

JUANA MARTÍNEZ

*Cortázar para cómplices\**

Para quienes conocen la obra crítica de Rosalba Campra, este libro significa un grato encuentro con ella porque recoge trabajos que ya habían sido publicados. Para quienes han leído algo o no han leído nada de ella, supone un descubrimiento: el de una obra integral y orgánica sobre Julio Cortázar que revela a una crítica finísima y rigurosa.

El volumen nos ofrece un acercamiento general a Cortázar y toca muchos sesgos de su obra, se adentra por igual en algunos de los géneros canónicos que cultiva y en sus textos inclasificables, como los fragmentarios o las microficciones. Nos da a conocer sea la perspectiva de Cortázar sobre las relaciones de la literatura con la política, sea el tratamiento específicamente cortazariano de ciertas constantes del universo literario como, por ejemplo, el viaje en tanto metáfora de la búsqueda de sí.

\* Rosalba Campra: *Cortázar para cómplices*, Madrid, Del Centro Editores, 2009.



Nos descubre al Cortázar menos conocido en su vínculo con la poesía, y nos enseña algunas de las actitudes anticanónicas que él practicaba.

A propósito de esta actitud me ha parecido muy interesante considerar la posibilidad de que toda la obra de Cortázar, salvo los cuentos, esté vinculada a las lecturas infantiles de los almanaques, compuestos por textos diversos donde el lector puede crear su propio orden:

[...] la predilección de Cortázar por los almanaques, colecciones de materiales heterogéneos que lo fascinaron en la infancia y, más tarde, en la reflexión crítica, le sirvió como paradigma de la posibilidad de construir la significación de un texto a partir de contigüidades y rupturas, prescindiendo de su colocación en un canon y descartando la idea de género y clasificación [109].

Rosalba Campra no solo conoce al milímetro la obra de Cortázar, sino que establece con ella un diálogo creador y fructífero que genera a su vez

otra obra, la suya, con la misma capacidad para entusiasmar al lector. Ella delinea la imagen del escritor como lector que estimula a sus seguidores a caminar hacia sus lecturas, de donde la obra de Cortázar se configura como una fuerza centrífuga y centrípeta al mismo tiempo.

Desde el comienzo, el lector percibe un aliento cortazariano que persiste a lo largo de todas las páginas del libro; advierte una identificación esencial entre el autor y su crítica, como si ella se mirara en Cortázar y nos lo devolviera transformado en imágenes nuevas.

Lo primero que hace es invitarnos a jugar –y ahí mismo ya empezamos a sentirnos tocados cortazarianamente–, pero lo hace con la advertencia de que juguemos con seriedad, porque

lo que a menudo se define como «juego» [dice ella] no es sino una de las maneras, tal vez la más seria, como el mismo Cortázar sugiere, de poner en discusión el encasillamiento en la Gran Costumbre, o sea, en la aceptación, resignada o inconsciente, de los valores impuestos por una sociedad deshumanizada [18].

Aquí empieza la autora poniendo los puntos sobre las íes, y no parará de hacerlo en las diferentes partes del libro hasta el final, guiándonos lenta y rigurosamente con sus agudos análisis por la obra de Cortázar. Obra que Rosalba Campra consigue hacernos parecer fácil, pese a que consideremos –y ella también lo piensa– que es «uno de los escritores más complejos de América Latina». Un escritor en el que ella ve la «imagen de una Argentina en busca de sí misma, de una identidad oscilante entre Buenos Aires y París, entre Europa y el Nuevo Mundo, entre las tentaciones del irracionalismo y el intelectualismo» (25).

De trabajos heterogéneos distantes en el tiempo ha construido un todo homogéneo unificado por el filtro de su mirada perspicaz, independientemente de que unos capítulos sean como un estilete finísimo que traspasa desde un aspecto concreto un solo texto o que otros acometan la tarea de trazar líneas generales que nos ofrezcan la panorámica de una totalidad.

El primer caso hay que buscarlo en algunos de los capítulos de la parte que ha titulado muy oportunamente «textos a contraluz», en los que la autora ilumina lo invisible y marca ciertos contornos no vistos a la luz. Ella propone nuevas perspectivas de lectura para algunos cuentos como «El otro cielo» y «Axolotl», en los que el desmenuzamiento de los elementos estructurantes del texto ayuda a clarificar su sentido, abriéndolo a interpretaciones muy sugestivas. Con «Axolotl» no solo precisa algunos aspectos de la teoría sobre lo fantástico, sino que también dilucida elementos de teoría literaria como la escritura del yo y el pacto autobiográfico. Si la cooperación del lector aquí se trata como un factor esencial, para los textos que eluden cualquier atadura a un género, como *Historias de cronopios y de famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* y *Silvalandia*, Campra reclama más que una cooperación una obligación de construir coordenadas propias para orientarse.

Para el segundo caso, me remito a la lectura de conjunto que hace de la novelística de Cortázar. Rosalba Campra ve en la búsqueda del sentido del yo y de todas las cosas el eje fundamental sobre el que se sustenta y en el que la palabra se erige como territorio de todas las búsquedas:

Los personajes se buscan, a sí mismos y a los otros, en el viaje y en el amor; el autor se busca y los busca en la escritura: es la palabra el

territorio de esta búsqueda, espacio topológico que, como un anillo de Moebius, niega la distinción entre el derecho y el revés —entre el significado y el significante— [43].

Aquí se manifiesta la crítica sutil y dominadora de la lingüística que encuentra las palabras claves y las isotopías estructurantes con las que desmantela los textos con una facilidad pasmosa para hacer evidente lo que no lo es, y por esos caminos llega a la conclusión de que la búsqueda en Cortázar siempre lleva al fracaso a los personajes y al autor, mientras que el lector establece una particular relación con el texto que se le ofrece «como territorio privilegiado donde emprender su propia búsqueda» (51).

Una mención especial merece la parte dedicada a la poesía cortazariana, por lo que tiene de novedoso y de sugerente. Para la autora, Cortázar mantenía con la poesía una tensión entre dos actitudes contrarias: la «reticencia» y la «insistencia», porque habiendo empezado a escribir versos entre los ocho y los doce años y aunque la prosa fue la que le proporcionó mayor reconocimiento de los lectores, la poesía siguió «siendo objeto de una fidelidad obstinada» (108) a lo largo de toda su vida.

Para Rosalba Campra la escritura poética de Cortázar, más allá de fidelidades o rechazos a ciertas formas, es la expresión de la «búsqueda del más profundo yo» (108). Ella rastrea su Poética en distintos textos, identificando diferentes líneas esenciales que van desde la idea del poeta-camaleón que concibe el yo del poeta como materia porosa, o el extrañamiento, es decir, la conciencia del poeta de escribir y existir desde los márgenes, hasta la configuración del poema como arma contra «La Gran Costumbre» (o sea, las imposiciones creadas por el orden social, e interiorizadas por

sus víctimas como naturales y necesarias) y también contra la peor costumbre: la del lenguaje. En este punto, la autora se compromete en profundas e ilustrativas consideraciones sobre las distintas formas en que se emplea Cortázar para sacar a la poesía de sus casillas impelido por las fuerzas del desorden que, en última instancia, son las que habilitan a la poesía para compartir el mundo.

Y precisamente la idea de la «armonía del desorden» es la que guía el análisis de los pameos, meopas y poemas de Cortázar, en donde Rosalba Campra dice cosas tan succulentas que no pueden menos que acicatear al lector a que lea al poeta Cortázar, como por ejemplo: «La poesía es para Cortázar la más torrentosa fuerza de desorden [...] Porque desorden quiere decir creación, cambio, crecimiento, y de eso deriva su potencia [...] El desorden creador es una poetización de la realidad» (139-140). Para concluir con esta otra perla:

Porque el desorden no es sino una de las formas provisionarias de la verdadera armonía, a su vez infinitamente provisoria, en cuanto acoge en su ser la disonancia —aquí, creo [dice ella], podría inscribirse la pasión de Cortázar por el jazz. El pameo es el nido del poema, que a su vez generará meopas, en cuya oscuridad late el poema [146].

Si el libro es indispensable para comprender mejor el lado poético de la obra cortazariana, no defraudará en absoluto a los seguidores de la Campra teorizadora de lo fantástico, pues recoge, refundidos, algunos de los escritos sobre el tema que desde principios de los años ochenta hasta 2007 no han dejado de publicarse. Tomando como ejemplo varios cuentos, indaga en las diversas posibilidades de lo fantástico en Cortázar, no tanto en fun-


ción de los contenidos sino por la interrelación de los distintos niveles del texto que pueden llevarnos a sentidos reveladores. Ella concluye que estos cuentos sugieren una «exploración de la palabra como fundamento de la realidad» y que, en última instancia, son «relatos sobre su propia posibilidad de existencia, y sobre la existencia que les concede el lector» (101).

Pese a su organización en partes que anuncian un orden en el libro, este puede leerse al antojo de cada lector, pues cualquier alteración no afecta al resultado: una lectura crítica ilustrativa, y convincente por rigurosa, de la obra de Cortázar. Se pueden aplicar a este volumen las mismas palabras que utiliza Rosalba Campra (con su permiso) a propósito de un texto de Cortázar sobre John Keats:

la palabra de Keats [léase «La palabra de Rosalba Campra»] actúa aquí como una especie de «pasaje» —obviamente, en sentido cortazariano—. Por eso, se verá premiado el lector que se atreva a acercarse por sorpresa y sin mapas, ya que se trata de un texto que no solo admite, sino que solicita el vagabundeo, el extravío y el regreso: como *Rayuela*, *Imagen de John Keats* [léase, «como *Rayuela*, Cortázar para cómplices»] puede leerse prescindiendo, reiterando, buscando un orden no previsto en el índice. Se ofrece, sin duda, como un proyecto ambicioso de escritura crítica [111-112].

Un proyecto ambicioso de escritura crítica también es este libro, que se puede leer con un verdadero placer entre los iniciados y, en su condición de trabajo riguroso y académico, no excluye la posibilidad de resultar también una guía de iniciación para quienes quieran introducirse seriamente en las claves de la obra cortazariana. Rosalba Campra

funde aquí sus tres vocaciones: crítica, docente y creadora, para poner al descubierto con claridad, acierto y sutileza intelectual el universo literario de Cortázar.

El título elegido, *Cortázar para cómplices*, no se sabe muy bien si está dirigido a los cómplices de Cortázar o a los cómplices de Rosalba. Intentando aclararme, y por si me ayudaba, recurrí al Diccionario de la RAE, ese objeto tan poco afín a Cortázar, y encontré que solo contemplaba el término «cómplice» dentro del campo semántico del derecho, y dice de él: «persona que sin ser autora de un delito coopera a su perpetración...». Me pregunto cuál es el delito y quién lo ha perpetrado en este caso, y entonces sospecho que tengo que mirar primero hacia Cortázar como un meticuloso activista desordenador del mundo con sus constantes conspiraciones literarias y sobre todo por sus ataques a la Gran Costumbre, pero después a Rosalba Campra, quien aparece con este libro como su Gran Cómplice, porque con él coopera a la perpetración (palabra horrible que tomo del diccionario) de sus conspiraciones, consiguiendo involucrarnos, gracias a las habilidades de su inteligencia, en este texto envolvente y persuasivo que nos convierte a todos sus lectores en confesos de culpa, es decir, en cómplices de ambos. 

ANA PUÑAL

## Leonora por Elena\*

«**I**nicie una novela inspirada en Leonora Carrington pero en vez de una historia alusiva, decidí escribir directamente sobre ella», anota Elena Poniatowska al confiarnos sus «Agradecimientos» al final de su reciente libro *Leonora*. Añade:

Ver a Leonora ha sido siempre un privilegio y una alegría porque me remite a mi infancia, a mis padres, a mis orígenes, a los países que tenemos en común [...]. Hablábamos en inglés y en francés por lo que decidí no traducir sus frases literales para esta novela, que no pretende ser de ningún modo una biografía, sino una aproximación libre a la vida de una artista fuera de serie [503, 505, 506].

De hecho, Poniatowska ha escrito un apasionante texto en el que cobran vida tanto la existencia de Leonora como la de sus contemporáneos del mundo artístico europeo y americano, y también la historia del agitado siglo xx, en un ir y venir de Europa a Norteamérica.

Leonora parece haber nacido destinada a la rebeldía que la haría acoger al surrealismo como cosa propia. Elena nos conduce de la mano, desde la niñez en familia angloirlandesa de alcurnia como «la rebelde» de cuatro hijos, a través de estancias breves en colegios y conventos ingleses y franceses, hasta su pronunciamiento a los quince años de que «lo que yo quiero es pintar». Ya en plena juventud,

\* Elena Poniatowska: *Leonora*, Barcelona, Seix Barral, Premio Biblioteca Breve, 2011.



toma clases de arte en Chelsea y lee con avidez un libro que le regalan: *Surrealismo*, de Herbert Read, que tiene en la portada una pintura de Max Ernst: *Dos niños amenazados por un ruiseñor*. Leonora siente que ha encontrado compañía para sus constantes vuelos imaginativos y su atención a los sueños y el inconciente.

Cuando conoce a Ernst durante la primera exposición internacional de los surrealistas en la Galería Mayor de Londres, entra ya para siempre en la órbita del movimiento liderado por Breton. Poco tiempo después, en París, establece una estrecha relación con Ernst, que la llevará a participar en «el torbellino surrealista»; fiel a esa actitud vital, Leonora bautiza sus bicicletas, en las que recorren el campo francés: *Roger of Kildare* es la anaranjada suya, *Darling Little Mabel*, la roja de Ernst. En la vida cultural parisina de esos años, próximos a la hecatombe de la guerra que se iniciará en España, escriben, pintan, viven, polemizan furiosamente los hombres y mujeres que habrán de llenar gran parte de la historia del arte del siglo pasado: Picasso, Breton, Ernst, Éluard, Man Ray, André Pieyre de Mandiargues son algunos de los nombres que vienen a la mente. Estalla el conflicto en España, luego se internacionaliza y los franceses viven «*la drôle de guerre*». Max es internado por las fuerzas francesas debido a ser alemán y, además, judío. Éluard escribe al presidente Lebrun para lograr su excarcelación. Se produce entonces la huida a España: Leonora, que no sabe de Max, enloquece y es internada en un sanatorio, el cual habrá de marcarla para toda la vida: «*It's a bad place, a very dangerous place*» (159). Por gestiones del padre, es enviada a Madrid, donde se casa con Renato Leduc,

quien ocupa un puesto consular mexicano en Lisboa. En la capital portuguesa ocurre la reunión con Max, quien está con Peggy Guggenheim.

En Lisboa transcurre una parte notable de la vida cultural europea del momento. Además de los que ya han sido mencionados, están Herbert Read, Marcel Duchamp, Kay Boyle, Lucien Freud. Un tema constante es salir de Europa, ir a América: algunos irán a Nueva York directamente en barco, quizá financiados por la Guggenheim. Leonora vive con Renato, comparten con Ernst, Peggy, Ozenfant, Breton, Fernand Léger, Marcel Duchamp (quien pronto se entregará al ajedrez), Piet Mondrian, Man Ray, Luis Buñuel, Herbert Read *et. al.* (Poniatowska incluye, con un guiño, a su amiga Bell Chevigny en su apartamento de Riverside Drive.) Debo apuntar que las páginas del texto en que se narra la vida en Lisboa en espera de la huida a América crean una atmósfera tan vívida y real que se siente como algo compartido por quien las lee. Al devorarlas –porque no es posible leerlas con serenidad–, no pude dejar de recordar ese clásico (¿menor?) de la cinematografía de aquella época que es *Casablanca*: en ambas obras coinciden el ambiente de constante actividad con ideales y vida compartidos.

La secuencia siguiente, que lleva a nuestros personajes a la vida cultural en Nueva York, también tiene hálito febril. Asistimos con Leonora a su consagración en ese ámbito cuando publica un cuento en la revista VVV, en la cual colaboran Chagall, Breton, Duchamp, Matta, Motherwell, Tanguy. Helena Rubinstein le encarga un cuadro de grandes dimensiones: para pintarlo, tiene como asistentes a Duchamp, Matta y Ernst. Debido a su entrenamiento en arquitectura (con Wright), Matta resuelve lo relacionado con las proporciones y las perspectivas.

Leduc y Leonora se establecen en México, donde Renato trabaja como periodista, y ella entabla estrecha amistad con otra pintora europea cercana

al movimiento surrealista. La española Remedios Varo se convertirá en la compañera que estimula y orienta a Leonora en un país del cual no conoce ni el idioma: como escribe Elena, Remedios «le traducirá México a Leonora». En 1948, Edward James, quien se ha convertido en mecenas de Carrington, escribe un ensayo sobre ella y organiza su primera exposición neoyorkina, en la prestigiosa Galería Pierre Matisse. Después de algunos años, en los cuales tiene hijos con el fotógrafo húngaro conocido como Chiqui, viaja a Inglaterra y París con su madre, regresa a México, se relaciona con Inés Amor y en 1975 con Antonio Souza, quien tiene la «galería más *snob* del país» (362).

Para el Museo Nacional de Antropología le encargan el gran mural *El mundo mágico de los mayas*, que para Leonora se funde con el mundo mágico de los celtas, cercanos a su enfebrecida imaginación familiar. En los apuntes para la obra, dibuja su pasado: el mural se destina el espacio frente al de Tamayo. A inicios de la década de 1960, Laurette Séjourné, a quien había conocido en París con Victor Serge, le pide bocetos del mural para su libro, que lleva el mismo título. Leonora ha pasado ya por varios tratamientos sicoanalíticos: «entre cuadro y cuadro cae en la depresión» (397).

El capítulo que lleva por título «Díaz Ordaz Chin Chin Chin» (453 y ss.) es otro momento de gran tensión en este libro tenso. Jóvenes mexicanos como los hijos de Leonora, Gaby y Pablo, se encuentran entre los estudiantes que impugnan al gobierno. Los movimientos callejeros alcanzan un punto de terrible violencia: la represión por parte de las fuerzas armadas en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. En pocas páginas, Elena Poniatowska, quien publicó en 1971 su memorable *La noche de Tlatelolco*, condensa ahora magistralmente el ambiente, la confusión, el terror de esas horas que conmovieron a la sociedad toda. (Recuerdo cómo, algunos años

después, Pablo González Casanova, al conocer al arqueólogo Alberto Ruz, le agradeció su rescate y restauración de las ruinas precolombinas de la Plaza, en las que su hijo pudo refugiarse en la fatídica noche.) Leonora parte con sus hijos a Nueva York, donde manifestará que nunca ha pintado un sueño, y luego a Inglaterra e Irlanda.

De regreso a México, Leonora pinta, escribe y adquiere un amplio reconocimiento. Todos quieren conocerla y visitarla («*What a bloody nuisance. Whoever it is has absolutely no manners!*», 471, 482), y ella expone y publica. Le ofrecen un homenaje en el Aula Magna de la Universidad Nacional Autónoma de México. Irreverente siempre, sabe, por ejemplo, que no puede fumar frente a su público, lo que considera «*sheer agony!*» (471). De 1973 a 1975 pinta mucho; en su autorretrato, se ve como un fantasma: es un espantapájaros sin rostro, cubierto por una sábana y con sombrero de paja para ahuyentar a las aves. Tras el terrible terremoto de 1981 en el D.F. viaja otra vez a Nueva York, donde expone con «Los surrealistas en México».

El último capítulo del libro lleva como título «*What is death like*». Le confía a su amiga que su salvadora siempre ha sido la pintura: «México me hizo lo que soy [...] lo que pinto es mi nostalgia». Leonora es reconocida como una de las grandes figuras de la pintura surrealista en general, y la mexicana en particular. Pero ya es muy mayor, y confiesa que a su edad lo único que le preocupa es saber qué vendrá después de la muerte: «*What is it like? What is death? Death! Life! I came to Earth to find out what it is all about and I still don't know*» (493).

Al publicarse este libro, que recibió el Premio Biblioteca Breve 2011, Leonora aún se hacía esas preguntas. Pocos meses después, murió. ¿Habría encontrado respuesta? **C**

ROBERTO REGALADO ÁLVAREZ

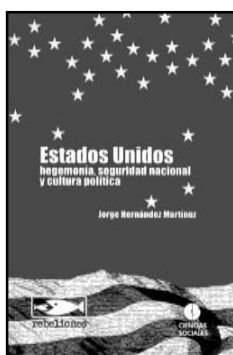
## *Estados Unidos: hegemonía, seguridad nacional y cultura política\**

Ninguna lucha política, librese por medios pacíficos o militares, se gana solo por la fuerza propia, sino también por las debilidades del adversario. La capacidad material es un factor principal en el desenlace, pero no el único. La historia está repleta de ejemplos que lo demuestran, como la derrota del imperialismo norteamericano en Vietnam.

No eran Chávez, Evo o Correa los candidatos con más apoyo mediático y económico en las elecciones en que cada uno de ellos alcanzó la presidencia. Son los factores culturales, en la acepción más amplia del término, los que en última instancia determinan el resultado de una batalla política. De todo lo anterior se deriva la necesidad de conocer y comprender a los actores políticos con que interactuamos, en particular a los adversarios.

James Carter se dio cuenta muy tarde de que la comunidad de inteligencia de los Estados Unidos desconocía la idiosincrasia, la filosofía, la sicología, en síntesis, la cultura sobre la que se asentó la Revolución Islámica de Irán. Tanto las acciones de fuerza, como los amagos a la conciliación y la negociación

\* Jorge Hernández Martínez: *Estados Unidos: hegemonía, seguridad nacional y cultura política*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2010.



de su gobierno, complicaron la crisis de los rehenes –provocada por la retención del personal de la embajada estadounidense en Teherán por los guardias de la Revolución Islámica–, que no solo coadyuvó a su derrota en las elecciones de 1980, sino que también colocó a los Estados Unidos en una situación que aborrece: la impotencia.

Ejemplo inverso fue la errónea percepción del gobierno revolucionario de Nicaragua, entre 1981 y 1989, de los objetivos, los medios y los métodos que la administración Reagan empleó para derrocarlo. En la creencia de que la amenaza a conjurar era la invasión militar directa de los Estados Unidos, no aniquiló a las bandas contrarrevolucionarias que libraban la guerra de baja intensidad dentro de su territorio, y esta última era, en realidad, la mayor amenaza, porque estaba destinada, como en definitiva sucedió, a forzarlo a negociar en términos que presuponían su derrota política.

En un error de percepción semejante incurrió Manuel Zelaya cuando oyó al gobierno de Barack Obama hablar de restablecimiento de la democracia en Honduras tras el golpe de Estado que lo derrocó. Zelaya interpretó que tales palabras implicaban su devolución al cargo, y no se percató de que el objetivo era instaurar un nuevo statu quo, pretendidamente democrático, del que ni él ni el movimiento popular serían parte. Así fue como sucumbió a la farsa mediadora que ayudó a establecer el precedente de un golpe de Estado exitoso en una etapa histórica en que esa práctica se creía superada.

Sirva la mención a Carter para ilustrar cómo la madeja de subjetividades que influyen en la actuación de los Estados Unidos los induce a errar; y las

referencias a la Revolución Popular Sandinista y a Zelaya, a fin de subrayar la importancia que para nosotros los latinoamericanos tiene el conocimiento y la comprensión de esa madeja de subjetividades.

Al conocimiento y a la comprensión de los principales factores que operan en el proceso de formulación y ejecución de la política exterior del vecino del Norte nos convoca, y por esa senda enrumba nuestros pasos, el libro *Estados Unidos: hegemonía, seguridad nacional y cultura política*, del sociólogo y politólogo Jorge Hernández Martínez, director del Centro de Estudios Hemisféricos y sobre Estados Unidos de la Universidad de La Habana (CEHSEU), publicado por la colección Rebeliones de la Editorial de Ciencias Sociales.

Esta obra es una clase magistral hilvanada a partir de una comprensión integral de la hegemonía, con la que el autor enhebra los principales conceptos a ella asociados, como legitimidad y consenso. Mucho más allá de su obvia sustentación en el poder económico y militar –advierte el autor–, la hegemonía no solo presupone un conjunto de creencias, significados y valores impuestos, sino también todo el proceso social vivido, organizado en la práctica por esos valores y creencias. Es esta totalidad orgánica, en esencia cultural, la que posibilita que un sistema político y económico determinado se proyecte en la conciencia social como si fuera el orden natural, eterno e insustituible.

Como su título indica, *Estados Unidos: hegemonía, seguridad nacional y cultura política*, no se limita solo a abordar conceptos generales. Además de hacerlo muy bien, parte de ellos con el objetivo de analizar cómo operan en la política del imperialismo norteamericano. Con palabras del autor: «El tema de la hegemonía es de los que sobresale en buena parte de la reflexión contemporánea acerca del poder y la dominación imperialistas, que no pueden




obviar su encarnación concreta en la política estadounidense».

En este sentido, añade que: «la hegemonía es asumida con frecuencia como si fuese un atributo absoluto, consustancial, inherente al poderío norteamericano, fuera de coordenadas histórico temporales».

Los lectores de este ensayo hallarán en él una muy bien documentada fundamentación de que la hegemonía mundial de los Estados Unidos solo se manifestó de manera integral durante la década de 1950, aunque la mayoría de los autores hablen de ella como si lo hubiese hecho hasta finales de la de 1970 y, desde entonces hasta la actualidad, lo usual sea escuchar referencias a su crisis y recomposición.

La relación entre la hegemonía y el concepto de seguridad nacional (esta última, una función de la primera y no a la inversa, como se suele dar por sentado); el papel de una cultura política nacida de la idiosincrasia de los primeros colonos y desarrollada a lo largo de la historia de la nación, en virtud de la cual el *credo americano* de intolerancia y violencia se recicla en el Ku Klux Klan, en la lucha contra el fascismo, en la guerra fría contra el comunismo y en la supuesta cruzada de George W. Bush contra el terrorismo; el vínculo entre el consenso interno y la legitimación de la política exterior, son algunos de los temas abordados por el autor que nos llevan a una más plena comprensión de la política de fuerza del imperialismo norteamericano.

Selección y concatenación temática, precisión conceptual científica, lenguaje claro, economía de palabras, sentido didáctico, utilidad política y asombrosa actualidad, son atributos de este libro cuya lectura recomendamos.

Sería demasiado aventurar que la comprensión científica de las bases de la política exterior de los Estados Unidos, por sí misma, le hubiera salvado la vida a la Revolución Sandinista, hubiese conjurado el golpe de Estado que derrocó a Zelaya o hubiese cambiado todas y cada una de las páginas de la historia de la dominación imperialista y la lucha popular en la América Latina, pero, si asumimos que las victorias y las derrotas políticas están determinadas, en última instancia, por factores de índole cultural, por correlaciones de fuerza que se establecen sumando lo mucho con lo poco, concluimos que este ensayo es una valiosa herramienta para que el conocimiento pueda ser aprovechado, de manera que esa suma favorezca a la lucha popular y no a sus enemigos. 

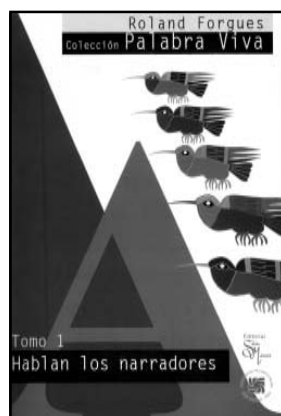
MARTA MARÍA BORRÁS

## Sobre *Palabra Viva*, de Roland Forgues\*

La *Colección Palabra Viva*, de Roland Forgues, es un viaje por el quehacer literario del Perú. En cuatro tomos se recoge más de medio siglo de trabajo e innovación en las letras de este país, a partir del diálogo que desde la década de los ochenta el peruanista francés ha sostenido con los escritores más representativos de cada período. Crea de esta manera un rostro unitario y a la vez plural de la cultura de una nación que se particulariza por su diversidad étnica, racial, geográfica, idiomática, cultural, todo lo cual queda reflejado en la variedad de sus letras.

Desde la perspectiva de cada escritor, Forgues muestra tanto su obra como la inserción de esta en su contexto social y literario, lo que conllevará una visión totalizadora de la literatura de su momento por parte de los entrevistados. No se impone un análisis *a priori*, sino que se construye desde la palabra, la reflexión, conducida por el diálogo hábil y conocedor del peruanista. Se van develando tradiciones, rupturas, espacios vacíos, mientras las miradas se confrontan unas con otras, destacando la diversidad de lenguaje, intereses, acercamientos a lo social y a lo político, de cada generación o poéticas particulares dentro de ellas.

\* Roland Forgues: *Colección Palabra Viva (Hablan los narradores, Hablan los poetas, Hablan las poetas, Hablan los dramaturgos)*, Lima, Editorial San Marcos, 4 tomos, 2011.



Esta nueva edición compila las voces que estuvieron presentes en el primer volumen de la *Colección Palabra Viva*, publicada por Studium de Lima en 1988, y que por motivos de quiebra editorial tuvo una difusión limitada, y también incorpora a escritores que no pudieron ser incluidos en la primera entrega y representantes de las nuevas promociones, con entrevistas realizadas entre 2009 y 2010.

La posibilidad de un diálogo actualizado permite a los autores repensar sus propios métodos y afiliaciones estéticas. Un caso muy interesante y escogido intencionalmente es el de Róger Santiváñez, poeta maldito de las letras peruanas en la década de los ochenta. La primera entrevista realizada en 1983 aborda la formación del iconoclasta movimiento Kloaka y su ruptura radical con la poesía precedente. El segundo intercambio está fechado en enero de 2010 en Collingswood, Estados Unidos, y Forgues centra el análisis en el tono intimista, el lenguaje depurado de los más recientes trabajos de Santiváñez; el conversacionalismo de la primera etapa de fuerte raigambre social, más bien marginal, «da paso a un elaborado trabajo del lenguaje en el que la secuencia fónica [...] es la base para la construcción del poema». Otro ejemplo sería el de Mario Vargas Llosa, con quien sostiene dos diálogos separados por una década y un océano, entre Lima y la ciudad francesa de Tarbes; el primero, centrado en las búsquedas formales y de contenido presentes en sus novelas *La tía Julia y el escribidor* y *La guerra del fin del mundo*, entonces su más reciente obra publicada; el segundo

versa sobre el papel del intelectual en la sociedad y sus relaciones con el poder y la política.

El panorama propuesto por Forgues recorre diferentes puntos geográficos de Lima a París, Roma, Madrid, Estocolmo, Nueva York, a la vez que Chosica, Chaclacayo, Comas o el Callao, y corrobora que la literatura no tiene fronteras. Precisamente, un narrador como Gregorio Martínez publica su novela *Crónica de músicos y diablos*, la cual abarca casi toda la historia del Perú desde la conquista hasta muy entrado el siglo xx, fuera de este país. Otro ejemplo sería el de Odi Gonzales, quien, aunque reside en los Estados Unidos, «ha hecho del mundo andino su centro de reflexión y expresión poética».

Al término de cada libro, bajo el título de «Una ventana al mundo americano», se entrevista a un importante escritor de este continente. Las palabras de Elena Poniatowska, Miguel Barnet, Margara Russotto y Augusto Boal amplían el horizonte de las letras latinoamericanas. El compromiso con sus contextos desde la narrativa, la lírica y el teatro es un hermoso canto a una misma raíz, y expresa experiencias y tradiciones comunes, a la vez que una rica diversidad.

El primer volumen de esta colección sui géneris de conversaciones, *Hablan los narradores*, se inicia con la generación del cincuenta: Manuel Scorza, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro, quienes inauguran un camino nuevo en la narrativa peruana con el tratamiento de la temática urbana, introduciendo el ámbito suburbano de las barriadas, las poblaciones marginales. El desplazamiento de los temas rurales propio de las décadas precedentes es consecuencia del movimiento de industrialización dependiente que sufre toda la América Latina, y que va a trastornar las estructuras tradicionalmente agrarias

de estos países, a la vez que se producen grandes movimientos migratorios del campo a la ciudad, los que complejizarán las relaciones dentro de las urbes. En estos procesos los narradores encontrarán nuevos temas y caminos de experimentación. A partir de los sesenta se produce una nueva mirada al campo desde lo afroperuano, hasta entonces silenciado, con autores como Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez. En los ochenta, la violencia a la que es sometido el país por grupos insurreccionales como Sendero Luminoso y el Movimiento Tupac Amaru, además de la lucha anti-subversiva de las Fuerzas Armadas, pasa a ser un tema reiterado, y se aborda en todos los escenarios: la ciudad, los Andes, la costa, la selva. Ello posibilita un recorrido por el ámbito en el que se desarrollan los relatos y novelas a lo largo de cuatro décadas, y las variaciones en la relación del artista con los procesos políticos, económicos y sociales que enfrenta el país.

Una de las características de las entrevistas de Forgues es el conocimiento profundo de las obras de cada escritor escogido. El libro comprende no solo un recorrido por la literatura peruana, con sus obsesiones e hitos, sino que reflexiona sobre la poética de cada autor, ahonda en sus propias obsesiones, en las variaciones o continuidad de sus temáticas y formas. Muchas veces, la conversación se centra en una obra específica para dar luz desde ella a toda la producción del entrevistado. En sus cuestionamientos, que muchas veces son más provocaciones que preguntas, el peruanista obliga al interlocutor a pensarse, lo conduce a exponer espacios menos explorados o, en no pocos casos, íntimos de su trabajo y personalidad.

El segundo y tercer tomos están dedicados a la lírica. En el primero de ellos Forgues compila entrevistas a los poetas y en el siguiente a las poetisas, da-

dos la importancia y el número de autoras. Ello también ratifica su criterio de que «pocos países pueden exhibir un conjunto tan numeroso de poetas igualmente importantes, a los que además se van sumando permanentemente voces nuevas que traen sus valores propios, sus aportes enriquecedores».

Se produce un fluir generacional, donde un movimiento interpela al anterior. Los poetas reivindican su libertad de creación e independencia de los modelos nacionales o foráneos; sin embargo, puede encontrarse directa o indirectamente una herencia que parte de la ruptura estética inaugurada por José María Eguren y sentada por César Vallejo.

De la rica y variada generación del cincuenta, que va de la llamada «poesía pura» a la «poesía social», en clara afirmación de la creación poética como expresión de la vida toda, que incluye la identidad individual y colectiva, se encuentran los testimonios de Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Carlos Germán Belli, Leoncio Bueno y Víctor Mazzi, los dos últimos fundadores del Grupo Intelectual Primero de Mayo, que podría verse como antecedente de los colectivos que se destacarán en los setenta y ochenta. Representarán la década de los sesenta figuras como Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Marco Martos. Muchos de ellos buscan la poesía en lo cotidiano con un lenguaje simple, a menudo coloquial. A su vez, autores como César Calvo, Winston Orrillo, Hildebrando Pérez Grande, en este mismo camino, darán a sus versos una connotación política más directa. Los setenta abrirán con movimientos que reclaman una nueva poesía, de un fuerte compromiso social, entre los cuales destacan Hora Zero, que en estas páginas reúne voces como las de José Carlos Rodríguez, Jorge Nájjar, Enrique Verástegui y Estación Reunida, con Oscar Málaga y José Rosas Ribeyro. En los ochenta surgirá otro grupo que

pretendía ser todavía más radical: el ya mencionado Kloaka, encabezado por Róger Santiváñez, que trae consigo aportes como el rock y que mantuvo vivo el afán contestatario de las jóvenes generaciones. Estarán presentes, además, voces originales como la de Enrique Sánchez Hernani, con una poesía cosmopolita, u Odi Gonzales, con una nueva mirada al indigenismo.

El tercer tomo –como ya adelanté– da un lugar especial a la mujer poeta. Si dentro de los narradores solo figuran dos escritoras, así como tres dramaturgas en el volumen correspondiente al texto teatral, la lírica ofrece mayor visibilidad a esta escritura presente desde el inicio del panorama que propone Forgues, con Magda Portal, una de las principales voces de la poesía moderna, quien publica su primer libro en la segunda mitad del siglo xx. Portal estableció relaciones con sus más importantes contemporáneos como César Vallejo y José Carlos Mariátegui y, como refiere este gran intelectual, iniciará una corriente dentro de la poesía peruana, con nuevas temáticas y formas, que no sustraen a las poetisas de su compromiso social y político y de su participación activa dentro de los movimientos de los setenta y ochenta. Un ejemplo de ello es Mary Soto, parte del núcleo fundamental de Kloaka. En estas décadas se produce una explosión de la presencia de mujeres: Carmen Ollé radicaliza la visión del cuerpo femenino y de lo erótico, mientras Rosina Valcárcel, Sonia Luz Carrillo y Ana María García, desde sus experiencias, compromisos e inclinaciones estéticas, muestran la fuerza y variedad de sus creaciones, esenciales dentro de las búsquedas y conformación de la poesía peruana.

En el prólogo al cuarto tomo, *Hablan los dramaturgos*, Roland Forgues plantea que el teatro peruano no ha tenido el mismo alcance universal de otros géneros literarios, como son los casos de

la poesía con César Vallejo, de la narrativa con José María Arguedas o del ensayo con José Carlos Mariátegui. Lo cual es una verdad si entendemos el teatro como texto. Sin embargo, el Perú posee una de las teatralidades populares más ricas, y no solo del Continente, la cual ha permeado buena parte de su escena, no así de su dramaturgia. Un ejemplo cimero de la investigación de la herencia cultural desde la teatralidad es la llevada a cabo por el grupo Yuyachkani, que trabaja principalmente la creación colectiva. De ahí que la entrevista se centre en todo el grupo y no en una persona en particular. El colectivo ha pasado a ser en la actualidad uno de los más influyentes dentro de la corriente del teatro laboratorio.

Si bien hasta la década de los sesenta la escena estuvo marcada por el teatro de autor, a partir de ese momento aparece una nueva generación de dramaturgos preocupados por la práctica. Este es el caso de Alonso Alegría, Sara Joffré, Hernando Cortés, César Vega Herrera, a los que seguirán los testimonios de autores que renovarán no solo la concepción del texto dramático sino la propia escena, como Maritza Núñez. Este volumen contiene

el mayor número de autores jóvenes, nacidos en la primera mitad de los setenta, como Gonzalo Rodríguez Risco, Mariana de Althaus Checa y Roberto Sánchez Piérola, quienes ofrecen una visión generacional que se opone al teatro convencional, desde una posición crítica de la realidad, del individuo y del mundo, sin que compartan obligatoriamente sus postulados creativos. Son autores con una estrecha vinculación con el lenguaje cinematográfico, y que han desempeñado trabajos como actores, guionistas, productores, lo que amplía su concepción de la teatralidad y acerca del papel del teatro en la sociedad actual.

Quedan entre estas páginas las voces del Perú y también las de la América Latina, no como un mero hecho de imprenta, sino en su esencial carácter performático. Se trata de un afán de mantener viva la palabra, la réplica, como acto de reafirmación cultural. La profundidad de la investigación, la sinceridad y apertura de los entrevistados, muestran nuevos caminos conceptuales hacia esta literatura, y consecuentemente obligan a establecer o confirmar coordenadas de las letras y el pensamiento de todo el Continente. **C**

De la serie *Microbrigadas*: s/t, 1974.

