (matriz espacial). En cuarto y último lugar, porque este acto de fijar la mirada para describir su realidad no es objetivo, pues no se trata de un mirar ingenuo, sino de una profunda indagación reflexiva sobre cómo el contexto natural y cultural afecta el ánimo o temple

del hablante. El efecto del contexto natural en el temple del sujeto ha sido revisado por estudios que centran su atención en la obra de Riveros. Hernán Castellano Girón, plantea lo siguiente:

La idea del frío como aventura y condición humana extrema, ya estaba presente en la fulgurante imagería de *Nimia* (...) La nieve --alternadamente blanca o roja de sangre y miseria-- es un camino misterioso para las almas, un sendero que se insinúa a nivel de la palabra y el logos poético” (3).

La actitud contemplativa de Riveros tiene su génesis en el contacto con la experiencia sensorial, afectiva, cotidiana y cultural que surge del resultado de su interacción con el abrumante paisaje austral. Este modo de relacionarse con su contexto es cualitativamente distinto a una mirada objetiva, ya que a través de esta actitud contemplativa tanto el poeta como el lector pueden acceder al conocimiento experiencial que se declara en el poemario (descripción del mundo a partir de la perspectiva del sujeto poético). Entenderemos este conocimiento experiencial como una dimensión transformadora que incide directamente en el saber de quien conoce y comunica.

Esta actitud contemplativa aparece desde las primeras páginas del texto. En “Poblados”, poema que inaugura *Nimia*, leemos:

Una noche me detuve tras la ventana.

El viento arañaba el basurero que apenas se mantenía inmóvil en la calle. Las cosas que ahí sobresalían formaban un gran poblado de circunstancias oscuras. En el interior los demás habitantes hacían esfuerzos sobrehumanos por resistir.

¿Cómo – decían ellos – podremos realizar el traslado desde este poblado hasta aquel otro tan hondo en su simpleza? ¿Cómo?

La noche moría en el marco de la ventana. (9) (Los destacados son nuestros)

Detenerse y observar son las primeras claves de lectura. El registro de una situación particular y objetiva determina la distancia entre quien contempla y los objetos contemplados (en este caso el viento, la calle y el basurero). A partir de esta distancia es que se accede a un conocimiento que sobrepasa la anécdota inicial; los habitantes que resisten y que buscan en el movimiento una esperanza (evidenciado en el uso de la pregunta retórica iniciada por “Cómo”). Además, se observa que este acto contemplativo prescribe la lejanía del hablante de los objetos contemplados, ya que la frase “la noche moría en el marco de la ventana” resulta expresar, tanto a nivel denotativo como connotativo, una separación entre el poeta y la realidad que lo asedia; no obstante, dicha distancia no imposibilita que acceda a una comprensión holística del mundo observado en el que, en este caso, se ha humanizado la materia inorgánica que se describe.

El ejemplo nos permite apreciar que la experiencia poética aúna el discernimiento o expresión interior con la mirada objetiva de la realidad avistada, por lo tanto, el acto contemplativo integra en sí mismo dos niveles complementarios: un nivel en el que se registra lo material/real y otro en el que declara el conocimiento experiencial o cómo este

aspecto material es comprendido por el poeta. Este conocimiento experiencial se valida en la poesía de Riveros al enunciar el impacto que genera en el sujeto el hecho de no desatender las circunstancias vitales/contextuales que lo rodean. Sobre el conocimiento experiencial, los niveles complementarios, su vínculo con el lenguaje y la narración, Elizabeth Collingwood, a propósito del concepto de experiencia en la obra de Benjamin, señala que: “la lengua es el lugar, el único lugar del ser, el lugar del deseo, el lugar de una cierta experiencia: la experiencia del ser como distancia, como llamada, como espera, como fragmento” (104). En el caso de Riveros, en efecto, el discurso poético se actualiza desde la distancia entre el sujeto poético y el mundo contemplado, como se expresa en “Adviento”:

Hablo de la iluminación celeste y de los capullos amarillos. De los peces que duermen tras sus ojos y de las antiguas fechas de los monumentos interiores. Hablo de la nieve que flota majestuosa y sin caer; de la noche azul y de sus campamentos solemnes. Hablo del farol maravilloso que apenas se agita con el viento. Y del libro de la escritura lejana y su alfabeto casi indistinguible por la distancia. (92) (Los destacados son nuestros)

Siguiendo los planteamientos de Bachelard, en su *Poética del Espacio*, puede decirse que la poesía de Riveros manifiesta la conexión del sujeto poético con las imágenes del universo, desde lo bajo a lo alto o, como ocurre en este fragmento, de lo alto a lo bajo en el que se conecta la inmensidad de la “iluminación celeste” con los pequeños “capullos amarillos” del espectáculo terrenal que observa. Así también la actitud contemplativa se sustenta en aquellas descripciones en que la materia parece haberse detenido, un “farol maravilloso que apenas se agita” o “de la nieve que flota majestuosa y sin caer”. De esta manera, *Nimia* pretende ser, a ratos, una coordinación

armónica entre lo cercano y lo distante, un trabajo literario en el que se elimina la oposición entre estas categorías para sintetizarlas en una sola experiencia poética en la que la contemplación aparece como uno de los caminos para conseguirla.

La actitud contemplativa también incluye el aspecto a veces estático del paisaje austral, así en “Pobreza”, el poeta advierte la inmovilidad del espacio: “La nieve se llena de calles sin fin. El viento, como una bandera blanca que se rompe ha quedado inmóvil. Las cosas palidecen hasta parecer ausentes” (10). En este caso, las tres frases que conforman el fragmento contienen elementos materiales (nivel material/natural: nieve – calles – viento – bandera – cosas) que son descritos a partir de la aprehensión personal que el poeta tiene de esa realidad. Sobre esta última sentencia, Octavio Paz propone que nuestro entendimiento de la realidad es simultánea (visual, sonora y espiritual), característica que también se puede encontrar, con diferentes matices, en la actitud contemplativa de estos primeros poemas en prosa de Riveros:

Bajo el agua había pequeñas tristezas, amaneceres que ocurrían tarde y misteriosas sonrisas de personas amadas. Unos peces miraban atónitos el mundo desde una posición incómoda. Y yo miraba el mundo desde una bolsa borracha de lluvia. Llovía como si un dedo pulsara, sin fin, una misma nota desde lo alto (16).

Dentro de esta contemplación con la que se aprehende la realidad, aparece una constante que nos permite sostener el estudio de la actitud contemplativa: el nombrar e identificar reiteradamente los lugares desde los que el poeta enuncia. No solo se trata

de especificar una locación, sino también de verbalizar la distancia entre el sujeto y el mundo contemplado. En el fragmento anterior, la aserción --estructurada como una prosopopeya-- “desde una bolsa borracha de lluvia” expresa esta posición desde la que el poeta registra su percepción sobre el mundo circundante. En *Poética de la ensoñación* (1997), Bachelard denomina a este estado como una “afirmación acuosa” (271), con la que describe, a partir del poema “Los sonetos de Orfeo” de Goethe, una igualdad entre el “ser que respira y el mundo respirado” (272).

Es importante destacar cómo una aparente escisión entre el sujeto y los objetos contemplados se ve superada a través del conocimiento experiencial que plantean los poemas en prosa de *Nimia*. Si bien el paisaje modifica la percepción que tiene el sujeto poético, no son los objetos o circunstancias contempladas las que se ven alteradas, sino que es su conocimiento o saber es el que se ve afectado. Entonces, la actitud contemplativa se comprende, a su vez, como un modo de afrontar y enfrentarse a la realidad de la que el poeta es testigo.

El modo contemplativo y estático de enfrentar la realidad también alcanza a modificar la percepción temporal del hablante. En varios de los poemas en prosa es el tiempo el que se detiene y el poeta no logra advertir el paso de este. Ejemplos de este fenómeno son los poemas en prosa poética (a) “Historias”, (b) “El bergantín” y (c) “Costuras” (Los subrayados son nuestros):

(a)Un gran silencio se produjo luego. El tiempo se detuvo con una doliente actitud de abandono. Largas noches cubrieron lentamente las cisternas y no se oyó nunca nada más (...). Se oía el oscuro oleaje que se rompía en los canales lejanos (17).

(b) Siempre quiso algo así; algo que avanzara con vigor y al ritmo de sutiles fuerzas misteriosas y lejanas. No supo cuánto tiempo permaneció ahí, tendido, y con la cabeza apoyada en la mano izquierda (...). Y le parecían irrisorios, tristes e irrisorias las distancias y los senderos y los intensos paisajes de islas lejanas (21).

(c) Cosía a esa hora de la tarde. No percibió el transcurrir del tiempo. Pero escuchó los murmullos que serpenteaban entre las piedras del mundo: cosas que el tiempo había desdeñado por las innumerables dificultades de la época (28-29).

En cada uno de estos fragmentos la percepción temporal colinda con el silencio y la distancia. Además, los poemas en prosa transmiten aquella simultaneidad descrita por Paz. Bachelard también expone, en su capítulo sobre la ensoñación y el cosmos, los alcances que el tiempo puede tener en la percepción del poeta: “el tiempo se sumerge en la ausencia; y las horas nos abandonan sin sacudimientos” (288). Esta idea se amplifica con lo expuesto por el francés en *La poética del espacio* (2000), cuando asegura que:

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo (31).

La actitud contemplativa adoptada por Riveros registra la dimensión temporal a través de características que la asimilan a lo estático o lo “suspendido”. Si bien sería

arriesgado proponer que es una modalidad para recobrar el tiempo perdido, ya que es la voz poética quien describe el tiempo “con una doliente actitud de abandono” (31), sí podemos asegurar que, en este caso, la dimensión temporal afecta la percepción del sujeto poético, pues lo lleva a describir una serie de situaciones en que la realidad contemplada se ha detenido.

De cierto modo, esta primera poesía de Riveros está cargada de significaciones melancólicas y solitarias que se acentúan en la actitud contemplativa del hablante. Siguiendo con el diálogo que establecemos entre los postulados de Bachelard y la poesía de Riveros, el primero reflexiona sobre la soledad de la siguiente manera: “Todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables” (32). Es evidente que los poemas son la expresión de este estado solitario que se refleja en cada uno de los versos mencionados, en los que no siempre se presenta la soledad como algo negativo, sino, como bien especifica Bachelard, la expresión solitaria puede variar entre el sufrimiento y el deseo de conseguirlo. Por su parte, Steiner aprecia en la experiencia solitaria un riesgo tácito cuando esta se refugia en el silencio: “Hablar, adoptar la singularidad y soledad privilegiadas del hombre en el silencio, es algo peligroso. Hablar con el máximo vigor de la palabra, como hace el poeta, lo es más todavía” (56).

En este caso, la soledad primera del hablante refuerza la idea de una actitud o una experiencia contemplativa. En “Esperas” lo expresa de la siguiente forma:

El firmamento está inconcluso de gritos. Por los caminos de escarcha, alguien fuma nerviosamente en el cielo.

Una carta reluce fría en la lejanía. Y las sombras permanecen clavadas en la quieta inmensidad. Mi cabeza ve el mundo y un mensajero de astros camina lívido por mi almohada (...).

La noche murmura azul en los caminos (87) (Los destacados son nuestros).

Uno de los tantos alcances de la actitud contemplativa del sujeto poético es su forma de relacionarse y enfrentar la realidad. Esta disposición se advierte como una constante incertidumbre sobre el destino de las cosas, pues cada una de las reglas combinatorias o figuras retóricas utilizadas por el poeta, metáforas, prosopopeyas, imágenes, comparaciones, hipálages o zeugmas, constatan la fragilidad de su mundo y de su experiencia. En “Jaula” se nos comunica lo siguiente:

Las demás aves conservaban sus tonos tristes y esos matices enfermizos. Unas mórbidas ansias –ahora lo comprendo– las mantenían resignadas en aquellos pequeños espacios.

Las estaciones ferroviarias estaban ahí, como amontonadas entre viejas casas húmedas y otras cosas destartadas.

Era una época que precedía al día y todo amenazaba con destruirse desesperadamente (39 – 40) (Los destacados son nuestros).

En “Inmóvil” se refuerza la idea de la fragilidad de la experiencia y, además, se hace constante la actitud contemplativa del poeta:

Y estoy aquí perfectamente inmóvil. (...)

La tarde llega a sus últimas consecuencias. Hay sombras. Nadie dijo que la galaxia giraba inmóvil sobre un lecho de espumas rojas. Nadie dijo nada. De la tarde se descuelgan los perros y cuelgan callejones azules de mis oídos.

Y mis ojos estallan a la distancia como un sueño que cae lentamente apenas (71).

A pesar de que el poeta se sabe a sí mismo espectador del caos, no alcanza a vincularse o a ser parte de este. Nuevamente la experiencia contemplativa se estructura a partir de una matriz espacial en la que el sujeto que enuncia se distancia de la imagen contemplada. El temple melancólico de la poesía y del hablante pareciera ser consecuencia de la mixtura entre la contemplación y un exterior que se atiborra de “tonos (o imágenes) de grises” (72). En este fragmento se produce una contradicción esencial: la experiencia exterior se describe con elementos pertenecientes al campo semántico de lo íntimo o de lo interior, como si todo el mundo circundante fuera su propia “Jaula”. Marcas textuales como “pequeños espacios”, “amontonadas” son utilizadas para introducir esa interesante contradicción en que los objetos y el sujeto están condicionados en un espacio ilimitado. Finalmente, esta experiencia contemplativa, que atraviesa gran parte del poemario, es una forma de resistir al incesante asedio de aquella lejana tierra

austral. “Está bien. Entones soportémonos. Por mi parte, te aseguro que poseo una paciencia casi infinita” (73).

Experiencia de lo mínimo (lo nimio), experiencia de lo inmenso

Si bien la inmensidad del paisaje austral sirve como locación literal de los poemas en prosa, también existe a lo largo del texto un juego en el que la interioridad o imágenes de lo mínimo, lo nimio, se manifiestan como una cualidad de lo inmenso. Bachelard, en el séptimo capítulo de *La poética del espacio*, titulado “La inmensidad íntima”, asegura que esta categoría es una forma de “contemplación de la grandeza” (163).

En *Nimia*, esta dinámica resulta de la dialéctica entre lo material y lo inmaterial en la que las reglas de combinatoria semántica son difuminadas por la voz poética: “lo cual produce, por ejemplo, que elementos inertes cobren animación, que elementos no humanos se humanicen o viceversa” (Ostria 101). En “Formas” encontramos una clave inicial para esta propuesta de lectura:

Era lo que siempre adquiriría formas nuevas y al precio de indecibles sacrificios. Formas que algún buril tallaba con una lenta y perdida ignominia y con una paciencia llena de presentimientos y que, más tarde que temprano, desembocaban en inútiles pretextos. Justificaciones que se abrían o cerraban demasiado tarde y que, en realidad, liberaban volubles espacios de sombras. Formas como puentes que se perdían sin cesar

con un rictus de cosas lejanas. Formas con esa manera precisa de no estar, sintiendo algo polémico. (79)

En el fragmento se establece un paralelo entre los poemas y la imagen del buril que elabora “formas nuevas”, así también la voz poética se alza para combinar relaciones textuales que trascienden las formalidades lingüísticas. Por supuesto que esta situación instala a la creación poética en un punto sensible respecto a la objetividad y la causalidad ordinaria de la realidad, pues las imágenes cotidianas tienen un valor que multiplica y extiende sus significados hacia la inmensidad. Bachelard analiza una doble función de lo inmenso: la inmensidad exterior (relación del ser con el cosmos) y la inmensidad interior, una paradoja en la que los límites de la lógica son difuminados por el lenguaje poético. Según el mismo Bachelard, es esta segunda categoría, entendida como un tema poético inagotable, la que “da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista” (164). Podemos apreciar parte de esta inmensidad íntima en “El pintor”:

Pero entonces, es asombroso, coros de alegría, campanadas de gozo y pinturas llenas de manzanas y limones maduros, inundaron el subterráneo de los brujos. Oleadas de luz golpearon las callejuelas del corazón y un sonido religioso pareció estallar en los oídos de un mundo recién inventado.

El pintor estaba sentado mirando cómo comían los pájaros azules (67).

En este fragmento el sonido, la luz y los colores son fundamentales para comprender el poder expansivo de la materia que se describe. La intimidad --lo íntimo se muestra a partir del contraste que produce la organización de la superficie textual, versus el sentido connotativo que expresan los versos. Así, esta realidad saturada que se enuncia en el poema, marcada por lexemas totalizadores como “llenas”, “inundaron” y “estallar”, se equilibra o neutraliza con la aserción final que se refiere a una situación ordinaria y estática. Análogo a la imagen final de “El Pintor”, Bachelard sugiere algo similar sobre el ser que espera la inmensidad: “En el alma distendida que medita y que sueña, una inmensidad parece esperar a las imágenes de la inmensidad. El espíritu ve y revé objetos. El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad” (169). Podemos aunar estos postulados con la comunión que se establece entre el sujeto que experimenta la inmensidad y la inmensidad contemplada y experimentada. Steiner reflexiona sobre este tipo de relaciones entre sujeto y cosmos a partir de la idea del “sistema unitario” (310) compuesto por ser y naturaleza. En el capítulo “Las ficciones del presente” de *Lenguaje y Silencio* lo explica de la siguiente manera:

Todo era uno en todas partes. (...) Todo el Ser, la Naturaleza, constituía un sistema unitario que iba desde el elemento inorgánico más simple hasta la Vida en su punto más vivo, hasta la mujer de brazos perfectos, hasta la silueta de Hermes. Nuestro cerebro humano, nuestra carne y nuestros huesos eran mosaicos formados de las mismas partículas elementales que el polvo cósmico y las negras nubes que penden en la gélida inmensidad del espacio estelar. (310)

La dinámica de este sistema unitario está organizada por el juego entre lo mínimo y lo vasto. Steiner menciona como extremos los elementos inorgánicos y la vida “en su punto más vivo” para describir la armonía en la que se religa el ser y la naturaleza. En la poesía de Riveros también podemos encontrar esta comunión entre el ser y la naturaleza, pero con los diferentes matices propios de una experiencia personal. Así en “Tardes” se aprecia este juego entre lo mínimo y lo vasto: “Suenan las sirenas de la tarde, como en una estación. Máquinas, Vapores. La locomotora atraviesa con su campana tocando el fin de otra noche. Vapores que se escapan controladamente solitarios” (Los destacados son nuestros) (83). Entonces, las imágenes cotidianas, como una locomotora, son transformadas en imágenes que replican aquella inmensidad del paisaje que parecía distante para el poeta. Esta dinámica evidencia cómo los objetos mínimos son posicionados en una escala de representación que se amplía para conectar lo interior con lo exterior, lo pequeño con lo inmenso o lo terrenal con lo sideral. En estos casos, las imágenes que representan lo íntimo y lo inmenso “se abren para quien entra en los misterios de la materia” (115). En uno de los poemas en prosa leemos:

Y sonreí. Una profunda canción surcó la inquietud. Y una melodía pura y simple se lanzó a través del tiempo y los espacios. Ella apareció hermosa entre los relojes soñolientos y las canciones bajas de los hombres. Los vehículos dormían sin ansias de resurrección. Pero ella venía hermosa (25).

En este fragmento, perteneciente al poema en prosa “N”, la música no sólo se escucha, sino que además se mueve. Las marcas textuales “surcó” y “lanzó” son la conexión entre el objeto mínimo--terrenal (la música) y lo inmens -- inabarcable. La clave está en el verbo transitivo “surcar”, el que en su primera acepción se define como “marcar longitudinalmente la tierra” (DRAE), el cual connota la capacidad de la música para adentrarse, materialmente, en las situaciones que preocupan al sujeto poético. A esto se suman las ideas de lo “puro” y lo “simple” que refuerzan la tensión que se instala entre lo mínimo y lo inmenso. Para Bachelard el juego de lo mínimo y lo inmenso es una forma de romper la unidad que está dada por las lógicas del pensamiento occidental. La paradoja de lo mínimo y lo inmenso sólo es posible en la medida que el poeta se deshace del mirar normativo y se adentra en los caminos de la experiencia:

Para hacerme una representación de él [del mundo], para poner todos los objetos a escala, en proporción, en su verdadero lugar, me es preciso romper la imagen de unidad que yo contemplaba y luego es preciso que encuentre en mí mismo razones o recuerdos con los que reunir y ordenar lo que mi análisis acaba de fracturar (161) La explicación en paréntesis cuadrados es nuestra).

Uno de los tantos matices de esta experiencia entre lo mínimo y lo inmenso es el factor de los recuerdos y cómo motivan la actitud del poeta. A modo de ejemplo, en “Sueño de una noche de invierno” se aprecia este vínculo entre el recordar, lo íntimo y lo inabarcable:

Entonces mi padre debe haber estado aquí comprando, dije al recordar su remota expresión de inocencia.

Me invadieron las distancias. Y los barcos solitarios en alta mar y el perfume de las algas y las gaviotas y la desoladora humedad de los viajes. Sentí calles largas y de un continuo retorno. Escuché el estallido de las olas y los angustiosos preparativos (...). Canales estrechos conducían hacia océanos aún más insospechados. Entonces, luego de mucho, observé otra vez la fachada de este edificio sobrio y antiguo (45).

La experiencia del recuerdo transporta al poeta a un estado omnisciente --inmenso en el que puede percibir simultáneamente diferentes espacios de realidad (expresado en aquella invasión de “las distancias”). Luego, al igual que en “El pintor” se utiliza el mismo recurso en el que la última frase presentada instala la normalización del discurso a través de una imagen cotidiana que se describe.

No sólo el recuerdo permite apreciar la dinámica entre lo mínimo y lo inmenso, ya que son varios los juegos lingüísticos que en *Nimia* expresan esta paradoja entre lo cerrado y lo abierto, lo temporal y atemporal que se conectan con el paisaje que incide en la actitud del poeta. En “Silbidos” se dice de la siguiente forma:

Entonces se iban con un silbido triste. Y se alejaban, con una vela demasiado humana, por los corredores brumosos. Ellos eran como una nota que se desgranaba intensamente en el tiempo: arriba o abajo, nevaba o llovía. Y la luz ondeaba apenas sobre el silbido remoto. Luego todas las cosas hacían muecas indescritibles, inútiles de interpretar (...) Y cada gesto, cada silencio se repetía aquí durante meses, o quizás años (60).

Lo amplio y lo reducido como forma de expresar la experiencia del sujeto poético se define por la dubitación o vacilación con la que se registra la realidad; “corredores brumosos” y “muecas imperceptibles” son frases que escenifican esta característica de la poesía de Riveros, al igual que la comparación “como una nota” o “arriba o abajo, nevaba o llovía”, en la que se difuminan los límites de certeza con los que se comunica la realidad avistada. Para reforzar nuestra propuesta de lectura, las palabras de Mauricio Ostria son decisivas: “el yo solitario deambula por las calles desoladas, sin rumbo ni destino, agobiado por lo precario de la experiencia personal, por la incapacidad de comunicación y por las inclemencias del medio urbano rural” (111). No obstante, esta actitud no es continua ni determina el tono del poemario, ya que también aparecerán en *Nimia* pequeños espacios de consuelo en los que la voz poética logra refugiarse.

A modo de conclusión

En este primer poemario de Juan Pablo Riveros, publicado hace ya 36 años, la realidad y la experiencia del poeta están condicionadas por uno o varios actos contemplativos. Estos actos se constituyen como una modalidad poética o, en palabras de Octavio Paz, como una “experiencia poética” (8) en la que se aprecian los efectos que tiene sobre esta poesía el indómito paisaje austral del sur de Chile. Si bien es predominante el tono melancólico de los textos, también se abre un espacio para encontrar el refugio y, por qué no, una esperanza con la que se pueda resistir a los oscuros caminos que debe sortear la voz poética. Finalmente, hemos denominado a esta primera etapa de la obra de Riveros como una “escritura lejana”, ya que, por una parte, temporal y

temáticamente es distinta a los poemarios que la siguen y, por otra parte, evoca la enorme distancia desde la que se enuncia su poesía: aquella tierra lejana ubicada al sur del mundo.

Bibliografía

Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1997.

---. *La poética del espacio*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Castellano, Hernán. “Juan Pablo Riveros: *De la tierra sin fuegos*”. *Revista Inti*. 39 (1994): 321 - 323.

---. “Nimia, Poemas en prosa”. *Revista Chilena de Literatura*. 23 (1984): 154-155).

Collingwood-Selby, Elizabeth. *Walter Benjamin: La lengua del exilio*. Santiago de Chile: ARCIS – LOM, 1997.

Heidegger, Martín. *Arte y Poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Jenckes, K. (2003). “Poetry at the Ends of the Earth: Juan Pablo Riveros's *Libro de frío*”. *Estudios Hispanoamericanos*. 37 (2003): 293 – 316.

Ostria, Mauricio. “Notas sobre ecocrítica y poesía chilena”. *Revista Atenea* 502 (2010): 181 – 191.

---. "Peregrinaciones y regresos". En Riveros, Juan Pablo. *Nimia: Poemas en prosa*. Santiago: Alfabetas, 1980.

Paz, Octavio. *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 2001.

Riveros, Juan Pablo. *Nimia: Poemas en prosa*. Santiago: Alfabetas, 1980.

---. *De la tierra sin fuegos*. Concepción: Cosmigonón, 1986.

---. *El libro del frío*. Concepción: Cosmigonón, 2001.

---. *Poema del cosmos*. Concepción: Cosmigonon, 2011.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Valle Inclán, José. *Obras completas II*, Madrid: Plenitud, 1950.

Cárcel, dobles y epifanías en *Escalas melografiadas*, de César Vallejo

[Jesús Gómez-de-Tejada](#)

Universidad de Sevilla/IDESH. Universidad Autónoma de Chile

De manera unánime la crítica ha establecido la ruptura insólita que la aparición de *Trilce* (1922), segundo poemario de César Vallejo, supuso para los esquemas literarios anteriores; hasta tal punto, que son muchos estudiosos los que han planteado la dificultad para explicar el profundo salto que separa estos poemas de *Los heraldos negros*, su obra lírica inaugural. (1) Menor acuerdo existe en torno a su pertenencia al movimiento de vanguardia, bien se trate del foco europeo o bien del hispanoamericano, ya que para algunos las resonancias modernistas en sus primeras obras --incluyendo su admiración explícita hacia Rubén Darío--, la ausencia de la temática citadina, el rechazo al nihilismo literario propugnado por el vanguardismo más beligerante, la reescritura de autores y elementos clásicos, la asunción de su identidad indígena a través de la expresión dispersa y ocasional de elementos atávicos, la presencia de motivos --la madre, el hogar, la aldea nativa, la orfandad, etc. --ajenos a los temas privilegiados por la renovación lírica iniciada en la segunda década del siglo XX , lo sitúan fuera de la órbita de la nueva sensibilidad en su sentido más convencionalmente admitido. (2)

Otros autores, sin embargo, han replanteado esta visión situando los poemas tríficos dentro de la acción transgresora de la vanguardia. Preconizadora de esta opinión es Sonia Mattalía, quien tras desdoblar la vanguardia hispanoamericana en dos esferas, sitúa al autor peruano en el epicentro de una de ellas, concretamente en aquella “que busca insertar el campo de sus propuestas dentro del propio sistema hispanoamericano,

haciendo uso de sus propias fuentes y recursos y que mantiene una relación más relajada con la tradición inmediata” (Mattalía 337). Para la autora la convivencia cronológica de esta facción del insurrecto espíritu artístico con los movimientos regionalistas e indigenistas, puede convertirse en la vía de explicación que dilucide el alejamiento vallejiano de “el costumbrismo urbano y el cosmopolitismo para acercarse a la temática rural en la producción narrativa de los primeros años” (338). (3)

Un año más tarde, en 1923, de la misma imprenta de la penitenciaría de Lima donde se elaboró la primera edición de los poemas trópicos saldrían los relatos en prosa poética de *Escalas melografiadas* que confeccionan una colección cuyo espíritu, tema y estilo guardan íntima conexión con el libro anterior, hecho el cual ha sido extrañamente obviado por la mayor parte de la crítica estudiosa de la obra de Vallejo, quizás porque, como señala Antonio Merino, “poco o nada se ha escrito de este “otro” sueño, de esta otra “redención del hombre” que supone la obra en prosa donde Vallejo sigue descifrando su mundo y añadiendo nuevos elementos hasta componer una presencia totalizadora” (16). Para Mattalía dichos textos se erigen en bandera de ese ala de vanguardia hispanoamericana más afín a lo vernacular y atávico, cuya acción renovadora se asemeja a la que en el continente europeo produjeron los movimientos transgresores de las primeras décadas del XX (337).

Ambas obras aparecen profundamente marcadas en sus motivos, formas y lenguaje por dos acontecimientos luctuosos en la vida de Vallejo: la muerte en 1918 de su madre y la prisión injustificada sufrida durante ciento doce días por el poeta entre los años 1920 y 1921. Además, sus desengaños y pasiones amorosas alcanzan también un importante espacio en los asuntos que insistentemente resuenan en los versos y prosas de

estas composiciones: su sobrina Otilia Vallejo, María Rosa Sandoval, Zoila Rosa Cuadra (a quien llama Mirtho) y Otilia Villanueva. Diferentes mujeres que, en gran medida, como afirma Américo Ferrari, aparecen fusionadas en una figura femenina única: la amante, la cual, a menudo y en especial para subrayar su pérdida, se presenta identificada con el ente materno ausente, en un conjunto de evocaciones “de marcada trascendencia y vinculadas con las obsesiones vallejanas de la existencia y de la muerte” (“Introducción” 161).

Un cierto porcentaje de los poemas de *Trilce* fueron compuestos durante la estancia en la cárcel de su autor y, de igual manera, algunos de los relatos que forman parte de *Escalas melografiadas* fueron alumbrados entre las opresivas cuatro paredes de su celda. La parcial simultaneidad de composición y las coincidencias temáticas y formales subrayadas con anterioridad hacen posible que algunas de las interpretaciones que se han realizado en torno a los poemas de dicha colección puedan aplicarse a su vez a los relatos correspondientes al libro citado; del mismo modo, el análisis y comprensión de estas narraciones podrían posibilitar una mayor profundización en la hermenéutica de su críptico lirismo (Ferrari, “Introducción” 163). (4)

Estructuralmente, *Escalas melografiadas* presenta una división en dos grupos de relatos, los cuales mantienen entre sí una íntima relación que contribuye a la cohesión interna del conjunto de textos y a dotar a cada relato de una significación más profunda y abarcadora. En la primera sección, titulada “Cuneiformes” se construye el espacio físico principal --los cuatro muros de la prisión que habita el narrador-- a partir del cual se van a percibir los acontecimientos y personajes de los relatos de la segunda parte, “Coro de vientos,” incluso de aquellos que se sitúan en ambientes distintos. De igual manera, en estos seis primeros relatos se introducen también la controvertida percepción de los

amenazantes límites que ensombrecen el devenir humano y el asunto del doble, que en la figura del compañero de celda se ofrece como reflejo de la amarga situación vivida. Este último aspecto se contempla en “Muro Occidental” desde una doble referencia: el narrador contempla a su camarada desde la propia prisión o, ya desde el exterior, rememora su propia imagen convicta: “Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo” (Vallejo, *Obras completas* 25).

Tanto el título general de la obra como los nombres con que se designan las dos secciones en que se divide el libro admiten una significación más o menos plurivalente. Así, la expresión “escalas melografiadas” se ha interpretado en su evidente dimensión musical, es decir, como el posible conjunto de notas o tonos en los que puede descomponerse el espectro rítmico susceptible de ser reproducido por un instrumento. En ese sentido, Merino y Mattalía afirman que las narraciones que integran la obra configuran los diversos tonos y ritmos de la experiencia vital del ser humano, de forma que los textos se convierten en instrumentos musicales que a través de su prosa poética permiten interpretar cada una de las “notas” y matices experienciales del sujeto (Merino cit. en Vallejo, *Narrativa completa*: 8; Mattalía 338).

Merino y Trinidad Barrera recurren a un texto de la prosa vallejana, editado con otras notas en *Contra el secreto profesional*, donde el autor peruano relaciona el origen de la música y de su escala con el descubrimiento del tiempo y del reloj, con la concienciación “de la marcha de las cosas, del movimiento universal” (Vallejo, *Obras completas* 3: 41). Para Merino este texto nos sitúa “en las distintas secuencias tonales del tiempo (vivencial y de evocación) que acompañarán al desarrollo dramático de los relatos” (cit. en Vallejo, *Narrativa completa*: 9). Las doce prosas, por tanto, como las

doce horas del reloj que escalan el día a día del hombre y de su realidad, van a desarrollar la doble dimensionalidad temporal del ser: por un lado, su realidad cronológica y tangible, y, por otro, una realidad no física, sino de íntima remembranza evocativa. (5)

“Escalas” pues, además, como los diversos puertos de destino de un periplo real y onírico: el de la existencia. Es un recorrido a través de todo un paisaje de dolor y sufrimiento perteneciente a una geografía inmediata, pero a la vez actualizada en el recuerdo. Se trata de un viaje emprendido desde la imposibilidad física de la reclusión del cuerpo en un presente estancado, que se hace pasado y futuro por medio de un solapamiento continuo que configura esta doble temporalidad del ser humano y que se expresa musicalmente a través del cauce de una prosa sumamente lírica.

Por su parte, la designación del primer grupo de relatos bajo el término “cuneiformes” podría aludir a un tipo de escritura primigenia y críptica, “mezcla de ideograma y fonograma” (Mattalía 338), de amplio espectro interpretativo. Por otro lado, también podría referirse a un tipo de máquina simple, un objeto en forma de cuña colocado entre dos espacios para separarlos. Esta última interpretación apunta a la intención exorcizante y compensatoria de estos textos, que escritos en un contexto hostil y opresivo son situados entre los cuatro tabiques carcelarios para hender su solidez en busca de un resquicio de libertad. En este sentido, se presenta al yo narrador sojuzgado por la ambivalencia temporal que conforma su desolador e inmediato presente, junto con los efluvios narcotizantes de un pasado recuperado y deformado por la memoria y el lenguaje poético. En “Muro este,” teniendo presente esta intención catártica, tal vez pueda intuirse al propio autor ante el desafío de transcribir líricamente la angustia penitenciaria como medio de expulsarla de su interior: “Así, a través del acto de escribir, tanto el

espacio del poema [y del relato] como el espacio del yo poético se concretizan, se identifican, se subjetivizan, a la vez que transmiten una realidad inexistente” (Abel-Quintero 285).

En último lugar, el título de la segunda sección de la obra añadiría nuevas resonancias melódicas al significado general. La denominación “Coro de vientos” aporta matices de pluralidad y voces de orquestación natural que abren, en un sentido íntimo, el espacio contextual del individuo, quien abandona el ámbito penitenciario para ocupar esferas más amplias que, sin embargo, de modo inextricable le conducen a una reclusión de hondura más doliente y privativa, la de la vida sufrida como condena, como exilio y carencia.

Ya desde el primer relato, “Muro noroeste,” se plantea el concepto de límite como conflicto --uno de los principales asuntos que obseden al autor-- ampliable a distintos ámbitos de la existencia y cuya explicación para el hombre es de difícil, imposible, aprehensión:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: yo... no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal. El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría. (Vallejo, *Obras completas 2*: 14-15)

Partiendo de una reflexión sobre la incapacidad del hombre y sus instituciones para establecer unos mecanismos apropiados destinados al discernimiento entre lo justo y lo ímprobo, Vallejo extiende dicha impotencia al deslinde de contrarios tales como la vida y la muerte, la unidad y la fragmentación, lo corpóreo y lo intangible. En cuanto a los límites temporales, la concepción del autor fragmenta la linealidad convencional de un tiempo sucesivo fundamentada en el triple eje pasado-presente-futuro, para instalarse en una noción basada en su percepción íntima, en la cual, los acontecimientos reales se yuxtaponen a los eventos rememorados en la conformación de un tiempo, no simultáneo, sino solapado, en que el presente se vive como pasado o futuro, y pasado y futuro se perciben como presente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta percepción del tiempo se desarrolla en un espacio concreto, real, angustioso, asfixiante, que, precisamente por ello, la justifica y la potencia como vía de fuga ante un presente estancado.

En “Muro Antártico” y en “Alféizar” el recluso protagonista de los textos recogidos en “Cuneiformes” va a desdoblarse temporalmente desde un desolado presente hasta un pasado reconfortante y protector simbolizado en el hogar, la figura materna y la iniciación sexual, todos ellos elementos de la infancia. En la evocación y en la visión onírica de su pasado, el narrador abre una ventana más allá de las paredes de su celda en un deseo infructuoso de eclosionar la lastimera actualidad que lo enferma y a la que se añade la toma de conciencia de las huellas del tiempo y, por ende, de su propia muerte. El enfebrecido sueño sexual abortado por su condición incestuosa en “Muro Antártico” y, en última instancia, la irrupción abrupta del momento actual a través de la voz del

alcaide dinamitan el edificio conmemorativo y cualquier tentativa de huida. Igualmente, en “Alféizar,” el hueco abierto al paisaje hogareño de la niñez es deshabilitado por la amarga premonición emanada de las palabras de la madre que augura, desde el pasado, un futuro carencial y desprotegido, materializado en la situación carcelaria presente.

La dificultad invencible para resolver dicho conflicto temporal cristaliza en la incapacidad del yo narrador para deslindar las esferas de la vida y de la muerte o de la razón y de la locura, núcleos temáticos vertebradores de “Más allá de la vida y de la muerte” y de “Los caynas” y, aparte de los relatos contenidos en *Escalas melografiadas*, del conjunto de su producción. (6) En el primero de estos relatos, la indiferenciación entre ambas dimensiones es extremada hasta el punto de crear una nueva realidad, un espacio insólito donde supuestos vivos y difuntos confunden sus estados, y donde los personajes quedan incapacitados para discernir la realidad, abrumados por la quimérica pero tangible materialidad de los acontecimientos. En ese sentido, André Coyné afirma que “si ignoramos la frontera entre la inocencia y la culpabilidad, igual que entre la razón y la locura, también ignoramos qué es lo que divide la vida de la muerte o un yo de otro yo y, por otra parte, por qué eso es eso y no aquello y aquello, aquello y no eso. La obsesión de los límites, y de cuanto se opone y excluye, nos perturba y confunde, bajo las formas diversas” (cit. en Barrera 327).

Así, la madre muerta hace años y el hijo vivo que vuelve al hogar a visitar su tumba, comparten la incredulidad ante la visión del otro al que creen muerto, la fantasmagoría del aparecido se desdobra al diluir la frontera entre la vida y la muerte, recurso que se retuerce hasta la explosión del absurdo en la impotente carcajada del sujeto narrador: “Contempléla otra vez. Palpé su adorable cabecita encanecida. Y nada. Yo no

creía nada. / –Sí, te veo –respondí–, te palpo. Pero no creo. No puede suceder tanto imposible. / ¡Y me reí con todas mis fuerzas!” (Vallejo, *Obras completas* 3: 37).

El actante que regresa al pueblo de los caynas sufre, por su parte, una situación análoga, con la salvedad de que el conflicto limítrofe se produce entre los conceptos de locura y razón. A medida que transcurre la acción, la inicial irracionalidad de uno de los personajes, Luis Urquiza –el loco del lugar–, se va haciendo extensible, en primer término, a su familia, y, de modo progresivo, a la totalidad de los habitantes del pueblo, a excepción del narrador. De nuevo, el diálogo entre los personajes, esta vez entre padre e hijo, posibilita la anulación de los lindes entre ambos espacios –el de la enajenación y el de la cordura–, y la construcción del absurdo, resuelto nuevamente en desencajada risa. De igual manera, la confusión entre los estados de uno y otro tiene como consecuencia la indeterminación de la categoría, en este caso mental, en que se insertan los sujetos de la acción. Además, la revelación final según la cual el narrador resulta ser un interno de un sanatorio mental, desencadena un torrente de nuevas preguntas destinadas a difuminar aún más la separación entre la demencia y el recto juicio (Vallejo, *Obras completas* 3: 69).

Aunque en “Liberación” no aparezca el motivo vinculante del viaje de regreso al hogar natal compartido por los dos relatos anteriores –en “Los caynas” este retorno al origen, a través de la obsesiva regresión simiesca que enajena a los habitantes del pueblo, cobra una dimensión mayor como regreso al origen de la especie– (Vallejo, *Narrativa completa* 25), este texto sí se relaciona con ellos en cuanto al proceso narrativo que implica el desvanecimiento de los límites reales entre la vida y la muerte, así como la articulación de un final abierto cercano al ilogismo o a lo fantástico.

Palomino, el obsesionado personaje del cuento, revestido de un aura fúnebre por la sentencia de muerte que pende sobre él, encuentra en su ambigua salida de presidio – ya a través del indulto, ya a causa de ser envenenado– la libertad ansiada. La enajenación causada por el miedo a ser víctima de sus enemigos conduce al protagonista a una muerte en vida –contenido primordial en la prosa y la lírica atormentada de Vallejo– de la que es liberado, finalmente, si no con su excarcelación, con su asesinato. En el clímax narrativo, una vez más, la enloquecida lucidez o la incomprensión ante lo irracional cristaliza en la “absurda alegría” del protagonista (Vallejo, *Obras completas* 3: 50). Ante la estremecida mirada del narrador principal, este saluda a alguien –muerto o vivo– que “avanza hacia nosotros, a través de la cerrada verja silente e inmóvil” (Vallejo, *Obras completas* 3: 51).

La elaboración del absurdo en los relatos de este volumen se realiza de un modo progresivo, las alusiones fantásticas y esotéricas van jalonando la narración hasta alcanzar su cenit en la concurrencia de un enigmático y oscuro suceso de tintes sobrenaturales, cuyo carácter inquietante se va a convertir en “el umbral que parte en dos la escena” (Vallejo, *Narrativa completa* 18). El hecho se sitúa como el pórtico a través del cual se produce la disolución de los racionales límites que establecen la separación entre el mundo terrenal y el de ultratumba, la división entre la cordura y la demencia, entre lo ilógico y lo racional. Perturbador suceso relacionado con apariciones fantasmales y epifanías de seres ultramundanos cuya presencia, en ocasiones añorada y deseada por el propio personaje perceptor del hecho paranormal, despierta en el espectador un variado abanico de sensaciones: la angustia provocada por la incomprensión y la incredulidad (“Más allá de la vida y la muerte,” “El unigénito,” “Los caynas”), la aceptación alegre o estremecida de lo insólito (“Liberación), la perplejidad ante lo inexplicable y misterioso

del doble (“Mirtho”) o la interpretación del propio destino frente al aparecido –símbolo del otro– (“Cera”).

La diferencia entre la lírica y la prosa es que en sus narraciones, fundamentalmente en los seis relatos que componen “Coro de vientos,” Vallejo parece obligarse a explicar la materialización de sus obsesiones existenciales por medio de un fondo fantasmagórico y onírico que sustrae a los personajes y a los acontecimientos la plenitud de su realidad. Hay toda una serie de mecanismos literarios destinados a prevenir al lector de la naturaleza extraordinaria –aún para el mismo narrador– de los sucesos referidos a continuación, de forma que todas las escenas relatadas mantienen “el discurso narrativo en los límites de la lógica hasta que un suceso ‘perturbador’[...] rompe ese aire familiar y trastoca el mundo real” (Vallejo, *Narrativa completa* 18): apóstrofes donde se explicita la incredulidad del relator de los hechos, elementos atmosféricos que actúan a modo de lúgubre presagio, primeras sensaciones esotéricas, somatización inexplicable del angustiado sufrimiento de un alma luctuosa.

Destinado a tal fin, parece el recurso de presentar la mayor parte de los relatos de “Coro de vientos” narrados por una segunda voz, es decir, uno de los personajes de la historia relata a su vez sucesos de su propia experiencia, de tal modo que el narrador principal es absuelto de toda responsabilidad sobre la condición fantástica de los mismos, sin embargo, la “objetividad” del narrador –en “El unigénito,” “Mirtho,” “Liberación”– termina envuelta, a menudo, en el mismo aura de enajenación que irradiaba la entelequia relatada.

La impugnación de los deslindes establecidos convencionalmente entre conceptos contrarios como los ya vistos, se amplían en otros relatos de *Escalas melografiadas* a las

nociones, recurrentes a lo largo de la obra vallejiana, de unidad, duplicidad y fragmentación. Según Ferrari, igual que “la del tiempo, la angustia del amor y la sexualidad se relaciona, pues, en Vallejo con la obsesión de la unidad rota” (“César Vallejo entre la angustia y la esperanza” 33). En palabras de este crítico, dentro de la simbología numérica del autor de *Trilce*, el dos se convierte en la representación de la unidad mítica, en cuanto “reunión de los *unos* separados” (29). A través de este término, tal y como señala André Coiné (cit. en Barrera 321), se representa conjuntamente la figura materna y la de la amada en el ámbito de la relación amorosa. La imagen femenina como figura de salvación engloba todas las manifestaciones del género en la literatura vallejiana, de modo que tras la mujer amada, tanto en *Trilce* como en *Los heraldos negros*, subyace, con frecuencia, la presencia de la madre. Barrera postula en este sentido que “[e]sposa, madre, hermana, amante... todo se confunde en el panteísmo erótico vallejiano como sinónimo de salvación” de forma que “la consideración de la amada como madre era habitual” desde su primer poemario (321).

En estas interpretaciones puede fundamentarse la explicación de la inquietud sufrida por el joven amante de “Mirtho” (7) que, abrumado por las numerosas acusaciones de amigos de toda confianza, reconoce el carácter doble de su enamorada, al declarar a su confesor y narrador principal del relato que su “amada es 2” (Vallejo, *Obras completas* 2: 72). Aunque no aparece reflejado en el texto, ni siquiera de modo implícito, la segunda mujer, a quien el entorno próximo al protagonista percibe como alguien distinto a Mirtho y, sin embargo, resulta ser un ente ajeno tanto al conocimiento de esta como al del perplejo mozo, podría ser identificada, en función del universo literario vallejiano, como la imagen de la madre.

En el pequeño epílogo final, la voz del narrador intradieгético receptor de la historia, se hace partícipe de la fantástica experiencia al creer sentir “a ambos lados del agitado mozo, dos idénticas formas fugitivas” (Vallejo, *Obras completas 2*: 76). Este recurso contribuye a potenciar la idea de que la anécdota relatada se basa en la pareja madre-hijo y en la irradiación de este binomio hacia otras figuras femeninas a través de su equiparación con el ser materno. Inconscientemente, el individuo proyecta en la joven la imagen de la mujer que le dio a luz, símbolo de la unidad y la salvación, sin embargo, la simbiosis entre ambas es irrealizable en el nivel de la realidad social –representada por los conocidos, que son quienes se empeñan en diferenciarlas–, de modo que para Vallejo y su personaje “[l]a realidad debe ser una, pero apenas intuida como unidad, la vida revela su dispersión, su irrefrenable heterogeneidad, erizada de lindes” (Ferrari, “César Vallejo entre la angustia y la esperanza” 16).

El ilogismo de la situación resultante de la duplicidad de la identidad de la mujer querida, de su desdoblamiento en otra, por un lado, es reforzado por la semejanza física entre las dos féminas –circunstancia declarada a través de los amigos que denuncian la infidelidad del joven–, la falta de conciencia que los enamorados manifiestan ante el hecho que solamente discernen los demás, y el incierto final, en el que la ambigüedad de la personalidad de la mujer se quiebra nuevamente al asombrarse ante el nombre de una supuesta rival. Además, por otro lado, la certidumbre de la quimérica dualidad es, igual que ante otros hechos contados en esta colección, matizada y relativizada por el mismo relator que hace preceder sus declaraciones de abundantes expresiones de desconfianza hacia lo afirmado. A lo que se añade, nuevamente, el recurso de la risotada del oyente para restar verosimilitud a las palabras escuchadas.

Las alucinógenas epifanías del doble cobran una dimensión aún más enfermiza y devastadora en “Cera,” peripecia de ribetes oníricos vivida por un jugador de dados profesional, quien en el ambiente depravado del barrio chino limeño descubre el signo inextricable de su *fatum*. El narrador y espectador de los hechos reconstruye el proceso de fabricación de los cubos modelados por Chale en un intento de crear su propia suerte, de gobernar su destino. A continuación, da fe de la fama alcanzada por el tahúr y, por último, relata la encrucijada que lo sitúa ante la fantasmagórica presencia de la muerte, evanescente duplicación de su propio yo, frente al cual nada podrán sus malhadadas artes, puesto que su victoria en la postrera apuesta supondrá el fin del personaje.

Para Xabier Abril, “la idea del ‘doble’ aparece por vez primera en la prosa de Vallejo mucho antes que en su poesía” (87), probablemente, al menos en principio, sugestionado por la lectura del relato de Edgar Allan Poe “William Wilson” (8). Las imprevistas e inexplicadas apariciones de un enigmático individuo van marcando la vida del personaje en el texto de Poe. Progresivamente, el desconocido va concretándose como un ser idéntico al protagonista. Las similitudes entre los relatos de Poe y Vallejo llegan en su aspecto anecdótico a situar a sus entes de ficción en sendas partidas de azar y a convertir a Wilson y Chale en verdaderos magos de la baraja y los dados respectivamente. La falta de certezas, la descomposición del ánimo y una inefable sensación de atonía ante la omnipotencia de un destino inexorable son efectos coincidentes en estos personajes sobrecogidos por la estampa aterradora del otro. Aunque, en “Cera” no se da la exacta equivalencia física que aparece en su precedente narrativo, si se produce la duplicación en el efecto que los jugadores causan en la sala, en la apostura de su presencia, en el aura de triunfo que emana de ellos. Su “yo espectral” absorberá, con su llegada, todo el deificante oropel de leyenda de jugador invencible ostentado por el chino y sellará el

destino de este en una última tirada: “Apenas este personaje tomó una posición junto al tapete [...] El señorío de Chale y todas sus posturas de sortilegio se acabaron. [...] Chale parecía triturado por aquella mirada, mutilado” (Vallejo, *Obras completas 2*: 88-89).

La visión del doble, (9) el encuentro del yo con su idéntico antagonista, supone una revelación de la propia conciencia, del dolor inmanente al ser humano; al encontrarse cara a cara con los ojos de su contrario –que, al mismo tiempo, es su igual, “Lomismo”–. El hombre toma conciencia de su culpa, heredada a través de su nacimiento, el destino se le aparece omnímodo e incontestable, la muerte alcanza su dimensión más incontrovertible, porque “[l]a vida se descubre en su densidad cuando el sufrimiento hace mella en el cuerpo” (Vélez 846). Vallejo así lo había señalado en su poema “Los heraldos negros:” “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” (Vallejo, *Obra poética completa* 59).

El encuentro fatal e inesperado llena de sorpresa angustiada al yo; la aparición, envuelta en una atmósfera espectral y alucinada le devela la sufriente esencialidad de su ser motivada por la orfandad existencial que constriñe su vida y que es asumida en ese mismo momento. Todo ello sin que pueda comprender plenamente su significado ni su causa, es decir, el sentido de tanto dolor, el por qué el mismo Dios se manifiesta impotente ante el destino absurdo de su criatura, su ansiosa incertidumbre se expresa en un luctuoso “[i] Yo no sé!” El *doppelgänger* se convierte así en un heraldo de la muerte o la desgracia, de la fragmentación y la ruptura, en el funesto augurio revelador de la imposible felicidad del ser humano sobre la tierra, de la quimérica fusión con la Unidad.

Una vez más, lo absurdo eclosiona al final del relato cuando nadie sino Chale y el narrador –que al final en una nueva grieta de los esquemas lógicos del lector, convierte su propia figura en un espectro intangible al afirmar que “cualquiera habría asegurado que yo estaba allí. Pero no. Yo no estaba allí” (Vallejo, *Obras completas* 2: 91)– son conscientes de la amenaza que se cierne sobre el ventajista chino. La invisibilidad de un hecho tan ostensible fractura definitivamente la realidad de la escena y termina por anular los ya mermados límites entre lo racional y lo absurdo que aún se mantenían en el relato: “Sin que nadie, absolutamente nadie, menos el chino, pudiese advertirlo, extrajo del bolsillo su revólver, acercólo sigilosamente al cerebro de Chale, y, la mano en el gatillo, erectó el cañón hacia aquel blanco. Nadie, repito, percibió esta espada de Damocles que quedó suspendida sobre la vida del asiático” (Vallejo, *Obras completas* 2: 91).

Una última epifanía, esta vez con ecos de la mitología cristiana, tiene lugar en “El unigénito,” donde la relación platónica y aséptica de la pareja protagonista culmina en un beso apasionado pero fatal, que causará la muerte de ambos y, al mismo tiempo, supondrá la inmaculada y romántica fecundación de un nuevo ser, en un proceso similar al que los seguidores de Cristo narran en sus Sagradas Escrituras (Vallejo, *Obras completas* 3: 66-69). (10) Sin explicación, sin que el lector ni el personaje puedan llegar a comprender las causas de sus sensaciones ni de lo acontecido, es introducido en las líneas finales del cuento –técnica que se ha demostrado recurrente en todos los textos de “Coro de vientos”– el hecho más perturbador de la historia. En el último párrafo, que, una vez más funciona a modo de colofón epilodal, el frustrado esposo, sin percatarse de ello, aunque obsesionado por una inquietud inefable, entra en contacto con la maravillosa imagen de un niño, fruto del acendrado y espiritual amor de Nérida del Mar y Marcos Lorenz. El advenimiento del impúber “extremadamente hermoso y melancólico” prefigura, al preceder la aparición del

insecto negro que revolotea en torno a Walter Wolcot, la llegada de un oscuro heraldo portador de funestos presagios, puesto que tal y como señala Carlos Villanes Cairo la mosca es “mensajera de la muerte” (760).

En definitiva, la estructura de *Escalas melografiadas* aparece fuertemente cohesionada a través de las íntimas relaciones que se establecen entre los cuentos pertenecientes a las dos secciones que configuran la obra. En “Cuneiformes” se crea la atmósfera y el espacio que a través de una anécdota más desarrollada se va a repetir en “Coro de vientos.” La esfera carcelaria se convierte de este modo en reproducción simbólica a “escala” de la prisión que para el hombre supone la vida en la tierra, de los opresores límites causantes del sinsentido de su existencia y del tiempo que a pesar de su fluir continuo permanece estancado en una monotonía asfixiante. En el primer grupo de relatos se introducen los motivos del sueño y la evocación retrospectiva, del doble, de la injusticia, de la enajenación, que, a continuación, serán retomados y reescritos en los otros seis cuentos restantes. Por otra parte, la vinculación también se produce entre los textos propios de cada sección, de forma que si en “Cuneiformes” los nexos estructurales son la cárcel y el presidiario, en “Coro de vientos” los lazos de vertebración de las distintas narraciones pueden encontrarse en “la escisión del ‘yo’” (Matalía 341), en el cuestionamiento subversor de los límites entre términos contrarios, en las recurrentes epifanías de entes fantasmales –relacionados generalmente con la figura del doble o *doppelgänger*– y la técnica narrativa a través de la doble voz en primera persona del “testigo y el actor” (Matalía 341).

En esta serie de relatos, a través del absurdo (11) o del recuerdo, Vallejo rompe – o desdibuja, al menos– las, a priori, nítidas y tajantes fronteras entre la vida y la muerte,

entre el pasado y el presente, entre la locura y la razón. Los personajes de Vallejo perciben el sinsentido de su situación –de su existencia– para el cual no encuentran explicación. En el proceso de búsqueda de respuestas a los interrogantes que plantea el tangible sufrimiento de un dolor y de una culpa injustificados e indescifrables, manifestado en el angustiante “Yo no sé” que pronuncian de modo reiterado sus protagonistas, Vallejo sitúa a sus seres de ficción en un tiempo y un espacio irracional, en la confluencia de dos dimensiones antagónicas. El autor configura una esfera de idealismo lírico, una realidad distinta de la que nos ofrece el positivo racionalismo, a través de la cual trata de sobreponerse a la injusticia, al ilogismo y a los estrechos límites del inextricable destino del ser humano.

Notas

(1). Ferrari afirma que “La crítica no tenía asideros, no tenía normas ni patrones para juzgar esa escritura y medir esa libertad, ni siquiera los pocos críticos que en el Perú seguían más o menos de cerca el movimiento de las vanguardias en Europa y en América,” puesto que “el lenguaje de *Trilce* expresa una emoción inédita y el poeta lo crea a medida que lo halla, *como si* nunca hubiera habido escritura. Ello no excluye en absoluto el conocimiento de y las afinidades con la poesía de su época, en particular a través del ultraísmo” (“Introducción” 164).

(2). Para Julio Ortega la relación de *Trilce* “con los movimientos poéticos de la vanguardia europea son complejos y coincidentes: la exploración de Vallejo está conectada a la liberación formal de esos movimientos, pero no es posible deducirla de ellos” (Ortega 101). Por su parte, Abril afirma con vehemencia que el estilo de esta obra excede de “el patrón o el modelo de la literatura vanguardista” a pesar de que la crítica o parte de ella la circunscribiera “dentro de tal tendencia,” puesto que, frente a esta modalidad literaria, *Trilce* manifiesta una profundidad humana, una asociación entre lo nuevo y la tradición clásica y una renovación del lenguaje sustentada en su “vivencia prístina” (Abril 17-20). Igualmente, Ferrari postula que “es erróneo asimilar *Trilce* a la poesía experimental de las vanguardias,” ya que “la poesía de *Trilce* no es ‘experimental,’ sino ‘experiencial,’ procede de una experiencia profunda, personal y señera de la libertad de la palabra, e, indisociablemente, de los límites de esta libertad” (“César Vallejo entre la angustia y la esperanza” 19-20).

(3). La otra “ala” de la vanguardia a que hace referencia la autora es aquella “que busca insertarse en el ámbito internacional, atenta a las transformaciones de los

movimientos europeos, que mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente” (Matalía 337-338).

(4). Merino (y con él otros autores) enumera los poemas tríclicos más relacionados, desde un punto de vista temático y estructural, con *Escalas melografiadas*: I, II, XVIII, XLII, L, LXIV, LXX, LXXV (Merino 9). En cuanto a *Los heraldos negros* el poema de título homónimo, “La de a mil,” “Los dados eternos,” y aquellos que componen la sección “Canciones de hogar” son los más citados por la crítica a consecuencia de su vinculación con dicho libro de relatos.

(5). Según afirma William Rowe para el análisis y discusión de la concepción del tiempo en la obra de Vallejo se toma como premisa la distinción entre “tiempo cósmico (o cronométrico) y el tiempo fenomenológico” (297) o entre sus variantes terminológicas “tiempo objetivo frente al subjetivo, el tiempo de reloj frente al tiempo biológico” (297) o, también, “tiempo trascendente” frente al “tiempo inmanente al ser” (297); sin embargo, para este autor “[u]na vez que el tiempo está dividido, desaparece la separación entre el tiempo fenomenológico y el tiempo externo o cronométrico, porque el tiempo siempre está fuera de sí mismo” (302).

(6). El tema de los límites entre la vida y la muerte ha sido tratado con profusión por Vallejo. Como ejemplo de dicho asunto en su producción en prosa puede citarse un fragmento de una de las notas que componen *Contra el secreto profesional*: “Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre” (Vallejo, *Obras completas* 3: 23).

(7). Merino identifica el nombre de Mirtho, por un lado, con el de “Myrtocleya,” personaje de *Afrodita* (1908), novela de Pierre Louÿs y, por otro, con Zoila Rosa Cuadra, breve amante del autor en 1917 (23).

(8). Abril preconiza igualmente la influencia indudable del texto de Mallarmé titulado “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” y evidentes resonancias de obras como *Igitur ou la folie d’Elbehnon* también de Mallarmé, el anónimo oriental “Nala y Damayanti,” así como la presencia de ciertos elementos de la escritura nietzscheana (87).

(9). Otro texto en prosa donde Vallejo desarrolla el tema del doble es en un fragmento de *Contra el secreto profesional* (Vallejo, *Obras completas* 3: 43-44).

(10). En “Vocación de la muerte,” Vallejo traza una reescritura de Jesucristo, figura perteneciente a la mitología cristiana, considerado hijo de María, que lo concibe de manera milagrosa. En el relato el tratamiento otorgado a Jesús es eminentemente terrenal y, tras su súbita muerte, es suplantado por otro joven de “gran hermosura,” su doble, que de manera simultánea al óbito, recibe la revelación que lo convierte en Hijo de Dios (Vallejo, *Obras completas* 3: 66-69).

(11). James Higgins señala que “La poesía de Vallejo es un testimonio del absurdo: el hombre vallejiano vive en un mundo ilógico, desordenado y caótico, donde la

vida es vacía y sin sentido [...] Vallejo está convencido de que el hombre debe tomar conciencia del absurdo si quiere superarlo” (240).

Bibliografía

Abel-Quintero, Margaret. “Sobre ausencia y presencia en *Trilce*.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-455 (1998): 283-288. Impreso.

Abril, Xavier. *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus, 1962. Impreso.

Barrera, Trinidad. “*Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-455 (1998): 317-328. Impreso

Ferrari, Américo. “César Vallejo entre la angustia y la esperanza.” Introducción. *Obra poética completa*. Por César Vallejo. Madrid: Alianza, 2003. 9-55. Impreso.

---. Introducción. *Obra poética*. Por César Vallejo. Ed. y coord. Américo Ferrari. Madrid, et al.: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, et al., 1988. 161-169. Impreso.

Higgins, James. “El absurdo en la poesía de César Vallejo.” *Revista Iberoamericana* 71 (1970): 217-241. Impreso

Mattalía, Sonia. “*Escalas melografiadas*: Vallejo y el vanguardismo narrativo.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-55 (1998): 329-343. Impreso.

Merino, Antonio. “Estudio preliminar.” César Vallejo. *Narrativa completa*. Madrid: Akal, 1996. 5-60. Impreso

Ortega, Julio. “Lectura de *Trilce*.” *En torno a César Vallejo*, Ed. Antonio Merino. Barcelona, Júcar, 1988.

Osorio Tejada, Nelson, ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Selección, pról., bibliografía y notas Nelson Osorio Tejada. Caracas: Ayacucho, 1988. Impreso.

Rowe, William. “Lectura del tiempo en *Trilce*.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-455 (1998): 297-304. Impreso.

Vallejo, César. *Narrativa completa*. Ed. Antonio Merino. Barcelona: Akal, 1996. Impreso.

---. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.

---. *Obra poética*. Ed. y coord. Américo Ferrari. Madrid, et al.: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, et al., 1988. Impreso.

---. *Obras completas*. 9 vols. Barcelona: Laia, 1976-1978. Impreso.

Vélez, Julio. “Muerte y vida: constantes del tiempo vallejiano.” *Cuadernos hispanoamericanos* 454-455 (1998): 839-852. Impreso.

Villanes Cairo, Carlos. “El indigenismo en Vallejo.” *Cuadernos hispanoamericanos* 454-455 (1998): 751-760. Impreso.

**La poesía de Ernesto Cardenal y su misticismo político. Una experiencia
fronteriza en su *Cántico Cósmico***

[Alfredo Ignacio Poggi](#)

Georgetown University

Las clasificaciones de Ernesto Cardenal como el poeta de la teología de la liberación, el místico de la lucha social, o el sacerdote científico han servido de marco interpretativo y herramientas críticas para analizar su obra por varias décadas. No obstante, si un estudio sobre el poeta nicaragüense sólo se limitara a ellas, caería en el error de perder de vista la complejidad del autor. Algunos críticos, como José Miguel Oviedo, han intentado clasificar la constitución multifacética de Ernesto Cardenal identificando etapas cronológicas en su obra (ctd. en Pastor Alonso 24). Para Oviedo, la primera etapa es la de poesía de denuncia social y política, como en *Epigrama y Hora Cero*, la segunda es la de poesía mística con obras como *Getsemaní, Ky, Salmos,* y *Oración por Marilyn Monroe*, y la tercera es la de poesía épico-narrativa, con obras como *El Estrecho Dudoso,* y *Homenajes a los Indios Americanos* (ctd. en Pastor Alonso 24). Sin embargo, otros críticos como Paul Borgeson y María Ángeles Pastor Alonso coinciden que dicha clasificación no es adecuada, ya que existen temáticas que se repiten constantemente en los distintos poemarios (Pastor Alonso 25). De hecho, los libros publicados por Cardenal en las últimas dos décadas parecen sustentar esta última posición crítica. Por ello, uno de los mayores desafíos analíticos que tiene la obra de Ernesto Cardenal es encontrar una temática que conecte la fragmentación de sus poemas. En los años 80, los críticos buscaban dicha fuente de unificación en categorías políticas y éticas. Por ejemplo, para Paul Borgeson, la temática central en los poemas de Cardenal es la

justicia (105). A partir de los noventa, con la publicación de *Cántico Cósmico*, y hasta la actualidad, todo parece sugerir que la mayoría de los críticos encuentran en el sentir místico de Cardenal el nexo de unidad, incluso en sus obras más políticas (López-Baralt 9-10).

En este trabajo no intento buscar una temática de unificación ni entrar en la discusión sobre si la mística religiosa, la ciencia, la cultura o la política son los elementos centrales de la poética cardenaliana. Muy por el contrario, creo que la capacidad de romper las fronteras discursivas y temáticas es la virtud poética más importante del poeta nicaragüense. De hecho, en una entrevista que le hicieron en Arenas de San Pedro, España, en el 2009, Cardenal dijo que lo que caracteriza a su obra es la variedad temática.

Si tenemos en cuenta las características propias de toda frontera que identifica Geoffrey Bennington, en su conferencia "*Frontiers: Of Literature and Philosophy*", no es de extrañar los conflictos constantes que experimentó Cardenal a lo largo de su vida. Según Bennington, toda frontera es política, artificial, vaga y violenta, la cual, si se elimina, hace temblar las identidades de quienes la experimentan. En otras palabras, las superaciones de las fronteras desestabilizan las identidades, ya sean políticas, religiosas o culturales, y generan una reacción violenta adversa en los afectados.

Mientras la filosofía comienza con la pregunta sobre qué es la frontera, la literatura - y en el caso de Cardenal específicamente la poesía - parte desde la experiencia:

... experience is intrinsically perilous in that as such it exposes to something as yet unknown on or beyond a frontier, and this experience is perhaps none other than what

gives rise to the sense of wonder... At the frontier, says literature, life is on the line, identities tremble, something passes into something else, somewhere new opens up. 'Experience' in this sense is never quite mine, never a simple accretion of knowledge or wisdom, because on the frontier, at the edge, I am not quite me, but the opening of identity to an alterity which in principle has no truck whatsoever with the poor supposed self gathered up against this exposure without which it would be nothing at all, but because of which it always might be annihilated. (Bennington)

Partiendo desde discursos bien definidos e identidades delimitadas, como la religiosa, la política o la científica, Cardenal se encarga de transgredir las fronteras en su poesía, dejando en evidencia sus artificialidades y marcando el camino hacia una experiencia fronteriza, la cual podemos denominar mística. Además, como sostiene Bennington, donde hay fronteras, ya sea entre países, disciplinas, o cualquier otra cosa, hay un orden político y mecanismos de control. De ahí que el misticismo de Cardenal, como cualquier otro, sea político y haya generado inevitablemente conflictos con los diferentes actores e instituciones que interactúan con sus versos.

En sus primeros poemarios como *Epigramas*, *Hora Cero* o *Salmos*, por ejemplo, puede percibirse la capacidad del autor para unir lo religioso y lo político, disolviendo la frontera que divide ambos discursos. Por ejemplo, se puede leer en su libro *Salmos*:

Escucha mis palabras oh Señor

Oye mis gemidos

Escucha mi protesta

Porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores

Ni partidario de su política

Ni te influencia la propaganda

No estás en sociedad con el gangster... (*Antología* 58)

Los tres primeros versos se estructuran como una plegaria de alguien que sufre y reclama a Dios, como un salmo de lamentos, para proseguir con la identificación de su desgracia con el orden político dictatorial y sus mecanismos de control. En este sentido, del tercer al cuarto verso, transgrede la frontera del plano individual-religioso, promulgado desde la secularización europea moderna, y lo conecta con una dimensión política-social, sumándose a la agenda de la teología de la liberación latinoamericana (Poggi 87).

También, en obras como *Oración por Marilyn Monroe, Ovnis de Oro y Homenaje a los Indios Americanos*, por otro lado, Cardenal rompe las distinciones entre culturas, ya sean estas pop, indígena, europea, estadounidense o latinoamericana:

Y la cena. Una choza

Rústico rótulo (en español)

CASA DEPORTE-ISLA MULATUPO

especie de restaurante o “Club” indígena

piso de tierra, paredes de bambú,

jóvenes cunas bebiendo Coca Cola

-no hablaban español-

Con collares de dientes de mono, caimán, zahino.... (*Antología* 165)

En los versos anteriores, se puede percibir cómo Cardenal intercala objetos indígenas como una choza, paredes de bambú o collares de dientes de animales con productos masivos pop, como la Coca Cola o un “Club”. Además, muestra una tensión con el idioma español, ya que los indígenas lo usan en el cartel de la casa de deportes

pero no lo hablan. Finalmente, aun cuando en sus obras anteriores se puede percibir cómo el autor juega con las fronteras de los discursos, en sus poemarios posteriores, como *Cántico Cósmico*, *Telescopio en la Noche Oscura* o *Versos del Pluriverso*, Cardenal radicaliza las rupturas de los límites que separan la ciencia, la religión, la cultura y la política, incluyéndolas en un dinamismo poético que aspira a la unidad, propio de un místico. Las distintas religiones, culturas, teorías científicas y movimientos políticos confluyen y se intercalan en los mismos versos. Por ejemplo, Cardenal escribe en su *Cántico Cósmico*:

...En el principio todo densa oscuridad,

Sin formas, vacío...

...Entonces el Tao no tenía nombre.

Lo tuvo y fue la creación...

.....

Hubo un tiempo en que la temperatura era tan alta

que la colisión de protones con protones

producía partículas materiales de la pura energía. (*Antología* 208)

En este sentido, este trabajo analizará las rupturas de fronteras discursivas que se dan en la obra de Ernesto Cardenal, ya sean científicas, religiosas, políticas y culturales. Considero que el autor utiliza inteligentemente estrategias poéticas y filosóficas que le permiten quebrar la naturaleza artificial de las fronteras. Primero, puntualizaré sus estrategias de contenido, especialmente con la utilización de la tradición neoplatónica y mística, y enriquecidas con los trabajos de Theilhard de Chardin, la física cuántica, y la teología de la liberación. Segundo, analizaré sus estrategias literarias de la forma, en las cuales Cardenal se refugia en el género poético para exponer su cosmovisión, y no tener los desafíos propios de un ensayo o tratado filosófico. Además, como el mismo autor afirma, Cardenal practica un estilo exteriorista, el cuál toma prestado de Ezra Pound, y utiliza rasgos del collage cubista, la visión cósmica del poeta Walt Whitman, y el lenguaje masivo del arte pop. Finalmente, en este trabajo se mostrará cómo, todo intento de unificación universal, como el que defiende Cardenal siguiendo la tradición neoplatónica, genera inevitablemente nuevas fronteras y dicotomías. Cardenal parte desde la experiencia fronteriza para producir una identidad poética propia, pero simultáneamente conceptualiza la realidad y por ende levanta nuevas fronteras de división teórica y estética.

Para lograr este objetivo y debido a la vasta obra del nicaragüense, me limitaré a su obra cumbre, *Cántico Cósmico*, ya que según los críticos y el mismo autor, es el resultado de más de tres década de trabajo y materializa las mayores preocupaciones y destrezas estilísticas de Ernesto Cardenal.

Las fronteras discursivas y la unidad de contenido

En la poesía de Cardenal parece no haber ningún tipo de contradicción entre dos cosmovisiones filosóficas históricamente enfrentadas: una materialista-científica y la otra dualista-religiosa. La mayoría de sus versos alternan entre teorías científicas y creencias religiosas. Por ejemplo, Cardenal escribe en su *Cántico Cósmico*: “En el principio Dios creó los cielos y la tierra” / Dice el Génesis (aunque la tierra / Cinco billones de años después que los cielos” (38, 335). Con esta misma idea, sus 43 Cántigas del *Cántico Cósmico* están repletas de datos científicos pero comienzan casi siempre con la estructura del Génesis, que se alterna a su vez con mitos de otras religiones. Por ejemplo, el libro comienza:

En el principio no había nada

ni espacio

ni tiempo

El universo entero concentrado

en el espacio del núcleo de un átomo,

y antes aún menos, mucho menor un protón,

y aún menos todavía, un infinitamente denso punto matemático.

Y fue el Big Bang.

La Gran Explosión.

El universo sometido a relaciones de incertidumbre,

su radio de curvatura indeterminado,

su geometría imprecisa

con el principio de incertidumbre de la Mecánica Cuántica,....

(*Antología 203*)

En los tres primeros versos, de forma escalonada, Cardenal comienza recontando la visión judeocristiana tradicional de la creación *ex nihilo*, para luego conectarla a las teorías científicas del *Big Bang* y la mecánica cuántica. De hecho, en la lectura de los versos, la contradicción pasa desapercibida, entre una creación de la nada y la existencia de un punto matemático desde donde se originó la explosión. Parece un Dios o creador que actúa con fórmulas matemáticas y físicas, no mecanicistas sino cuánticas, es decir, con espacio para la incertidumbre y la indeterminación.

Esta superación de las fronteras que dividen los discursos religiosos y los científicos está apoyada en una visión neoplatónica del universo. Para Plotino, la figura más representativa de lo que hoy llamamos neoplatonismo, el universo tiende hacia la unidad. El Uno, principio de perfección y fuente de la creación, se va expandiendo por estadios o *hypostasis* a través de la emanación. En el primer estadio crea las formas platónicas y la mente del universo, en el segundo las almas humanas y finalmente la

materia. Mientras más alejado del Uno esté alguien o algo, más imperfecto y diverso será. De ahí, que el fin de la filosofía neoplatónica mística sea volver al Uno, a la unidad de toda la creación, sin distinción entre alma y cuerpo, espíritu y materia. Esta cosmovisión está presente en la mayoría de la poesía de Cardenal, tanto implícita como explícitamente. Por ejemplo, en el *Cántico Cósmico*, se puede leer: "...En el principio sólo estaba el Uno sin otros; /ese Ser pensó: deseo ser muchos..." (*Antología* 208). Pero, según Plotino, el proceso de emancipación del Uno llega a un punto en el que la creación comienza un movimiento a la inversa, de implosión. Toda la creación se expande y contrae por ciclos. E, igualmente, se lee en la obra de Cardenal:

y empezará a expandirse de nuevo,

y su expansión llegará otra vez a pegar contra la pared

y a volver para atrás de nuevo y así

a rebotar otra vez

y así por siempre

¿y nosotros qué?

Ciclo sin fin de expansión y concentración

Repetido y repetido en infinito pasado

que no tuvo comienzo.

(*Antología 217*)

Además de utilizar la cosmovisión neoplatónica, el poeta nicaragüense también es influenciado por la obra de Teilhard de Chardin, el jesuita paleontólogo quien elaboró una teoría en la que unificaba el darwinismo, las ciencias exactas y el cristianismo. Cardenal reconoce constantemente su deuda a este jesuita, quien le mostró la posibilidad de romper la frontera que divide la ciencia de la religión, y crear una unidad: “Colectividad armonizada de conciencias / o superconciencia de Chardin” (*Cántico 94*).

A su vez, Cardenal agrega a su poesía los avances de la física cuántica y la teoría de la relatividad, las cuales cuestionan la visión de un universo mecánico newtoniano. Entonces, esto le permite al poeta construir un universo poético en donde los planetas y las estrellas corresponden a leyes físicas, pero que al mismo tiempo no excluyen los mitos y creencias religiosas. Así, se forma una unificación de la creación que apunta al Uno: “...el pensamiento de Dios, buscando la Gran Unificación... (*Antología 258*).

En este proceso de unificación, Cardenal rompe también con las fronteras que dividen las religiones y las culturas, y sugiere que todos los mitos fundacionales de ellas apuntan hacia el mismo Uno, emanación y condensación. Por ejemplo, Ernesto Cardenal escribe:

...En el principio todo densa oscuridad,

Sin formas, vacío...

...Entonces el Tao no tenía nombre.

Lo tuvo y fue la creación...

(Antología 207)

En la concepción taoísta del universo, existe una fuerza positiva llamada Yang, que también simboliza el bien y lo masculino; el Yin como la fuerza negativa, el mal o lo femenino; y finalmente, el Tao, la fuerza conciliadora. Al igual que el Uno neoplatónico, el Tao no se puede definir, como menciona Cardenal en el cuarto verso: es sólo un camino a realizar que garantiza la creación, la armonía y la diversidad en la unidad.

Otro ejemplo de la inclusión de mitos de las distintas culturas y religiones que se puede leer en las líneas de Cardenal, dice: “Materia orgánica, moléculas simples, y otra vez materia orgánica / Y Perséfone otra vez sale del Hades / Hacia la luz.” *(Antología 231)*. Según la mitología griega, Perséfone, hija de Zeus y Deméter, fue raptada por Hades y llevada al inframundo, donde se convirtió en una especie de reina. No obstante, lograron llegar a un acuerdo para rescatarla, pero debía pasar una parte de cada año en el Hades, representando los ciclos del invierno o sequía. De esta forma, con la utilización de esta mitología, Cardenal simboliza los ciclos de paso de la oscuridad a la luz y el de las moléculas simples que se transforman en orgánicas y luego se simplifican. Así, Cardenal alterna en sus versos teorías científicas con las distintas

tradiciones culturales y religiosas, en un fluir dinámico que no confronta las visiones, sino que las intenta unificar. Las fronteras entre ciencia, cultura y religión se rompen ante la idea de la unión cósmica del universo, que se expande y condensa:

El Uno desparramándose creó todas las cosas

que serán de nuevo lo Uno

El Uno, el Ly, de Confucio

callado y secreto, en oculta acción.

Aquel de quien procede toda evolución

y en quien toda evolución termina.

(Cántico 404)

Sin embargo, Ernesto Cardenal, a diferencia de la mayoría de los místicos, politiza el movimiento cósmico del universo. El poeta nicaragüense cree, desde sus primeros escritos, que la unidad deseada del cosmos se puede lograr en esta tierra a través del comunismo:

En todas las sociedades de animales superiores

hay un instinto de disciplina social.

Los lobos, las palomas, etc.

de ahí el comunismo.

Y la democracia una ley física del universo.

(*Cántico* 160)

Cardenal antepone así el comunismo frente al capitalismo, como dos fuentes naturales, una de unión y armonía, y otra de dispersión y conflicto (Kauffman 4). Y, a su vez, Cardenal le agrega a esas ideas políticas una dimensión religiosa. Esta conexión entre religión y política la adquiere del influjo de la teología de la liberación. Como comenta el mismo Cardenal: “La teología de la liberación me llevó al marxismo. Con lo científico de Chardin y lo social del marxismo logré hacer una poesía religiosa, o abordar temas teológicos y místicos, como la resurrección, y temas del mundo, como el sentido de la revolución, su sentido trascendente” (“Ernesto Cardenal” 42). En el *Cántico Cósmico*, Cardenal escribe:

La comunión con las dos especies

como símbolo del comunismo de la primitiva iglesia.

Los clérigos fueron teóricos

de un movimiento de masas de campesinos laicos.

El comunismo tan importante como la reforma religiosa

.....

Y proclama en ella una sociedad sin clases. (130)

Dentro de las distintas posiciones dentro de la teología de la liberación, que son muchas y variadas, Cardenal constituye una de las más radicales, hasta llegar a asociar la revolución de Nicaragua con el reino de Dios (Kauffman 4). En *Cántico Cósmico*, Cardenal escribe versos como “Vénganos tu reino. / Venga la revolución a toda la tierra.” (409), y “Es contra las tinieblas esta revolución” (132). De hecho, en repetidas ocasiones, Ernesto Cardenal ha sugerido rebautizar el nombre de la teología de la liberación por el de la teología de la revolución. En una entrevista en marzo de 2009, en Arenas de San Pedro, Cardenal se excusó apoyar la utilización de la violencia afirmando: “El papa Pablo VI declaró en Colombia que la lucha armada estaba justificada con una dictadura evidente y prolongada, y yo a eso me atengo” (“Entrevista Ernesto Cardenal”).

Enmarcado en la tradición de la izquierda latinoamericana, Cardenal también adquiere una posición contra Estados Unidos. Por momentos pareciera que Estados Unidos encarnara el enemigo quien impide el flujo de unificación y armonía universal. En el *Cántico Cósmico*, por ejemplo, se puede leer:

Pacifistas, gandhianos desde hace 2.000 años,

Nunca han firmado un tratado con Estados Unidos,

Ni han declarado guerra a nadie, ni aun a Estados Unidos.

Armonía cósmica, política y moral:

Para el Primer Ministro también el Yin y el Yang.

(*Antología* 248)

Por otro lado, los líderes que encabezaron las revoluciones comunistas se erigen como profetas, que siguen la voluntad de Dios y el flujo universal de armonía y paz; a pesar de que sean ateos y utilicen las armas como herramientas para sus objetivos políticos:

Y fe también de los ateos. O así llamados.

“Llevaré la fe que me inculcaste”

(Carta del Che a Fidel)

.....

¿Adorar a Dios? Sólo en el hombre

Pues es su única imagen. (Cardenal, *Cántico* 335)

En el primer verso, se puede leer cómo Cardenal cuestiona la frontera que divide a los ateos de los creyentes para luego colocar de soporte una cita del Che Guevara dirigida a Fidel Castro. Luego, en los últimos dos versos, Cardenal transgrede además otra frontera, la que divide a Dios de los hombres, conectando así lo trascendente con lo immanente. Incluso va más allá de la teología judeocristiana, al afirmar que el hombre no es solo imagen de Dios, sino que es la única imagen.

Finalmente, Cardenal identifica este impulso hacia la unidad del cosmos con el deseo sexual de las personas (Kauffman 4). Con la unificación del universo no solo se rompen las fronteras entre ciencia, cultura, religión y política, sino también las diferencias biológicas entre los individuos, que buscan una sinergia sexual. De ahí, al igual que la mayoría de la tradición mística cristiana que encuentra en el libro bíblico el *Cantar de*

los Cantares una referencia de amor erótico hacia Dios, Cardenal presenta versos erotizados pero más explícitos que los de sus predecesores:

Nuestros besos entre las mariposas

es un lecho de helechos.

Tus muslos olorosos como la flor de ham-zah.

Tu cuerpo con cuentas de colores

destilando agua de coco.

Chupé tus pechos.

-Amado mío

el olor de tu semen como el de la flor lechosa de kassamano.

(*Cántico* 383)

Sus versos alternan entre datos científicos, mitos religiosos, fenómenos culturales y posiciones políticas, creando un dinamismo poético que aspira a la unificación: “La hermandad de todo.../La unidad de todos.” (*Antología* 222). En este sentido, Cardenal se presenta a sí mismo como un profeta, quien señala el supuesto camino de armonía

universal, y el cual todos los seres humanos deberían seguir para lograr el reino de Dios en esta tierra, que corresponde a su vez con el orden cósmico.

Estrategias literarias para la unidad

Cuando se intenta identificar las características del estilo de Cardenal, el mismo poeta nicaragüense brinda a los críticos algunos puntos de referencia, desde los cuales se puede analizar su obra y contrastar la opinión del autor con sus textos. Creo que existen tres grandes influencias en la obra de Cardenal, que son Ezra Pound, el arte pop, y Walt Whitman. Estas influencias van a moldear de alguna forma los versos de Cardenal y le van a permitir romper todas las fronteras discursivas que se le atraviesan en sus textos. A través de Ezra Pound, Cardenal recibe lo que se denomina exteriorismo, que es una poesía basada en hechos concretos, en contraposición con la poesía idealista. Al igual que Pound, Cardenal quiere presentar la realidad en sus poemas como si fuera una cámara fotográfica o un reportaje periodístico (Yviricu 95). De alguna forma, Cardenal cree que está representando la realidad, que a su vez es materialista, como el realismo marxista de la Unión Soviética. Cardenal reconoce: "...poesía idealista, hecha con conceptos, y no materialista, hecha con objetos tomados de la realidad. Esta poesía mía se podría llamar una poesía "materialista", del materialismo histórico" ("Ernesto" 46).

A través de Pound, Cardenal recibe también el influjo innovador de los movimientos de vanguardia. Como puntualiza Yviricu: "Pound, influenciado a su vez por los futuristas y cubistas, creó una poesía idiosincrática que confunde la prosa y el verso e incorpora toda suerte de hallazgos, juegos e ideogramas" (95). Una de las características

de Cardenal es, por ejemplo, la utilización del collage, propio de los cubistas. El poeta nicaragüense mezcla teorías científicas, cultura popular, mitos religiosos, y tendencias políticas en un mismo poema, como si se tratara de un collage cubista, y así rompe las fronteras de los discursos. En el *Cántico Cósmico*, se pueden leer collages poéticos como: “El protón dicen que parece una fuga de Bach. / Ahora están en una reserva de Oklahoma. / Pero vinieron de las estrellas, dicen ellos.” (*Antología* 247). En el primer verso, se hace una comparación de un término científico con uno musical, para luego en el segundo incluir una crítica política en defensa de los indígenas y proseguir con un dato mitológico.

No obstante, a diferencia de Pound y los vanguardistas, Cardenal quiere que sus versos sean claros y comprendidos por todos. Según Yvirícu: “Su empleo del collage es mucho más atrevido y experimental que el que hace Cardenal, su documentación más amplia y heterogénea. Cardenal copia muchos de los recursos visuales de la poesía de Pound, pero rechaza el espíritu intelectualizante e individualista que la informa.” (96). Para marcar esta diferencia, prosigue Yvirícu, Cardenal se apoya en Walt Whitman y la celebración del hombre común en armonía con el cosmos (96). Por ejemplo, en el *Cántico Cósmico*, Cardenal utiliza metáforas de la cotidianidad, que la mayoría de las personas pueden experimentar en sus vidas diarias, como son las ideas gastronómicas de un licuado o cocktail para explicar la teoría del Big Bang:

Después de otros 700.000 años

la temperatura será de diez millones de grados,

estrellas y planetas licuados en un coctail cósmico

de electrones y núcleos y radiaciones.

(*Antología 216*)

En este sentido, creo que el collage en Cardenal no es solo un juego de lenguaje y un reconocimiento de sus límites, sino que es una expresión de unidad universal, que puede ser comunicada por todos y para todos. La adquisición del exteriorismo de Pound por parte de Cardenal tiene no solo una intención estética, sino también política. Para el poeta nicaragüense, la poesía debe servir para lograr un cambio social, y por ende, debe ser entendible y comunicable para todo el mundo, incluso para las clases sin educación. Según Kauffman, Cardenal incluye en sus versos un lenguaje callejero, propio de la cotidianidad latinoamericana (12). Y por esto, en la misma línea, el crítico Santiago Daydí-Tolson, coloca a Cardenal dentro de la clasificación de Mario Benedetti, de “poetas comunicantes” (18). Como el mismo autor afirma:

Yo había dicho una vez que la poesía concreta era la adecuada para la revolución, porque no se puede dar un mensaje social o político al pueblo en un discurso hermético. La poesía hermética tiene todo el derecho de ser, si la persona la quiere hacer. Pero el poeta hermético no puede exigir que esa poesía sea un mensaje socio-político si es un texto ininteligible. La pintura abstracta, por ejemplo, tampoco es apta para un tema social o político. No quiere decir que esto yo en contra de lo abstracto. (...) Si se quiere tratar el

tema de esta revolución o de la reforma agraria, o de la agresión de Reagan, no lo puede hacer uno en una forma ni hermética, ni surrealista, ni lírica, ni abstracta. (“Ernesto” 47-48)

La poesía, para Cardenal, tiene entonces una función política, que es la revolución y la lucha contra el capitalismo y las grandes corporaciones. Ya que, como habíamos mencionado anteriormente, la revolución comunista es para el poeta el logro de la armonía con el universo, que tiende a la unidad, mientras que las corporaciones conducen a la fragmentación de los individuos, las sociedades y el mismo universo. Por ejemplo, Cardenal escribe en su *Cántico Cósmico*:

Al atardecer tú miras desde el auto, sobre pantanos sulfurosos

los trémulos fuegos de las refinerías de petróleo como el Purgatorio

y sobre ellos como una ciudad de Oz

los rascacielos de cristal iluminados

Wall Street y Rockefeller Center...

(*Cántico* 189)

Además de la influencia de Ezra Pound y Walt Whitman, Cardenal mantiene una fuerte conexión con el *pop art*. Según Yvirico, esta relación está presente a lo largo de la obra de Cardenal, y se muestra en: “Su empleo del lenguaje publicitario, de la repetición, de lo que en el arte pop se denomina ‘acumulación’, de la rima pueril; el afín de objetividad fotográfica; la apropiación de objetos, imágenes y situaciones de la vida diaria en el lenguaje mismo de los medios de comunicación;...” (100). Se pueden encontrar decenas de ejemplos en el *Cántico Cósmico*, como: “Recordando la película *Star Wars* dirigida por George Lucas” (*Antología* 260), “Esto era entrar al espacio disparando al aire / Estilo John Wayne (o Reagan)” (*Antología* 261), y “¿O acaso como los monstruos extraterrestres de Hollywood?” (*Antología* 227), entre muchos otros.

Pero, a diferencia de artistas como Andy Warhol, que con sus obras critican la sociedad de consumo de manera indirecta, en Cardenal el arte se politiza completamente y cobra un sentido profético, de la lucha de la izquierda. Las menciones a la cultura y a las marcas masivas suelen jugar un papel no solo metafórico, sino que encarnan muchas veces el poder del imperio que se impone a los pobres y a los países subdesarrollados. Por ejemplo, en *Cántico Cósmico*, Cardenal escribe:

Mr. Charles Goodyear descubrió la vulcanización

y cada árbol de caucho marcado como propiedad privada,

Fueron fusiles contra flechas.

Las márgenes de los afluentes del Amazonas

sin los vistosos plumajes,

los vestidos de tela de aguaje...

O tan sólo algunos pocos, tristes,

Pidiendo kerosín a los barcos que pasan.

(263)

De ahí que podemos decir que no solo su cosmovisión neoplatónica, enriquecida con teorías científicas y la teología de la liberación, permitió a Cardenal romper las fronteras discursivas, sino también su estilo poético. Con un lenguaje que busca la comunicatividad, utiliza elementos masivos y cotidianos, y reúne elementos diversos como si se tratara de un collage; la forma poética de Cardenal rompe la distinción entre alta y baja cultura, y entre arte elitista y popular. Además, dicha ruptura lleva implícita una intención no solo estética, sino política. Los campos científicos, religiosos, culturales, artísticos y políticos sufren en los versos de Cardenal una sinergia, que abre huecos en sus fronteras, poniendo en evidencia la porosidad de sus límites y disciplinas.

Nuevas fronteras y el peligro de los totalitarismos

Con su intención de elogiar la unidad cósmica y promoverla dentro de las sociedades humanas, Cardenal pretende superar los principios lógicos, como el de no-contradicción, refugiándose en la poesía y la mística. De hecho, el poeta escribe varios versos en los que advierte la naturaleza de sus escritos y así intenta evitar el mismo tratamiento que reciben los ensayos filosóficos o teorías científicas. Por ejemplo, se puede leer en *Cántico Cósmico*: “¿El orden de este poema? No tiene orden ni desorden” (44), o “(Todo lo que escribo es fragmentario / un conjunto de cuantos)” (53). También, Cardenal escribe: “En cuanto la unidad de este poema / no la tiene. La unidad es afuera. / La unidad del todo.” (50). Por lo tanto, el poeta nicaragüense sugiere que su poesía y su mística están más allá de la lógica y los razonamientos, aun cuando sus versos están plagados de teorías, exégesis bíblicas y juicios de valor:

Yo tuve una cosa con él y no es un concepto.

Su rostro en mi rostro

y ya cada uno no dos

sino un solo rostro.

Cuando exclamé aquella vez

Vos sos Dios.

(*Cántico* 385)

En línea con la descripción de la frontera de Bennington, Cardenal manifiesta su experiencia fronteriza con el otro, lo divino, en camino hacia la unidad; frente a cualquier conceptualización filosófica de la misma. Al disolver los conceptos, se eliminan las fronteras y las divisiones entre el otro y el yo, y solo queda la experiencia del encuentro. Sin embargo, Bennington también señala que el cruce o rompimiento de las fronteras hace temblar las identidades previas, pero genera otras nuevas. Es decir, al desafiar los límites establecidos, Cardenal está generando su identidad, que inevitablemente, contiene nuevas fronteras. Si el poeta nicaragüense considera que todo el cosmos conduce hacia un fin positivo último y que todo está interconectado, debería juzgar al mal en el mundo como algo bueno, ya que es parte del plan evolutivo. No obstante, Cardenal condena a las dictaduras, al capitalismo, y a las instituciones religiosas, y llama a la revolución armada, es decir, a una interrupción del flujo evolutivo del universo. Aunque se plantea mostrar la experiencia mística del rompimiento de fronteras, elabora construcciones teóricas en sus versos que inevitablemente necesitan nuevas delimitaciones e identidades. En este sentido, si bien a nivel poético-místico, Cardenal logra capturar la experiencia o deseo de unidad universal, cae por momentos en construcciones conceptuales y, por ende, emergen los patrones de la lógica y las contradicciones.

Con esto no se pretende pedirle a una poesía la coherencia lógica y complejidad de un tratado filosófico, pero sí se puede puntualizar sus deficiencias argumentativas por varias razones. Primero, como el mismo autor reconoce, su poesía busca ser una fotografía de la realidad. Sus versos no generan un mundo aparte con una lógica propia,

sino que aspiran a ser fiel reflejo del universo. Por eso, al proponer esto, el poeta invita al lector a realizar un contraste entre los hechos “reales” y sus versos. Segundo, Cardenal intenta desvelar el orden que reina en el cosmos, y todo sistema requiere una interconectividad que puede ser cuestionada. Tercero, el poeta nicaragüense piensa que sus versos deben generar una resonancia en los lectores, que los invite al cambio social y político. Y, cuando el arte toma una posición política real, el lector puede desafiarla, contrastando su veracidad con la realidad fuera de la poesía o la ficción. Por ejemplo, a pesar de su planteamiento de conexión y armonía universal, Cardenal curiosamente establece una dualidad entre los comunistas y los capitalistas, entre los países de izquierdas y Estados Unidos:

Ya habían asustado demasiado con lo de la “ventana abierta”:

En el cielo de USA un gran hueco dejado por Carter

Por donde podía entrar todo el arsenal soviético.

.....

La Pax Americana.

Nostalgia de aquellos años de oro y tiempos dichosos

En que sólo ellos tenían la Bomba.

(Antología 260)

Por un lado, se puede decir entonces que Cardenal logra magistralmente una ruptura de las fronteras, por medio de su visión neoplatónica y mística del universo, enriquecida con teorías científicas actuales, la teología de la liberación y de estrategias literarias como el collage de las vanguardias, el lenguaje del *pop art* y el exteriorismo de Ezra Pound. No obstante, la necesidad humana de tener puntos de referencias fronterizos desde donde evaluar nuestra historia social e individual, hace que Cardenal levante nuevas fronteras y así se genere su identidad. Por otro lado, el deseo de unificación absoluta siempre conlleva el riesgo de eliminar las particularidades y simplificar las diferencias, que muchas veces, pueden ser irreconciliables aunque no por ello negativas o violentas entre ellas. Y, como todo discurso totalizador y de unificación absoluta, aun siendo sólo poético, siempre corre el peligro de caer en totalitarismos políticos, culturales y religiosos, disfrazados de relativismos y esteticismos. Pero más allá de estas dos puntualizaciones cuestionables, lo que sí queda claro a nivel poético, es que la categoría de frontera es una manera interesante de abordar la obra del poeta nicaragüense. Cardenal es un artista fronterizo, que se enfrentó a la violencia y a la incertidumbre que genera todo límite. De ahí su complejidad y su fascinante poesía:

¿Y si tiene un final

qué hay detrás?

Habrá frontera. Pero pregunto

¿cómo será esa frontera del universo?

¡Y qué habrá más allá de la frontera!

(*Antología* 263)

Bibliografía

Bennington, Geoffrey. "Frontiers: Of Literature and Philosophy." *Culture Machine* 2 (2000). Web. 20 abril 2014.

Borgeson, Paul W. *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. 104 Vol. London: Tamesis Books, 1984. Print.

Cardenal, Ernesto. *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores. 2005. Print.

---- *Cántico Cósmico*. Managua: Nueva Nicaragua. 1989. Print.

---. "Entrevista Ernesto Cardenal-2 de marzo de 2009-Arenas de San Pedro". Online video clip. Youtube. 05 marzo, 2009. Web. 30 abril, 2014.

---. "Ernesto Cardenal (Documental)". Online video clip. Youtube. 13 junio 2013.
Web. 30 abril 2014.

Daydí-Tolson, Santiago. "Ernesto Cardenal: resonancia e ideología en el discurso lírico hispanoamericano". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 9.1 (1984): 17-30. Print.

Eliás, Eduardo F., Jorge H. Valdés, and Ernesto Cardenal. "Ernesto Cardenal". *Hispanamérica* 16.48 (1987): 39-50. Print.

García González, Sylma. *Yo tuve una cosa con Él y no es un concepto: originalidad y modernidad en la literatura mística de Ernesto Cardenal*. Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2011. Print.

Kauffmann, Ruth A. "Ernesto Cardenal's 'Cántico Cósmico': A Vision for the Future". *Confluencia* 11.2 (1996): 3-18. Web.

López-Baralt, Luce. *El cántico místico de Ernesto Cardenal*. Madrid: Trotta, 2012. Print.

Morrow, John A. *Amerindian Elements in the Poetry of Ernesto Cardenal: Mythic Foundations of the Colloquial Narrative*. Lewiston, N.Y: Edwin Mellen Press, 2010. Print.

Pastor Alonso, María Ángeles. *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal*. Vol. 23. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1998. Print.

Poggi, Alfredo Ignacio. “El realismo mágico y la teología de la liberación: Una agenda en común frente a los discursos europeos de secularización y secularismo”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 5.2 (2015): 72-92. Web.

Promis Ojeda, José. *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: F. Garcíá Cambeiro, 1975. Print.

Yviricu, Jorge. “El arte ‘pop’ en la poesía de Ernesto Cardenal”. *Chasqui* 24.2 (1995): 93-102. Print.

**Difference but not Deference:
Historical Memory as Dialogue in Benjamín Prado's *Mala gente que camina***

Jordan Tronsgard
Bishop's University

In the first decade of the 21st Century, “historical memory” became a ubiquitous phrase in Spanish culture, giving rise to debates around how to process the recent past of Civil War (1936-1939), dictatorship under Francisco Franco (1939-1975), and transition to democracy. (1) Political pronouncements such as the recognition of 2006 as the “Año de memoria histórica” and the passing in 2007 of what is informally called the “Ley de memoria histórica” added to the already visible space of memory in artistic production and the efforts of citizen organizations, such as the Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). (2) Nevertheless, the fact that these political actions were not passed unanimously is symptomatic of the complexity and polyphonic nature of the memory debates. To paraphrase José F. Colmeiro, there are those who publically criticize the lack of memory, advocating for the need to recover it and combat the historical amnesia in contemporary Spain; others maintain that we have experienced an inflation of memory and question the subjectivity and credibility of commemoration; some praise forgetting as a necessary for catharsis; while still others seek a more reconciliatory balance between remembering and forgetting (14).

These disparate and overlapping perspectives are all given voice in Benjamín Prado's novel *Mala gente que camina*, published in 2006 at the heart of this retrospective moment. (3) This is a novel that plays with what is real outside of its fictive world, including its own identity as a novel. This is also a novel not merely about the past, but also about how that past is remembered and communicated in the present. And therein

lies the central juxtaposition of this work. While *Mala gente que camina* harnesses the ambivalence-inducing postmodern traits of irony and metafiction—blurring the line between fiction and reality, between historical narratives and artistic narratives—it does so to paint a decidedly unambivalent portrait of the ethical and political imperatives of historical recuperation. Prado’s novel is self aware and explicit with regard to ethics, politics, and truth in fiction, in line with Dominick LaCapra’s statement: “With respect for art, it is problematic, especially at the present time, to see it as a discrete, autonomous, purely aesthetic sphere that is simply beyond truth claims and ethical considerations. Rather there is a complex interaction between art, truth claims, and ethics (including the ethicopolitical)” (100). To that end, *Mala gente* demonstrates a clearly defined ethicopolitical driving force: the imperative for Spanish society to reject a closed eye to the past so that the crimes and victims of the Franco dictatorship might be recognized. Nevertheless, the novel frames such a voice by surrounding it with many competing voices in dialogue, acknowledging that the need for active recovery of the past—and/or that the truth is found in such recovery—is not a hegemonic stance in contemporary Spain, but rather is one side of a complex cultural debate. The embodiment of this cultural dialogue by various characters in the novel is not neutral, however. The multiplicity of the novel’s postmodern characteristics gives way to a single voice of authority. All voices are heard, but only one gets the final word. (4)

This voice belongs to Juan Urbano, the narrator, whose first-person account details his discovery of a forgotten novel from the 40s, *Óxido* by the forgotten writer Dolores Serma, which he believes contains a hidden critique of the Franco regime’s practice of kidnapping babies and children from Republican prisoners. The narrator becomes convinced of his hypothesis when he discovers that Serma’s pregnant sister was

imprisoned as a Republican sympathizer after the war. Through more investigation, he concludes that Serma's son, Carlos Lisvano, is actually her nephew. Serma's "official" life is a lie; she raised her sister's son as her own to avoid his abduction like so many other children of Republican parents. Armed with this fascinating and original story about a forgotten author, the narrator intends to make public the story of Serma and *Óxido* in an academic work of non-fiction. Unfortunately, Lisvano does not grant him permission to use the family documents as proof of his claims and thus the narrator is forced to publish his findings as a work of fiction because, as he states, the genre of fiction allows him to still present his work without fear of being sued by Serma's family. The result is the novel within the novel *Mala gente que camina*.

This title acts as a powerful signal of partisanship with regard to the Spanish Civil War, for both the fictional author and for Prado: "Mala gente que camina / y va apestando la tierra..." (84) is a stanza written by the famously-Republican poet Antonio Machado, taken from a poem originally published in 1907, now found in the collection *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1983). (5) For Prado, history and openness are unavoidably linked; silence signals a tacit acceptance of past crimes. An example of this attitude is found in an opinion article published by the novelist in 2004 in *El País* entitled "Desentierren a Lorca, por favor." Prado raises the issue of mass graves as a result of the war and post-war assassinations, citing possibly the most famous of these victims, Federico García Lorca, a symbol of martyrdom for all of Franco's victims during the Civil War. Prado equates disinterring the Andalusian writer's body with vindication for the Republic's fallen and forgotten in general: "Será una forma de hacer justicia en un país donde aún existen, a la vez, un Valle de los Caídos para los vencedores y miles de fosas anónimas para los derrotados. El olvido no es lo contrario del rencor, sólo es lo contrario

de la memoria” (14). For Prado, memory is intimately linked to justice. His understanding of history is not a matter of observation without judgement, but rather of exoneration for the victims and condemnation of the transgressors. If the issue of common graves is a wound that has yet to heal, as Prado suggests in the article, then the issue of Republican children stolen from their parents is a wound that many are only now realizing existed. As Prado maintains in an online interview with *El País*, “de ese tema de los niños robados a los republicanos y entregados a familias afectas al Régimen no se sabía gran cosa, sólo lo que contaron en un documental de TV3 y en un libro los historiadores Montse Armengou, Ricard Belis y Ricard Vinyes.” (6)

In the novel, this debate is manifested by the polemics surrounding *Óxido*. Urbano even speaks of wanting to “desenterrar” the forgotten work. The language employed here is not coincidental; it evokes the image of Franco’s victims dumped in common graves, many now being unearthed for proper burial. For some, digging up old graves represents the opening of old wounds, for others, it is a matter of closing them. That is, one must literally open the graves so that the nation can figuratively close them, to achieve closure as catharsis to the traumas of the past. The philosophy behind the ethics and politics of memory gains physical expression in the actions taken toward the common graves of Franco’s victims, both for and against. (7) There is a direct parallel between Urbano’s attempt to bring light to *Óxido* and Prado’s defence in *El País* of exhuming Lorca as a symbol of remembrance and vindication.

While Urbano advocates for the parallel goals of historical transparency and making known the life and work of Dolores Serma, Serma’s family and Urbano’s own mother constitute distinguishable and unique counter-discourses. These novelistic voices

create what one might call a dialogic environment as they all incarnate different perspectives found in contemporary Spanish society. Based on the theories of Mikhail Bakhtin, Graham Allen explains such a polyphonic dynamic:

Every character in the dialogic novel has a specific, in some senses unique, personality. This ‘personality’ involves that character’s world-view, typical mode of speech, ideological and social positioning, all of which are expressed through the character’s words. . . . In the polyphonic novel we find not an objective, authorial voice presenting the relations and dialogues between characters but a world in which all characters, and even the narrator him- or herself, are possessed of their own discursive consciousnesses. The polyphonic novel presents a world in which no individual discourse can stand objectively above any other discourse; all discourses are interpretations of the world, responses to and calls to other discourses. (23)

While *Mala gente* exemplifies the first part of Allen’s description, it is incompatible with the polyphonic novel’s defining lack of authorial discourse. The irony is that while the different voices in *Mala gente* interact almost democratically in that everyone gets their say with regard to recent Spanish history, there still is a distinct and clear “authorial voice” that does “stand objectively above” the others. This is the voice of Prado manifested through his narrator. As Bakhtin himself states, while the author can be seen as a third party to the textual debate, “he might be a *biased* third party” (italics in the original; 314). Therefore, all diverging perspectives are compared against the standard set by Urbano.

Like Prado himself, Urbano's ethical and political motivations with regard to historical memory are intimately linked to a sympathetic view of the Second Republic. The Franco regime is not just seen as the totalitarian precursor to today's democracy, but also the barbaric, and illegal, usurper of a previous democratic system. (8) This attitude is articulated throughout the text, particularly as an argument raised by the narrator in defence of his partisan view of the war. Contemplating Serma's affiliation with the Fascist Auxilio Social and Sección Femenina, for example, Urbano celebrates the idealized role of women within the Republic: "La República había luchado por la dignidad de las mujeres, les había dado, por primera vez, entre otras muchas cosas, el derecho de votar" (85). In another instance, he continues to equate giving power to the powerless with dignity by outlining Republican efforts for agrarian reform that gave "justicia a cientos de miles de labradores que vivían en un mundo regido por códigos medievales" (226). Progressive ideals aside, the essence of Urbano's support for the Republic results from the fact that the pre-Franco government was the legitimate government, democratically elected by the people. Therefore, the Civil War should not be considered a war of two opposite, but morally equal sides, but rather the product of criminal rebellion (Nationalists) and justifiable defence (Republic). For Urbano, any treatment of the war and its consequences begins with this fact, as he explains to Natalia, Serma's daughter-in-law: "yo estoy dispuesto a matizar a partir de un hecho: todos los que alentaron, financiaron, pusieron en marcha y sostuvieron el golpe de estado contra la República democrática eran o unos criminales o la sombra de los criminales" (119). From this standpoint, Urbano frames his response to historical recuperation. Franco's crimes of action give way to democracy's crimes of inaction; that is, the pact of silence. "Me parece una vergüenza," he explains to Natalia, "la forma en que unos y otros han pactado el

olvido; porque aquí, a base de hablar de la reconciliación nacional, no se ha intentado pasar página, sino arrancarla” (117). Urbano represents those who are not satisfied with a politically neutral ethics of memory that recognizes the importance of looking to the past without “pointing the finger” in accusation. Urbano represents an ethics of memory that is explicitly political, lamenting that “aún siguen enterradas siniestras fosas comunes, por las cunetas de todo el país” (117). The literal unearthing of bodies signals a figurative unearthing of truths; for the narrator, the “unearthing” of *Óxido* belongs to the same imperative for openly confronting Francoist transgressions.

While Urbano corresponds to the current proliferation of memory discourse in Spain, the reticence of Serma’s family toward “opening old wounds” is indicative of the cultural tension concerning how Spain ought to approach its past. Dolores Serma, Natalia, and Lisvano demonstrate inability, indifference, and hostility respectively in the face of memory. That Serma suffers from Alzheimer’s disease, a disorder that affects one’s ability to remember, is significant; her censored-self that sought to hide her true history has actually lost the capacity to know who she is or was at all. (9) For Natalia—who belongs to the same generation as the narrator, born in the waning years of the regime—the past is not inaccessible, but rather of little importance. (10) She does not understand Urbano’s passion for the war or its consequences and, as such, represents those for whom the present supersedes any relevance that the past might hold. “¿Por qué tienes tanto interés en esa época?” she asks Urbano, “A ti la dictadura te afectó poco: eras demasiado joven” (116). For Natalia, historical consideration is wholly mediated by experience. That is, although she, like Urbano, was born before the death of Franco, she lived most of her life in democracy and therefore is unaffected by the Civil War and postbellum oppression. Therefore, Natalia embodies a perspective on memory that is neither antagonistic nor

enthusiastic; any lack of passion and outrage toward the dictatorship is a product of “present-centric” indifference, not necessarily of scepticism. She maintains a certain interest in the narrator’s work, but more in terms of it being a fascinating story than being an ethical imperative. The questions of who did what to whom in the past are inconsequential to concerns of the present and future. In this sense, Natalia exemplifies the “Gen. X” mentality of the nineties as her present-centric ethos reflects the lack of historical preoccupations of the characters in novels such as Mañas’s *Historias del Kronen* (1994), though perhaps without their self-destructive apathy in general as she is a professional woman with a family.

More openly hostile to Urbano’s project is Natalia’s husband Carlos Lisvano. Unlike the mere historical apathy of his wife, Lisvano advocates against the desire to confront the past. For Lisvano, past traumas are not merely irrelevant, but rather potentially divisive and dangerous for the present. Responding to the narrator’s claim of responsibility toward “nuestra guerra,” Natalia summarizes her husband’s position by stating: “te va a contestar que ya no es nuestra guerra, sino una parte del pasado que se superó con la democracia y a través de la reconciliación nacional. Te dirá que para lo único que vale reabrir viejas heridas es para desenterrar viejas hachas de guerra” (263). As Luis Martín-Estudillo notes, Lisvano “symbolizes the official preference for a functional oblivion” (243). That is, Lisvano’s opposition to memory corresponds to satisfaction with, and preference for, the status quo. Although by no means a supporter of the dictatorship, Lisvano does stand out from the other characters in the novel as a product of the Francoist education system (García Urbina). In addition, his life has been one of privilege. Thus, his resistance to “opening old wounds” results not just from a belief that the nation is better served by ignoring its traumatic past episodes, but also from

a sense that the “truth” uncovered will be unjustly critical and, on a personal level, will affect him adversely. That is, while he celebrates contemporary democracy over past dictatorship, Lisvano does not demonize society under Franco and views much historical recuperation as politically, rather than historically, motivated. This sentiment is exemplified in how he responds to tales of Republican children being taken by the regime: “Pero todo eso de los niños no puede sino ser una exageración” (397).

In essence, Lisvano represents an attitude in line with the “ignorance is bliss” cliché. His comfortable life reflects a prosperous, forward looking Spain for which it is easier to “not know” as knowledge might disrupt the positive status quo. For Lisvano, it is Urbano’s research into *Óxido* that threatens his secure concept of self. His identity lies with his mother’s official life-story; thus, he rejects any attempt to interpret a different biography than that which he has always known. “No es que me niegue a decirte lo que sé,” he explains to Urbano, defending his inability to help more with the research, “sino que no deseo saber, ni que nadie sepa, más de lo que mi madre quiso contarme” (293). The conflict between Urbano and Lisvano in the novel demonstrates a conflict of two opposing perspectives on memory: on one hand, the narrator advocates for openness in order to find the truth behind the cover-up, while on the other, Lisvano finds truth in generally accepted discourses of authority, thus there is no need to revisit the past. (11) When Urbano relates anecdotes of cruelty against women prisoners and their children after the war, Lisvano contends that “no son más que leyendas, . . . Y un investigador debería saber que la Historia no se compone de fábulas, sino de hechos probados” (398). Lisvano’s commitment to the unquestioned facts of his life reflects a particular fear behind the pact of silence: when Spain looks to its past, it will be forced to deal with the unpleasant consequences of what it finds. For those exemplified by Urbano,

this is a necessary step for national catharsis; for many like Lisvano, however, the self-preservation of silence is much easier. (12)

To a certain extent, Urbano's mother shares Lisvano's perspective in the face of her son's unabashed bias. She too maintains that some things are better left alone "[p]ara no desenterrar viejos odios" (250), and that life under Franco has been unfairly painted in a negative light. While she accepts that there is truth to many of her son's accusations, she responds, "Pero acepta tú también que ahora los falangistas han sido demonizados y algunas de las salvajadas que se les atribuyen pueden ser simples exageraciones" (351). Unlike Lisvano, however, the narrator's mother does not reject the ethical imperative of memory *per se*, but rather advocates for a more "neutral" approach than her son, believing such an approach to be possible and desired (in contrast to the narrator who is opposed to both points). "Urbano's mother, who lived rather comfortably during the postbellum years," explains Martín-Estudillo, "has somewhat ambivalent feelings toward her son's passionate endeavors, but she is always willing to revisit her past and discuss with him her own views and first-hand experiences as a regular citizen under Francoism" (243). These discussions, found throughout the novel, constitute the most significant expression of Spain's cultural debate because they give voice to two opposing discourses that are not immediately written off by characterization. That is, while Lisvano demonstrates hostility as a product of ignorance, Urbano's mother responds to her son with well thought out and intellectual arguments. She revels in the dialogic atmosphere and respects her son's opinions. Despite disagreeing with many of her positions, the narrator affirms that she is "una mujer feliz, positiva y, sobre todo, perspicaz" (83). In fact, this positive characterization contrasts with Urbano's frequent cynicism, creating an ironic dynamic

in which the more pleasing character embodies an ideology at odds with not just the narrator but also the novel itself.

By embracing the dialectic nature of her and her son's relationship, the mother's approach to the topic of historical recuperation is characterized by its lack of one-sidedness. For her, Spain's history should be considered without the subjective influence of emotion. "En fin, si quieres hacerme caso," she cautions her son, referring to his criticism of the Franco regime, "procura tomar distancia y no te dejes llevar por la cólera, que suele nublar la razón. Piensa en lo que dice el refrán: el que juzga con ira, venga pero no castiga" (79). In this sense, the mother demonstrates an ethics of memory that promotes a more ambivalent and reconciliatory politics. For her, this is the voice of reason that denies what she sees as her son's black and white reading of history, thus finding the truth in the "grey area." "Porque si lo reduces todo a una cuestión de ángeles y demonios," she explains to Urbano, "no comprenderás nada. Las cosas no son tan sencillas" (248). Of course, for the narrator the opposite is true: "me parece que las cosas son sencillísimas: aquí hubo fascistas y demócratas. Nada más" (248). While Urbano's mother does not demonize the Nationalist side in the war nor the resulting Francoism, her essential criticism of the narrator's position is not one of unconditional support for these entities either, but rather stems from what she perceives to be his lack of objective investigation. According to her, a more honest search for the truth gives consideration to the violence perpetrated by both sides of the conflict: "o aceptas que disparates se cometieron en los dos bandos o nunca llegarás a esa verdad que dices que buscas" (351). This is a common defence for those who oppose the particular brand of historical recuperation supported by Urbano, the kind that, according to such opposition, "opens old wounds:" the crimes committed under Franco cannot be judged because the Republican side was also guilty.

The implication is that for reconciliation to take place, any exploration of the nation's past should be investigative but not accusatory in nature, undertaken from a politically objective distance. This opinion—as Urbano states, much to his chagrin—is “el eco de millones de opiniones iguales, repetidas durante años por los más cínicos y asimiladas por los más ingenuos” (354). The mother's “voice of reason” is instead the voice of naiveté that seeks to avoid new conflict by the false suggestion of equal blame, and in the process ignores the victimizers and victimized of the Franco regime.

By bringing to light the particularly heinous act perpetrated by the state of removing children from their Republican parents, *Mala gente* proposes an approach to the issue of Francoist oppression that is at odds with both the “pact of silence” and any reconciliatory politics based on ambivalent, blanket neutrality. Although opposing perspectives surrounding this cultural debate on memory are given voice in the novel, the dialogic nature is undermined by the overwhelming sense of discursive authority granted to the narrator. In other words, Natalia's indifference, Lisvano's hostility, and the mother's scepticism of one-sided condemnation with regard to an open examination of the Franco regime constitute arguments to be refuted, rather than arguments of equal but opposite merit. Of particular note is the ironic mother/son dynamic in which the more pleasing character's less conflictive, more distanced, and more dialogic standpoint is incongruous with the novel's unabashed advocacy for memory and justice as represented by the frequently disagreeable narrator. What this suggests is that an ethicopolitical response to memory that is non-judgmental with the purpose of reconciliation is attractive and tempting, but ultimately unsatisfactory as it denies vindication for Franco's victims and responsibility for the perpetrators of such violence. In this way, Prado's novel articulates what Antonio Gómez López-Quiñones describes six years later with regard to

differing “memory cultures:” “The real point then is how to depict the relationship between these different ‘cultures of memory’ beyond their relativist juxtaposition and a mistaken conception of reciprocal respect, which constitutes a *de facto* endorsement of a comforting lack of dispute” (“A Secret Agreement” 91). The juxtaposition is not relativist here, the “comforting lack of dispute” is disrupted to state that whether it is digging up dead bodies or bringing to light forgotten novels, the consequences may be painful but necessary.

This correlation between memory and judgement is addressed by David K. Herzberger: “For those wishing to evoke the past in post-Francoist Spain, for those seeking truth, perhaps the antonym of forgetting was not remembering, but justice. In all instances, however, there exists the implicit belief in a past that is knowable, stable, and wholly usable as a source of authenticity” (16). A knowable past that gives rise to a desire for justice accurately describes the foundation of the ethicopolitical stance of Prado, Urbano and *Mala gente* itself. That the message is clear is certainly ironic considering the novel’s postmodern characteristics. This is the irony of paradox, of Muecke’s “constant dialectic interplay of objectivity and subjectivity, freedom and necessity, the appearance of life and the reality of art, the author immanent in every part of his work as its creative vivifying principle and transcending his work as its objective ‘presenter”” (78). The blurring of genre to force recognition of the novel’s literariness in the face of reality questions the nature of authoritative, historical discourse. Similarly, the polyphonic character of the cultural memory debate as represented in the text also serves to question a single, conclusive, and “official” perspective. However, while this “constant dialectic interplay” stands in contrast to Franco’s carefully controlled master discourse, is it also ironically employed to highlight that the truth of Spain’s past is plural but not wholly

relative and that not every interpretation is acceptable in the face of a desire for consensus. *Mala gente* suggests that although they might be revealed in the indirect realm of fiction—in fact, this may be necessary due to various forms of censorship—the transgressions of the Franco dictatorship are neither irrelevant to the present nor political spin, but rather the truth that requires recognition. If there can be no justice for the perpetrators, at least there can be judgement of the crime and vindication for its victims.

Notes

(1). José F. Colmeiro describes historical memory as being characterized by “una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo” (17).

(2). For more on the “Boom” of memory in literature and film, see Antonio Gómez López-Quñones (2006) and the anthology edited by Ulrich Winter. For more on the connection between the political pronouncements and cultural production, see Ofelia Ferrán. Although Jo Labanyi noted in 2008, “The flood of novels set in or after the civil war ... seems to have abated” having potentially reached a “saturation point” (119), many works dealing with issues of historical memory continue to be produced with many of the issues continuing to resist resolution.

(3). In addition to publishing poetry, essays, memoirs, biographies, and short fiction, Prado is also the author of the novels *Raro* (1995), *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996), *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* (1996), *Alguien se*

acerca (1998), *No sólo el fuego* (1999), *La nieve está vacía* (2000), *Operación Gladio* (2011), and *Ajuste de cuentas* (2013).

(4). The need to recognize the plural nature of historical memory in opposition to settling on one hegemonic understanding has been recognized by various critics. For example, Ángel G. Loureiro states, “To talk meaningfully and coherently about historical memory, one would have to do so in the plural, acknowledging that there are many conflicting historical memories, which is to say, many narratives of the past that vie for hegemony” (227). It should be pointed out, however, that in this novel the plurality involves reactions to how the past is remembered (or not) in addition to the memories themselves.

(5). “The authorship of the quote is significant,” explains Luis Martín-Estudillo referring to the novel’s title and its poetic source, “because Machado became one of the most prominent icons of the cultural opposition to the dictatorship, and Prado’s novel is a fierce condemnation of the Franco regime” (242). For more on Prado’s pro-Republican political commentary, see his article “La distancia es mirar para otro lado” in the collection *Memoria del futuro. 1931-2006*. Ed. Bernardo Atxaga.

(6). The book referenced by Prado is *Los niños perdidos del franquismo* (2002).

(7). See Emilia Silva and Santiago Macías. Certainly Prado’s support for disinterring Lorca, the most notable of the buried victims, is but one side of an ongoing polemic as many oppose disrupting the dead, for varying motivations. Lorca’s family, for example, opposes his disinterment. For a report on the controversy surrounding the

actions at that time of Judge Baltasar Garzón and the Andalusian branch of the ARMH, see “¿Van a desenterrar a Lorca?,” published in *El País* in September 2008.

(8). Although it is outside the scope of this analysis, how the novel represents different eras of post-Franco Spain warrants study. While Urbano claims connection to the Republican past as an ideal to uphold, he also regularly cites the excesses of the eighties as a period lived in the present without responsibility. His wife Virginia’s Hepatitis infection, due to drug use, represents the consequences of such naive optimism. The present-centric notion of instant gratification behind certain cultural events of the eighties, such as the “movida madrileña,” gives way to responsibility toward the past in the 21st Century as reflected in the evolution of Urbano’s motivations.

(9). In the third novel of her trilogy, *La fuerza del destino* (1997), Josefina Aldecoa also establishes a parallel between the Alzheimer’s disease that afflicts her protagonist, an ex-Republican exile, and issues of “collective amnesia.”

(10). The irony of Natalia’s indifference toward the past, as Martín-Estudillo notes, is that she works in neurology, a medical field in which memory as a physiological function is of fundamental importance (243).

(11). Gómez López-Quiñones states: “the debate about the Spanish Civil War is also and *primordially* the debate about (some aspect of) twenty-first century Spain. Of course, this completely infuriates those who perceive the Civil War as the distant, fully superseded *other* of post-Franco democratic Spain” (emphasis in the original; “A Secret Agreement” 89). Lisvano’s position exemplifies this last statement.

(12). Lisvano also exemplifies the motivations behind the so-called “Pact of Silence” during the Transition. For more on this polemic, see Paloma Aguilar Fernández, Teresa Vilarós, and Colmeiro.

Works Cited

Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.

Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza, 2007.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 2004.

Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.

“Entrevista con Benjamín Prado” *El País.com* 17 mayo 2006. 25 January 2016.
<http://cultura.elpais.com/cultura/2006/05/17/actualidad/1147878000_1147880084.htm
>.

Ferrán, Ofelia. *Working Through Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007.

García Urbina, Gloria. “No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa.” *Espéculo. Revista de*

estudios literarios 33 (2006): 25 January 2016.

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>>.

Gómez López-Quiñones, Antonio. "A Secret Agreement: The Historical Memory Debate and the Limits of Recognition." *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*. Ed. Luis Martín-Estudillo and Nicholas Spadaccini. *Hispanic Issues On Line* 11 (Fall 2012): 87-116.

---. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2006.

Herzberger, David K. "Spanishness and Identity Formation From the Civil War to the Present: Exploring the Residue of Time." *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th-21st Century*. Ed. Cristina Sánchez-Conejero. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 11-20.

Labanyi, Jo. "The Politics of Memory in Contemporary Spain." *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.2 (2008): 119-125.

LaCapra, Dominick. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca: Cornell UP, 2004.

Loureiro, Ángel G. "Pathetic Arguments." *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.2 (2008): 225-237.

Machado, Antonio. *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Ed. Geoffrey Ribbans. Madrid: Cátedra, 1983.

Mañas, José Ángel. *Historias del Kronen*. Barcelona: Destino, 1994.

Martín-Estudillo, Luis. "Afterword. The Moment X in Spanish Narrative (and Beyond)." *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Ed. Christine Henseler and Randolph D. Pope. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. 235-245.

Muecke, D.C. *Irony*. Norfolk, UK: Methuen, 1970.

Prado, Benjamín. "Desentierren a Lorca, por favor." *El País.com* 25 junio 2004.

25 January 2016.
<http://www.elpais.com/articulo/opinion/Desentierren/Lorca/favor/elpepiopi/20040625elpepiopi_9/Tes>.

---. "La distancia es mirar para otro lado." *Memoria del futuro. 1931-2006*. Ed. Bernardo Atxaga et. al. Madrid: Visor Libros, 2006. 189-197.

---. *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara, 2006.

Silva, Emilia, and Macías, Santiago. *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de hoy, 2003.

"¿Van a desenterrar a Lorca?" *El País.com* 12 septiembre 2008. 25 January 2016.
<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Van/desenterrar/Lorca/elpepucul/20080912elpepucul_4/Tes>.

Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998.

Vinyes, Ricard, Montse Armengou, and Ricard Belis. *Los niños perdidos del franquismo*. Trans. Daniel Royo. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

Winter, Ulrich, ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2006.

INTERVIEWS

Drawing Together to Discover a Silenced Past: A Conversation with Ariel Rojas

[Janis Breckenridge](#)

Whitman College

Ariel Rojas Lizana is a Chilean author, a professor of art and a photogragpher. In 2013 he finished the book *Nuevas Ideas para la Enseñanza de las Artes Visuales* (*New Ideas for Teaching Visual Arts*) which was published by Bibliográfica Internacional. In 2014, together with his sister Sol Rojas Lizana, he created the graphic memoir *Historias Clandestinas*. The book tells the true story of his childhood and adolescence (a ten year period) in which his family lived with persecuted political activists living in clandestinity and working against Augusto Pinochet. In 2015, Ariel published *Anarco Chistes* (RIL Editores), a work of graphic humor that continues the visual style characteristic of *Historias Clandestinas*.

Ariel Rojas Lizana es autor chileno, profesor de Arte y fotógrafo. En el año 2013 terminó su libro *Nuevas ideas para la enseñanza de las artes visuales* el cual fue publicado por la editorial Bibliográfica Internacional. En 2014 junto a su hermana Sol Rojas Lizana dieron a conocer la novela gráfica *Historias clandestinas* (Editorial LOM). El libro cuenta la historia de su niñez y adolescencia (un período de diez años) tiempo en el cual su familia convivió con los más buscados activistas políticos contra la dictadura de Augusto Pinochet. En el año 2015, Ariel publicó el libro de humor gráfico *Anarchochistes* (RIL editores) en el cual vuelve a utilizar el estilo empleado en *Historias clandestinas*.

Janis Breckenridge, Associate Professor and Chair of the Spanish Department at Whitman College and co-editor of *Pushing the Boundaries of Latin American Testimony: Meta-morphoses and Migrations* (Palgrave 2012; Louise Detwiler, co-editor), specializes in literary and visual testimony, cultural representations of human rights violations and the study of graphic novels and comics.

Janis Breckenridge, Profesora y Chair del Departamento de Español en Whitman College, es co-editora de *Pushing the Boundaries of Latin American Testimony: Meta-morphoses and Migrations* (Palgrave 2012; Louise Detwiler, co-editor). Se especializa en el testimonio literario y visual, las representaciones culturales de los derechos humanos y el estudio de la novela gráfica y los cómics.

This interview was conducted simultaneously in both Spanish and English (not translated) in May of 2016 via the internet as Ariel lives in Santiago, Chile and Janis resides in Walla Walla, Washington some 6240 miles away.

JB: Ariel, mil gracias por compartir tu tiempo y hablarme de tus proyectos. *Historias clandestinas* es una hermosa novela gráfica que narra tus memorias y experiencias de la niñez cuando crecías en una casa de seguridad bajo la dictadura de Pinochet en Chile. Esta realidad única y precaria fue compartida por tu hermana, Sol Rojas Lizana, quien no sólo comparte un rol protagónico contigo, sino también es co-creadora del libro. ¿Me puedes contar algo sobre el proceso colaborativo de este proyecto?

Ariel: Mi hermana Sol fue quien tuvo la idea de hacer una novela gráfica sobre lo que nosotros como familia vivimos en una casa de seguridad durante la Dictadura de Pinochet. Comprendí que era una gran idea ya que nuestra experiencia en la clandestinidad fue una realidad vivida por muchos chilenos. Por otra parte siempre se había hablado acerca del heroísmo de los líderes contra la dictadura pero no de aquellas familias que acogieron a esos combatientes en sus hogares poniendo en riesgo sus propias vidas y las de sus hijos. Pese a que acogí el proyecto con entusiasmo también sabía que este trabajo tendría un costo emocional para mí ya que me obligaría a volver a vivir situaciones difíciles de mi adolescencia. El precio de vivir diez años en una casa de seguridad donde todas las actividades de la vida diaria giran en torno a un discurso político radical puede a ratos ser verdaderamente desquiciante para cualquiera y con mayor razón para un adolescente.

Mi hermana y yo trabajamos cuatro años en este libro, básicamente yo me dediqué a las imágenes y mi hermana a la corrección y producción de textos como también a dar nuevas ideas y enfoques para este libro. Ella eliminó páginas enteras y cuestionó la coherencia de muchas imágenes. Mi hermana es muy detallista, hubo momentos de tensión entre nosotros y también de confluencia. Todo lo hicimos a través de internet ya que mi hermana vive en Australia y yo en Chile, esos cuatro años de trabajo conjunto y continuo en esta co-creación fueron un reencuentro entre nosotros ya que después de muchos años de vivir alejados aprendimos a conocernos más, a estar más unidos.

JB: Y por extensión, ¿cómo describirías la relación, o sea, la dinámica, entre texto e imagen en la obra?

Ariel: Las imágenes de *Historias clandestinas* son muy elocuentes y expresivas, muchas de ellas gritan sin palabras, ellas dan cuenta del Chile de las décadas de los 70 y 80, de la atmósfera humana que se vivía en esos años de dictadura, de la ropa, los autos, la tecnología de ese período. Así, mediante estas informaciones visuales, esta novela gráfica se ahorró toda la descripción verbal que usa una novela sin imágenes para centrarse únicamente en las palabras claves para que el lector pueda completar su propia idea.

Historias clandestinas usa diferentes tipografías hechas a mano; cuando el narrador imparcial describe los hechos las letras son formales, cuando hablan los niños las letras son infantiles. El concepto es crear un texto plástico coherente y estéticamente acorde con la imagen, la idea es que no haya diferencia entre texto e imagen de manera que ambos jueguen un rol visual de perfecta integración. Este concepto purista de integración perfecta entre tipografía e imagen se puede encontrar en el *Libro de Kells*, en antiguas miniaturas persas, en la obra de William Blake, en los carteles artísticos de Alfons Mucha, etcétera. He visto con demasiada frecuencia novelas gráficas donde la insensibilidad de una tipografía copiada y pegada de un programa no se integra al trabajo de las imágenes dando una impresión forzada que desarmoniza con la imagen general.

JB: ¿A qué público ideal está dirigida *Historias clandestinas*?

Ariel: *Historias clandestinas* fue escrita originalmente en inglés (*Hidden Memories*) porque mi hermana y yo pensamos que las historias relatadas en nuestro libro tienen un carácter universal. Además queríamos llegar a un público angloparlante culturalmente diverso, con este fin adecuamos las referencias particulares de la cultura chilena hispanoparlante al entendimiento de las personas angloparlantes de diversas culturas de habla inglesa, para ello fuimos asistidos por personas angloparlantes de diferentes orígenes culturales (australianos, ingleses, mexicanos, iraníes, brasileños, etc.). Sin embargo el primer ofrecimiento editorial para la publicación de *Hidden Memories* vino de LOM, una editorial chilena, por lo que tuvimos que traducirla al español bajo el nuevo título de *Historias Clandestinas*.

Fue escrita para niños, jóvenes y adultos; para ello se vale de dibujos de gran contenido emocional y los protagonistas son dos niños que en el período de diez años se convierten en adolescentes en una casa de seguridad durante la Dictadura de Pinochet. Para lograr la autenticidad del relato tuvimos que utilizar un vocabulario simple, evitando en lo posible los juicios y las palabras políticas usadas en ese entonces y por sobre todo tuvimos que ser fieles a la forma de sentir y pensar que teníamos en aquella época. Esto significó un trabajo creativo y emocional muy intenso y a veces doloroso ya que nos vimos enfrentados a los miedos y esperanzas que vivimos en nuestra niñez y adolescencia que marcaron nuestras vidas.

JB: ¿Recuerdas unos desafíos específicos—o lingüísticos o culturales—con la traducción? ¿Cambiaron los dibujos con esta transformación de idioma o se quedaron iguales?

Ariel: Sí, todo cambia al escribir en inglés una historia ocurrida en un país de cultura latinoamericana y habla española ya que los slogans de la multitud, el típico humor chileno, los poemas de Víctor Jara (músico asesinado por los militares), el “Himno a la resistencia” (cuya letra y música compusimos en nuestra casa de seguridad) contienen metáforas, rimas y expresiones que deben ser adaptadas al idioma inglés para ser entendidas. Incluso existen palabras tales como “barretin” (un lugar generalmente pequeño especialmente preparado para esconder microfilms) que dejamos sin traducir al inglés con el propósito de que el lector entendiera el concepto por sí mismo al leer el capítulo. Por estas razones para escribir esta historia en inglés tuvimos que hacer el ejercicio mental de “ponernos en los zapatos” de una persona de habla y cultura nativa inglesa. Mi hermana Sol mostró la novela a muchas personas angloparlantes nativas quienes revisaron los escritos y entregaron sus opiniones y comentarios.

Las imágenes en cambio permanecieron iguales, sólo cambiaron la ropa, los autos y la tecnología que se usaba en las décadas de los 70 y 80 (por ejemplo en nuestra casa de seguridad la propaganda en contra de la dictadura era impresa en un mimógrafo y la información secreta se almacenaba en microfilms ya que la computación no estaba masificada). Pero la enorme fuerza de las imágenes radica en que se explican por sí

mismas sin necesidad de palabras, son universales por cuanto pueden ser entendidas por cualquier persona en el mundo sin importar su idioma, las imágenes transmiten a través de la construcción del escenario, la atmósfera, el cuerpo y el rostro de los protagonistas (especialmente los ojos) las emociones de alegría, miedo y esperanza comunes a todos los seres humanos.

JB: ¿Saldrá la versión original en inglés, *Hidden Memories*, algún día?

Ariel: Mi hermana y yo estamos interesados en difundir este libro en inglés. Creemos que la historia verídica de una familia como la nuestra que tuvo que vivir diez años en peligro constante bajo una dictadura militar contiene un mensaje humano universal que trasciende los idiomas, los credos políticos, las separaciones raciales o sociales.

JB: Y ahora estás elaborando un cambio de medio, ¿verdad?, desde la forma de novela gráfica a la de la animación. ¿Me puedes hablar de este proyecto?

Ariel: Este proyecto comenzó debido al empuje de un director español de cine documental llamado José María González (J.M. Oñate) quien se interesó en crear un film de animación con *Historias clandestinas*. La idea de este film animado es llegar a un

público más amplio (especialmente jóvenes) quienes a través de su familiaridad con la animación puedan sentirse identificados y motivados a entender lo que significó la vida en clandestinidad bajo una dictadura militar.

Historias clandestinas fue leído por Rosa Vargas, apodada por los diarios de aquella época como “La mujer metralleta,” una mujer excombatiente contra la dictadura, esta lectora me expresó que el tema de su vida clandestina era un trauma del cual no se hablaba en su familia, sin embargo sus hijos leyeron el libro debido a que se sintieron atraídos por el hecho de que contenía imágenes y estaba contado por dos niños y esto posibilitó la apertura de un nuevo diálogo entre esta madre y sus hijos.

La animación es un medio mediante el cual los espectadores aceptan sentirse identificados con dibujos en movimiento que representan seres humanos, estos dibujos en movimiento están libres de nuestras limitaciones físicas dejando un campo abierto al reino de la imaginación donde las emociones y metáforas transforman a los personajes al punto de que una lágrima puede transformarse en lluvia y una risa en arco iris. De esta manera el espectador se ve expuesto al poderoso mundo de las emociones que contienen verdades y mensajes inolvidables. El proyecto de *Historias clandestinas* ha sido seleccionado en el Festival de Cine Documental Leipzig Dok de Alemania para obtener financiamiento mediante coproducciones. Hasta el momento ha habido personas interesadas en Alemania, Estonia y Argentina.

JB: Hablando de esta madre que logró comunicar algo de su pasado traumático a sus hijos a través de la lectura de *Historias clandestinas*, entiendo que el libro también ha servido como una herramienta afectiva para transmitir tus propias experiencias a tu hijo, que sufre el síndrome de Asperger, ¿verdad?

Ariel: Mi hijo menor Franco ha sido diagnosticado con diferentes rótulos, desde savant hasta autista. Franco asiste a una escuela normal, sin embargo es introvertido y bastante obsesivo con sus intereses lo cual lo hace a veces un tanto inaccesible—algo bastante típico en esta era paradójica de tanto desarrollo de la tecnología de las comunicaciones y tanta incomunicación al mismo tiempo. Personalmente no soy amigo de las clasificaciones porque limitan a los seres humanos los cuales son ilimitados en su desarrollo. La historia está llena de estos casos. *Historias clandestinas* me ayudó a construir un puente de comunicación entre mi hijo y yo, un puente generacional entre padre e hijo ya que este libro habla de mí mismo cuando yo tenía la edad de Franco, esto ayudó a Franco a salirse de sí mismo y a no ver a su padre como un adulto sino como un niño igual a él. Vivir como niño la clandestinidad se parece mucho a una situación de autismo en la cual sabes muchas cosas pero no las puedes comunicar al mundo, en la cual callas muchas cosas que te ocurren a esa edad porque la situación de guerra y peligro permanente que viven los mayores se torna más importante que tu mundo interno de niño o adolescente y así te vas aislando de tu familia donde el tema político viene a monopolizar todos los aspectos de la vida familiar. Sin embargo, esa misma situación adversa crea las condiciones para que se desarrolle con mucha fuerza

el gusto por el dibujo o la música como una forma de tener una comunicación significativa contigo mismo.

JB: Así empezaste a dibujar durante los años narrados en *Historias clandestinas*?

¿Me permites hacerte las preguntas típicas sobre tu carrera profesional, tu estilo y las influencias artísticas?

Ariel: Soy profesor licenciado en Arte, también soy fotógrafo profesional. En el año 2014 la Editorial Bibliográfica Internacional publicó mi libro *Nuevas ideas para la enseñanza de las artes visuales*, desde 1968 que no hay un texto oficial de enseñanza para las artes en Chile. Esto se debe a las influencias del modelo neoliberal chileno que privilegia los ramos “prácticos” en desmedro de las asignaturas artísticas “inútiles o no productivas” como música y artes visuales.

El estilo gráfico de *Historias clandestinas* es un estilo *dark & rustic*. Me gusta la gráfica oscura de Goya y la textura del dibujo de Robert Crumb. Mi técnica consiste en la superposición de tramas las cuales crean un tejido lineal que “envuelve” los volúmenes creando la sensación de volumen y profundidad. Esta técnica es muy antigua, la usó Gustav Doré en las ilustraciones de *La Divina Comedia* y los naturalistas europeos como Darwin en su representación de la flora y la fauna antes de la invención de la fotografía.

Me refiero a la misma técnica con la cual actualmente se dibujan los billetes, si observas un dólar con un lente de aumento te darás cuenta exactamente de lo que se trata la técnica de superposición de tramas. Esta técnica de dibujar se usa muy poco actualmente, es una pena ya que esta técnica permite identificar inmediatamente a un dibujante con escuela, maestría y oficio.

JB: Recién salió una foto de Gloria Veliz (representante de la ONG Casa Azul) con la Presidenta Michelle Bachelet que está hojeando *Historias clandestinas*. ¿Tendrá el libro un rol en el plan de estudios para los estudiantes en la primaria y la secundaria?

Ariel: Sí, la ONG Casa Azul es un centro educacional que trabaja con niños pobres en un sector de alta vulnerabilidad social en la ciudad de Santiago, la idea de hacer llegar *Historias clandestinas* a la Presidenta es llamar la atención sobre el hecho de que los estudiantes necesitan leer libros más dinámicos, que usen dibujos, con historias y protagonistas cercanos a su realidad para que se sientan identificados con ellos, para que además aprendan una parte importante de la historia de Chile como lo fue la Dictadura de Pinochet narrado por niños y adolescentes que vivieron los hechos y junto con ello desarrollen el hábito de la lectura. Para lograr este objetivo el género de las novelas gráficas y el cómics resulta ser una gran motivación para ellos.

En el año 2015 el Consejo Nacional del Libro y la Lectura (organismo dependiente del Gobierno) hizo una compra importante de *Historias clandestinas* para las bibliotecas escolares del país, esto fue algo muy positivo aunque nos gustaría que este libro llegara a ser parte de los planes y programas de estudio en las escuelas de Chile.

Personalmente he estado en contacto con la experiencia de una escuela cuyos alumnos adolescentes trabajaron con nuestro libro y crearon cómics en los cuales narraron y dibujaron historias tomadas de sus propias vidas. Pienso que estas experiencias pedagógicas donde los jóvenes se desconectan del televisor para convertirse en los personajes de sus propias historias recuperando así el protagonismo de sus propias vidas y rescatando sus propias vivencias ofrecen una oportunidad única para crear nuevos diálogos entre sus amigos, familiares y educadores. Actualmente están dadas las condiciones para que cada persona pueda expresarse artística y humanamente usando todas las herramientas que los educadores y la tecnología puede poner a su disposición. Todos pueden ser artistas, todos tienen historias que compartir, todos pueden recuperar su legítimo protagonismo.

JB: ¡Qué manera tan optimista y motivante para terminar esta conversación! Ariel, mil gracias por compartir estas palabras sobre tu memoria gráfica, *Historias clandestinas*.

Ariel: Gracias a ti, Janis.

JB: Ariel, thank you so much for taking the time to discuss your work with me! *Historias Clandestinas* is a beautifully drawn graphic memoir that narrates your childhood experiences growing up in a *casa de seguridad* (a clandestine safe house for political activists) under Pinochet's dictatorship in Chile. This unique and somewhat precarious reality was shared with your sister, Sol Rojas Lizana, who not only assumes a protagonist's role with you but also co-created the book. Can you tell me a little bit about the collaborative nature of this project?

Ariel: My sister Sol came up with the idea of this graphic novel. She understood that our lives in a *casa de seguridad* (safe house) in clandestinity under the Pinochet dictatorship in Chile in some ways represented the experiences of many people throughout the world. Several authors have written about those who fought against the dictatorship and their sacrifices, but little has been written about the risks and sacrifices of the families who sheltered those people suffering political persecution. I knew we had a great story, a real one, but at the same time I understood that the work would have an emotional cost for me as I had to return to my childhood and adolescence when I lived

for ten years dealing with a radical and hegemonic discourse in my family, where everything was monopolized by political narrative.

My sister and I spent four years working on our book. She corrected the texts over and over again (I thought she would never stop). She would come up with new suggestions and she eliminated entire pages of drawings; she questioned every word under her sharp scrutiny. So there were differences of opinion between us but also moments of confluence and co-creation. We worked via the Internet as Sol lives in Australia and I live in Chile. These four years of continuously working together on this co-creation was a way to reconnect after so many years of living far apart. We got to know each other better, we became closer.

JB: And by extension, how would you describe the relationship or the dynamic between text and image in the work?

Ariel: The images in our book are really expressive and eloquent, many of them shout messages without words, they “speak” about Chile in the ‘70s and ‘80s, about the conditions under which many Chilean people lived during the years of the dictatorship. The images show the urban landscape of that time too, such as clothes, cars and technology. Thanks to this highly accurate visual information my sister and I did not need

to include unnecessary descriptions and we were able to focus on key words and phrases that allow the reader to fill in the details.

Historias Clandestinas makes use of different hand-lettered typographies, for example, when the main narrator describes facts, the lettering is stricter and formal but when the children speak the lettering is more relaxed and informal. The idea is a complete coherence and integration between form and meaning, between idea and art. This concept of integration can be found in the *Book of Kells*, in old Persian books, in William Blake's works and in the Alfons Mucha posters. I have seen far too many graphic novels where a rigid typography taken from some computer program spoils the artistic work of the images.

JB: Who is the target audience or the ideal reader of *Historias Clandestinas*?

Ariel: *Historias Clandestinas* was written originally in English (*Hidden Memories*). As I said, my sister and I thought that our personal story had a universal message beyond a Chilean audience. We wrote our graphic novel thinking about how to adapt our Chilean cultural references to a multicultural English speaking audience. To achieve that task we were assisted by different English speaking people from diverse cultural backgrounds (Australian, Brazilian, Iranian, Mexican, etc). However, the first offer to publish our graphic novel came from a Chilean Publishing House (LOM Editores)

so we had to translate *Hidden Memories* into Spanish under the new title of *Historias Clandestinas*.

Historias Clandestinas was addressed to children, teenagers and adults by means of very expressive and emotional drawings. The book is narrated by two children who lived in a *casa de seguridad* (a safe house) during Pinochet's dictatorship. They lived for ten years under strict security norms and during that time they became teenagers. To conserve a real picture of that period we used simple, non-judgmental vocabulary. We avoided political or ideological concepts and what was, perhaps, most important: we tried to be loyal to the thoughts and feelings we experienced during that time. That was the hardest part because during the four years we worked on this project we had to face the very same hopes and fears that we experienced thirty and forty years ago.

JB: Do you remember any specific challenges—linguistic or cultural—with the translation? Did the drawings change at all with this transformation or did they stay the same?

Ariel: Yes, of course, everything changes when you try to write a Latin American story in English; the people's slogans, the typical Chilean humor, the poems of Victor Jara (a songwriter murdered by the military), the hymn for the Resistance Movement against the dictatorship that we composed in our 'safe house' have Spanish

expressions, metaphors and rhymes very difficult to adapt to English. I remember a particular chapter titled ‘barretines’ (a special place created to hide microfilms) we could not translate that word into English so we kept the word in Spanish so readers could understand the meaning through the images and by reading the story. To write *Historias Clandestinas* in English we had to “put ourselves into the shoes of an English native speaker.” Sol shared the work with her native English speaker friends to get their opinions and comments. However, the images remained the same, just small changes like clothes, cars and technology we used back in the 70’s and 80’s (for example we used to print clandestine propaganda by means of a mimeograph and secret information was stored in microfilms because computers were not widespread). The power of the images is rooted in being universal because they can be understood by all human beings regardless of their language. Images transmit through tone, bodies and faces (especially their eyes); emotions like happiness, fear and hope are something that all human beings have experienced in their lives.

JB: Will the original English version, *Hidden Memories*, be published someday?

Ariel: Of course, my sister and I are interested in publishing the English version! We think that our experience as members of a family who lived in peril for ten years under a dangerous military dictatorship contains a universal human message beyond races, countries, social positions...

JB: And right now you are working on a change to a new medium, from the graphic novel form to animation, right?

Ariel: This project began thanks to the Spanish film maker José Maria Gonzalez (J.M. Oñate). The idea behind this film is to reach a broader audience (especially young people) because they love animation. Animation may be a good starting point to understand the clandestine life that many people lived under the Pinochet dictatorship.

Historias Clandestinas was read by Rosa Vargas, a woman who fought against the military regime; she was nicknamed “The Gun Woman” by the newspapers at that time. She told me that the clandestine life she lived was a traumatic experience that they do not dare speak of in her family; however, her children read the graphic novel because it looked like comics and the protagonists were two children. There is a natural attraction between children and drawings which allowed a new dialogue between this mother, her sister and her children.

Animation is like magic, animation means that the audience accepts a game where they connect with drawings that represent human beings, those drawings are free from the physical limitations which rule our material world. Animations belong to a magical realm where characters are transformed by their emotions to the point that a tear becomes rain and a smile could be a rainbow and the audience accepts that because they understand

that those images are speaking the language of the heart where many unforgettable truths and deep messages can be found.

Historias Clandestinas was selected among many projects from different countries at the Festival Leipzig Dok of documentary films (Germany) in order to get sponsors and financial support. There have been offers from German, Estonian and Argentinian filmmakers to create a co-production.

JB: Speaking of the mother who successfully communicated something of her traumatic past with her kids by reading *Historias Clandestinas*, I understand that the book has also served as an effective tool for transmitting your own experiences to your son, who suffers from Asperger's, right?

Ariel: My youngest son, Franco has been diagnosed with different things like Asperger, savant, autistic... Franco attends a normal school. However, he is introverted and a bit obsessive with his interests, sometimes it is not easy to have a fluid conversation with him, but that is something fairly typical in this paradoxical age of technological communication where personal communication is in crisis. Personally I don't like these classifications because they limit people and human beings are unlimited. History is full of these stories. *Historias Clandestinas* helped me build a bridge between my son and I, a generational bridge between father and son because *Historias Clandestinas* speaks

about myself when I was a boy like him. So Franco could see his father not just as an adult but also as a child.

Being a child in clandestinity is very similar to autism because you know many things that you cannot tell anyone. Many things that happened at that age remained silenced because of the permanent dangerous situation facing my family which was more important than your own childhood experiences or teenage-reality. That is how you begin to isolate yourself from the family, when the political issues end up monopolizing all aspects of personal and familial life. However, that same adverse situation builds the perfect conditions to develop artistically as a way to have meaningful communication with oneself.

JB: So you began drawing during the years depicted in *Historias Clandestinas*? Do you mind if I ask you the rather standard interview questions regarding your professional training, drawing style and artistic influences?

Ariel: I teach art and am a professional photographer. In 2014 Bibliográfica Internacional released my book *Nuevas Ideas para la Enseñanza de las Artes Visuales* (New Ideas for Teaching Visual Arts). I wrote that because we have not had an official textbook for teaching art in the Chilean schools since 1968 due to neo-

liberal policies in education. This ideology is interested in “practical” majors rather than “unproductive” subjects like Art and Music.

My graphic style is dark and rustic. I love Goya’s dark drawings and the bold style of Robert Crumb. My drawing is a personal version of an old style; there is a kind of web of lines to follow the forms. It is the same technique used by Gustave Doré in his famous illustrations of *The Divine Comedy*, the same technique used in the 19th century by the scientists like Darwin to draw flora and fauna before the invention of photography. That style survives in money, if you look at a dollar bill with a magnifying glass you will understand exactly what that technique is. Nowadays this way of drawing has been almost completely forgotten; it is a pity because that style requires time and practice.

JB: A photo came out recently of Gloria Veliz (representing the NGO *Casa Azul*) with President Michelle Bachelet who is flipping through a copy of *Historias Clandestinas*. Will the book be part of the curriculum for elementary and high school students?

Ariel: Yes, *Casa Azul* is an educational center, a school located in a poor neighborhood in Santiago where teachers and social workers work with people who are highly vulnerable. Putting *Historias Clandestinas* in the President’s hands was a way to call attention to the fact that students need more dynamic books, books with drawings

based in real stories as a way to identify themselves with the protagonists; students need to know what a dictatorship means, as narrated by children and teens who lived that part of our national history.

In 2015 the *Consejo Nacional para la Lectura y el Libro* (a governmental organization dedicated to developing students' reading skills) bought *Historias Clandestinas* for the libraries in the Chilean schools. That was a very positive step though we think that this book should be part of the official studies in high school.

Personally, I had an interesting experience in a secondary school where teens created comics based on their own lives. I think that such experiences, where students disconnect their minds from TV and become the protagonists of their own stories, are unique opportunities to create a new dialogue between their friends, relatives and teachers. Everyone can celebrate his or her role as a protagonist, everyone has stories to share.

JB: What a wonderfully optimistic and inspirational thought to leave us with! Ariel, thank you so much for sharing these insights on your graphic memoir, *Historias Clandestinas*.

Ariel: Thank you, Janis.

REVIEWS

[Ariel Rojas Lizana](#) , [Sol Rojas Lizana](#). *Historias clandestinas*. (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2014, 152 pp.)

Historias clandestinas quietly delivers a non-fictional tale of epic proportions. The subjective recollections contained in this graphic memoir, the collaborative product of siblings Sol Rojas Lizana (writer) and Ariel Rojas Lizana (illustrator), recount daily life under Pinochet's repressive regime, describing rather unique circumstances from an unusual perspective. The story is focalized through two young children who grow up in a decidedly politicized household, one that in fact served as a safe house for influential members of MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria or the Movement of the Revolutionary Left) for over a decade. Featuring naïve protagonists, *Historias clandestinas* appropriately presents a relatively straightforward storyline relayed through the candid perceptions and deceptively simple language of children. Highly expressive visuals likewise offer an intimate portrayal of familial relationships, providing a personalized version of historical events of both national and international significance. In this way, *Historias clandestinas* successfully transmits a previously silenced story of opposition and resistance from Chile's recent past.

The graphic novel, which consists of a prologue and three chapters, narrates a coming-of-age story while tracing, chronologically, key episodes from Chile's turbulent recent history. The opening pages, set in 1970, feature images of euphoric crowds celebrating Salvador Allende's democratically elected socialist government. Depictions of large crowds openly displaying a collective passion and a fervent, revolutionary spirit are abruptly supplanted by chilling scenes of violence and brutal repression with the establishment of Pinochet's regime. A haunting and wordless sequence depicts the

infamous bombing of La Moneda, the Presidential Palace, which took place on September 11, 1973. Triumphant shouts are replaced by a chilling silence. In tandem with these events taking place on a national scale, the *coup d'état* leads to another form of silencing, on an individual level: the children must quickly learn to conceal the family's leftist leanings as well as their active participation in the underground resistance.

The remainder of the book interweaves the personal with the political. The second chapter turns from the nation's unstable political background to introduce the reader to the "clan." The children's father, unwilling to fully engage political militancy, departs the household thus facilitating the creation of a new form of kinship, one forged through political bonds rather than bloodlines. Fittingly, this new set of close-knit relationships is represented through the visual trope of the family photo album. *Historias clandestinas* then details the dangers and risks as well as the joyful moments inherent in leading a clandestine life—from the physical hardships of digging underground hiding places to the intense fear experienced when passing through roadblocks and checkpoints; from the defiant elation of painting illicit graffiti on city walls and disseminating vital information to other members of the underground resistance via microfilm to the sense of pride and solidarity with the artistic accomplishment of collaboratively composing the renowned "Himno a la Resistencia." In short, text and image capture the spirit of the resistance movement as felt and understood by two children entering adolescence during a time of extreme repression, censorship and political persecution.

The cover of *Historias clandestinas* artfully anticipates the thematic content, narrative perspective and intense drawing style that the reader will encounter throughout the graphic memoir. The cover page itself—by means of drawn line work that alternates

dense, compact layering with a rather sparse, softer use of lines in order to create contrast and form images—is transformed into a heavy, industrialized door. Although this austere access point remains tightly secured with heavy bolts, a brightly illuminated child peers out from the shadows through the horizontal slats of window blinds, breaking free from the seemingly impenetrable framing device. This symbolic image becomes a vital motif throughout *Historias clandestinas*, undergoing a series of visual reprises. Various iterations of this door recur, primarily in the form of diverse jail cells, even as numerous illustrations depict the young protagonists quietly glancing into rooms, furtively looking through the slats of closed blinds or surreptitiously peering over walls. These images directly allude to the children’s role as innocent and vulnerable, albeit curious and actively involved, observers of historical events. In the words of the narrator-protagonists: “Fuimos testigos. Silenciados por el miedo” (We were witnesses. Silenced by fear.) (unpaginated).

Although autobiographical, *Historias clandestinas* is primarily related through a third person omniscient narrative voice-over, a seemingly objective, if not somewhat impassive perspective effectively punctuated by occasional use of the first person plural (*nosotros*, or we, as seen above). Few panels contain interactive dialogue. This compelling narrative strategy successfully conveys the covert, stifled and suppressed nature of the story being told. The work remains far from static, however. The dramatic drawings, in no way secondary to the verbal composition, do far more than merely illustrate the narrative tale. In part, the images serve to accurately portray background information relevant to the specific time period such as architectural details, clothing styles, automobiles, etc. Perhaps more importantly, the images effectively capture the

emotional intensity of a secretive, clandestine childhood, especially by means of amplified facial expressions.

A heartwarming, informative and often humorous tale populated by child protagonists and written with accessible language, *Historias clandestinas* will certainly captivate a young audience. At the same time, with rich and emotionally intense drawings that eloquently convey the intensity of a childhood interrupted, this graphic memoir will likewise appeal to an adult readership. To be sure, while the text highlights iconic moments of Chile's history the intimate story of siblings coming of age in a fearful time of brutal repression, maintains universal appeal.

Janis Breckenridge

Whitman College

***Latin American Cinema.* Stephen M. Hart. London: Reaktion Books, 2015. 223 pp.**

In *Latin American Cinema*, Stephen M. Hart diverges from the more widespread materialist approaches to film analysis, which focuses on thematic content, historical context, production, and financing. Instead he sets out to reexamine Latin American films from 1896 to 2013 by focusing on film-technology innovations. He extends Lev Kuleshov's thesis about the importance of blending theory and practice when approaching film, by arguing that it is impossible to adequately analyze films without also looking at the evolving technologies that enable their making. As such, *Latin American Cinema* offers a swift historical expedition that highlights the development of the technical machines behind visual and aural images. Organized in four chapters, Hart's study smoothly enters and exits national borders to trace, instead, transnational associations between current films and their forebears.

Titled "Inauspicious Beginnings (1895-1950)," the first chapter points to the emancipation of movement as the phenomenon that separates "primitive cinema" from what Hart, citing Deleuze, describes as narrative cinema. Cataloguing films across national boundaries for the first half of the twentieth century, the chapter notes that the first narrative films in Latin America were documentaries about famous individuals, such as *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, Argentina, 1910) and *A vida do Cabo Joao Candido* (unknown, Brazil, 1910) among others. These are followed by fictional narrative films like *El automóvil gris* (1919). The other two films that stand out from the extensive catalogue are two Mexican films: Sergei Eisenstein's *¡Que viva Mexico!* (1931) and Luis Buñuel's *Los olvidados* (1950). Hart notes how both filmmakers usher European, surrealist elements to a Mexican filmmaking industry that by the mid-twentieth century

was “still playing out the last runs of its Golden Age years, in which men were strong, women beautiful and love a word with a romantic aura” (28). In Hart’s exacting genealogy, *Los olvidados* and *¡Que viva Mexico!* represent not only stylistic alternatives to the dominant ways of filmmaking in Mexico, but also “the bedrock in which Latin American film directors would thrive” (31).

Chapter 2 focuses on the influence of Italian neo-Realism and French New Wave on Latin American cinema. Hart begins with Cuban filmmakers Julio García Espinosa and Tomás Gutiérrez Alea (Titón), who collaborated on the film *El Mégano* (1955) to create a realistic depiction of life in pre-revolutionary Cuba. Following in the footsteps of their European counterparts, Latin American filmmakers attempted to create “social consciousness” through their films to counteract the action-packed entertainment films made by Hollywood (57). In Brazil, similarly, filmmakers such as Glauber Rocha promoted Cinema Novo as an attack on “cinema as entertainment” with the goal of promoting a new and authentic Brazilian *politique des auteurs* (43). In subsequent pages, *Memorias del subdesarrollo* and *Yawar Mallku* stand out for their incorporation of political history and what Deleuze conceives as time-image with its temporal ambiguity and chronological disruptions. Discussing *Memorias del subdesarrollo*, Hart notes Gutiérrez Alea’s dexterous integration of documentary footage into fictional narrative, thus promoting genre hybridity in the service of political historicizing (49). The chapter concludes with a brief review of political documentaries (1970-75) with Patricio Guzmán’s *La batalla de Chile* (1973) as the “landmark documentary,” whose raw footage enhances its feel of authenticity and spontaneity (61).

In the following chapter, Hart mobilizes what he calls the nation-image paradigm to discuss several films (from 1976 through 1999) that offer a sociological vision of Latin America's political history. Beginning with Gutiérrez Alea's *La última cena* (1976), Hart discusses a series of films that function primarily metaphorically. *Pixote: a lei do mais fraco* (Héctor Babenco, 1980), *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), and *La boca del lobo* (Sendero Luminoso, 1988) are some of the films closely looked at to show how private stories carry in them the collective tales of national political realities. Regarding Puenzo's Oscar-awarded film, Hart incisively remarks on how the filmmaker employs cinematographic focus to express "the atmosphere of secrecy and covert spying, techniques that were part and parcel of culture animating the Guerra Sucia" (81). The second half of the chapter argues that films like *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993) and *Como agua para chocolate* (Arau, 1993), unprecedentedly large and expensive productions in Mexican cinema, mix genres and styles to attempt yet fail to be political allegories while proving, on the other hand, commercial successes. Highlighting the documentary aesthetics of Walter Salles's film, Hart points to *Central do Brasil* (1998) as the most successful and final example of the nation-image dramas.

For the contemporary films (2000-2014) Hart discusses in the final chapter, Deleuze's concept of time-image helps to elucidate how the real and imaginary no longer remain in a dynamic of rigid opposition. With the digital image since the 1970s, Hart adds, real time and imagined time form a continuum (108), which translates into productions that combine probing social themes and aesthetic experimentation enabled by the plasticity of digital film and camera. Inheritors of the 1960s Nuevo Cine Latinoamericano, *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000), *Cidade de Deus* (Meirelles,

2002), and *El espinazo del diablo* (del Toro, 2001) are some of the examples that have afforded Latin American films World Cinema status. Many of these Latin American filmmakers, notes Hart, begin to head multi-national productions for a cinema that can no longer be affixed to a particular region or local history, without for that reason sacrificing the political urgency of the realities films like *21 Grams* (González Iñárritu, 2003) and *The Constant Gardener* (Mereilles, 2005) represent. Amounting to almost half the book, chapter 4 surveys a wide corpus of films whose connecting thread appears to be the political impetus of the Nuevo Cine Latinoamericano and digital *Weltanschauung*, which “allows for new ways of seeing reality to emerge” (130).

Hart’s analysis of experimentalist films points out how Lisandro Alonso’s *Fantasma* (2006) and Alfonso Cuarón’s *Children of Men* (2006) combine varying filmic language with auteurist experimentalism (150). He offers an astute, albeit brief, criticism of Gonzalez Iñárritu’s *Babel* (2006) for its naïve plot, absurdity, and meaninglessness (153) while highlighting some of the filmmaker’s signature fingerprints, such as the use of a hand-held camera, visual rhyme, silence, and the ‘floating camera’ (157). His extensive survey concludes with Guillermo del Toro’s *Pacific Rim* and Alfonso Cuarón’s *Gravity*, both of which received critical and popular acclaim in 2013. Unlike previous chapters, the final chapter focuses on box office earnings in an attempt to demonstrate the success that Latin American directors have garnered internationally, leaving the reader with a primarily quantitative approach made of plot summary and numerical data. Upon finishing the chapter, one is left with the nagging feeling that filmmakers like Lucrecia Martel and Claudia Llosa could have been studied more closely, especially considering the exquisitely tense space their films straddle between local filmmaking and world cinema.

Hart offers a full but not exhaustive survey of Latin American cinema today. While the survey is extensive and accompanied by numerous illustrative images, the thorough theoretical analysis of each film clearly falls outside the book's scope. For this reason, the book may not satisfy scholars in search of filmic analysis with greater reach in film theory and cinema studies. And while Deleuze's philosophical concepts serve to broadly frame many of Hart's film discussions, the book does not offer a focused engagement with Deleuze's theories on film. Those case studies that receive more sustained attention are mobilized to signal key transformative moments in the history of cinema that the book assembles. The deftness with which Hart moves from one film to the next, or from a celebrated filmmaker to a more obscure one, owes to the author's comprehensive grasp of the subject matter. The final pages include a brief biography of a select group of filmmakers, which may come handy for both educator and student. Covering expansive ground, *Latin American Cinema* stands as a valuable resource for the reader looking for a historical account of Latin American films that can be reconsidered outside of strictly national frames to foray into, as the book's title anticipates, a continental approach, if not altogether global.

[Eunha Choi](#), *California State University, Long Beach*

[Anahit Manoukian](#), *California State University, Long Beach*