

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 8, Diciembre 1999

Reseñas

- Ivonne Bordelois: *Un triángulo crucial- Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: EUDEBA, Colección Literatura Argentina, 1999; 182 pp. (Florinda F. Goldberg)
- Isaac Goldemberg (Compilador): *El Gran Libro de América Judía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1998; 1.236 pp. (Florinda F. Goldberg)
- Zoé Valdés, *La nada cotidiana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996; 171 pp. / *Te di la vida entera*, Barcelona: Editorial Planeta, 1996; 285 pp. (Emilia Yulzarí)

pp. 144-150

Ivonne Bordelois: *Un triángulo crucial* – Borges, Güiraldes y Lugones. Buenos Aires: EUDEBA, Colección Literatura Argentina, 1999; 182 pp.

La bibliografía sobre Borges, sobre todo después del centenario, parecería haber cubierto y excedido todas las necesidades (y posibilidades) del investigador y del lector común. *Un triángulo crucial* depara la grata sorpresa de ser un libro necesario. Esa impresión surge del esclarecimiento que logra Ivonne Bordelois, en base a una documentación rigurosamente manejada, de un período fundamental en el desarrollo de la escritura borgesiana. La autora se basa en la noción, obvia, pero a veces descuidada, de que Borges, como todo escritor, se va formando también a través de sus relaciones personales con otros escritores, “a través de admiraciones y rechazos” (p. 7). Su primer propósito es, pues, “reconstruir el contexto emocional, ideológico, político y estético en que Borges se movía en los años veinte” (p. 8).

Dicho contexto acusaba el impacto social del aluvión inmigratorio y la reacción negativa por parte de la burguesía porteña (a la que pertenecían los autores del “triángulo crucial”), reacción que iba desde una sensación de amenaza hasta la explícita xenofobia. La voluntad de rescatar una identidad nacional anterior a la inmigración masiva es el trasfondo ideológico de la creación y, sobre todo, del impresionante éxito de *Don Segundo Sombra*. De la reacción negativa no estuvieron exentos, por cierto, los integrantes del grupo vanguardista *Martín Fierro*, ni lo estuvo personalmente Borges, como lo prueba Bordelois citando algunos textos que muestran “algo así como un nacionalismo ilustrado, mezcla de populismo y xenofobia” (p. 65). “La sacralización de Borges ha impedido, entre otras cosas, reconocer los perfiles peligrosos de un nacionalismo juvenil que él mismo reconoció más tarde, para abjurarlo claramente” (p. 158).

Borges vuelve a la Argentina en 1921, embebido de las novedades literarias aprendidas en Madrid. En 1923 publica *Fervor de Buenos Aires*, y en 1925 *Luna de enfrente*. Este último texto muestra, según Bordelois, el paso a un criollismo nuevo, centrado en la “tonalidad porteña” (p. 45) de las ‘orillas’. Ese cambio se habría debido a la influencia de su profunda amistad con Ricardo Güiraldes: “En la conversión que va del Borges ultraísta recién venido de la tertulia del Pombo, el Borges de los barroquismos de *Fervor de Buenos Aires*, de los manifiestos antimodernistas, al Borges criollista de *Luna de enfrente*, que muy pronto se reafirmará en *El tamaño de mi esperanza*, hay algo así como un eslabón perdido en el trabajo de la crítica (...) el eslabón perdido es precisamente Güiraldes” (pp. 54-55).

A continuación, Bordelois afirma que si el criollismo borgesiano se debió a una “confluencia e influencia” (p. 53) con y de Güiraldes, su abandono se debió al éxito de *Don Segundo Sombra*, a la reacción de Lugones ante las obras de ambos y a la trágica desaparición de Güiraldes al año siguiente: “Hay algo en la manera de acercarse Borges al lenguaje y la literatura que cambia fundamentalmente a partir de la muerte de Güiraldes y el triunfo de *Don Segundo Sombra*” (p. 10). Ese cambio tiene que ver, según Bordelois, con un complejo tejido de relaciones de admiración, aceptación, negación y rechazo que tienen lugar entre Borges, Güiraldes y Lugones. Además, dichas relaciones son importantes porque trascienden lo relativo a estos tres autores: “En el triángulo que constituyen Lugones, Güiraldes y Borges, se producen operaciones de excomuniación y canonización mutuas, que van revelando el campo de fuerzas en el que se conformará nuestra historia literaria” (p. 11).

Lugones, nacido en 1874, es en ese momento la figura egregia de la literatura argentina. Borges y Güiraldes son los notorios protagonistas de la generación joven agrupada en torno a la revista *Martín Fierro*, cuya actitud hacia Lugones exhibe el clásico parricidio generacional. En agosto de 1926 publican, respectivamente, *Don Segundo Sombra* y *El tamaño de mi esperanza*. El libro de Borges pasa desapercibido, no poco debido al fulgurante éxito de la novela de Güiraldes. A partir de ese momento, afirma Bordelois, comienza a desarrollarse una “trilogía dramática” (p. 12). En el “primer acto” (p. 12), Borges procuró ‘canonizar’ a Güiraldes y ‘excomulgar’ a Lugones. Por una parte, en *El tamaño...* ubica a Güiraldes con “los grandes escritores de la época junto con Macedonio y Carriego” (p. 76). Por la otra, es uno de los firmantes de una implacable sátira contra el *Romancero* de Lugones, publicada en ese mismo año en *Martín Fierro*. En “el segundo” acto (p. 13), apenas un mes después, Lugones publicó un comentario netamente elogioso y consagratorio de la novela de Güiraldes en el diario de mayor poder cultural, *La Nación*. En cambio, no dijo una palabra sobre *El tamaño de mi esperanza* – silencio que estableció una constante, ya que “nunca Lugones mencionará [a Borges] en letra impresa” (p. 93).

La interpretación dramática que hace Bordelois de esos hechos puede ser discutida, pero resulta lógica y convincente: “El escritor cordobés [i.e., Lugones] ve avanzar, insolente, joven, porteño e indetenible, terriblemente certero, el genio crítico de Borges, ese muchacho de veintisiete años que amenaza su dominio y se burla de su poderío. Y el tándem Borges-Güiraldes, amigos en la orientación y conducción de *Proa* y *Martín Fierro*, los periódicos vanguardistas, es demasiado riesgoso: Lugones ve claramente el peligro

y se le adelanta. El más peligroso del dúo es, y Lugones bien lo sabe, Jorge Luis Borges (...) Y además Lugones comprende (...) que dividir es reinar” (p. 93). En *El tamaño de mi esperanza*, Borges había llamado a Güiraldes “‘primer decoro de nuestras letras’ en contra de Lugones, ‘escritor de una especie, no de una estirpe’. Lugones desarma la audaz jugada de Borges con un jaque mate real: será él quien salga definitivamente a proclamar la gloria de Güiraldes, desplazando violentamente a Borges en el camino y neutralizándolo por flagrante omisión” (p. 94).

Esta doble frustración, seguida de la inesperada muerte de Güiraldes en 1927, a los 41 años, provocan un cambio de orientación en Borges y generarán, años después, el “tercer acto –del que podríamos decir que se prolonga, en sus efectos, hasta nuestros días– (...) Lugones será canonizado [por Borges] y Güiraldes expulsado del Parnaso oficial de las letras argentinas” (p. 13). En primer lugar, Borges efectúa un “viraje negativo” (p. 109) respecto del criollismo. Ese viraje se evidencia no sólo por el cambio de orientación de su escritura, sino mediante explícitos gestos de rechazo. Según Bordelois, uno de esos gestos fue su decisión de suprimir *El tamaño de mi esperanza* de sus *Obras Completas*, supresión motivada por “pruritos ideológicos y no estilísticos” (p. 65): “la estrategia de Borges en su empresa de progresiva amortiguación de la gloria de Güiraldes (...) coincide con la empresa de suprimir los malentendidos de su propia obra inicial y reescribir su propia literatura de una manera distinta y definitiva” (p. 125).

Otros gestos más claros se hallan en sus alusiones negativas y aun paródicas a *Don Segundo Sombra*: en la nota sobre G.E. Hudson (1941); en lo que Bordelois denomina “la reescritura de *Don Segundo Sombra*” (p. 130) en “El Sur” (1953); y sobre todo en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). *Seis problemas...* marca además el comienzo de la asociación literaria de Borges con Adolfo Bioy Casares, quien será “testigo e inspirador de la fase clásica” (p. 111) –es decir, metafísica– de la obra borgesiana. Bordelois señala el rol paralelo que en diversas épocas de la vida personal y escritural de Borges tuvieron las parejas Ricardo y Adelina Güiraldes / Bioy Casares y Silvina Ocampo. Si bien el paso de una relación a otra no puede explicar exhaustivamente la evolución literaria de Borges, se trata sin duda de una concurrencia significativa.

Por lo tanto, la decisión de Borges de distanciarse del color local, incluido el criollismo (la célebre afirmación sobre la ausencia de camellos en el Corán), y su concepción de la literatura como “una realidad sólo simétrica a los sueños, [que] revela a la vez la maravilla y la permanente insuficiencia del mundo” (p. 129) pueden constituir, para Bordelois, también “la consecuencia y la respuesta a distanciamientos

existenciales, acaso tanto más dolorosos cuanto menos explayados” (129). Estos ‘dolorosos distanciamientos existenciales’ a los que respondió con su obra incluirían, entonces, el ‘ninguneo’ de toda la crítica y especialmente de Lugones a *El tamaño de mi esperanza*, la sombra que el mismo arroja sobre su estrecha amistad con Güiraldes y la soledad en que queda Borges a la muerte de éste un año después.

Como por una inevitable dialéctica, la devaluación de Güiraldes acarreará la revaloración de Lugones: Borges “comprenderá que, con todos sus altibajos, Lugones es un escritor mayor, que es imposible ningunear” (p. 128). En su nota necrológica en 1938, Borges lo llama “el primer escritor de nuestro idioma” (p. 143); y en 1955 escribe un libro sobre él (en colaboración con B. Edelberg), en el que le reconoce la deuda de su generación y no vacila en elogiar el mismo *Romancero* denostado treinta años atrás.

En el estudio que ha hecho Ivonne Bordelois de ese complejo triángulo biográfico y literario, la figura central es Borges, no tanto porque lo haya sido en el drama de los años veinte (se infiere más bien lo contrario), sino por la perspectiva con que contemplamos el drama siete décadas después. Con todo, se perciben nítidamente la admiración y el amor de la autora por Güiraldes (cuya biografía escribió en 1966), por su “alegre energía” (p. 150), “su mensaje de estoicismo dinamizante” (p. 149), “la ráfaga de aire puro y austera independencia que todavía corre hacia nosotros desde las páginas de *Don Segundo Sombra*” (p. 157), virtudes literarias que no pueden reducirse, como lo ha hecho una parte de la crítica, a la mera expresión de tensiones sociales y políticas, así como no pueden reducirse a las ironías que alguna vez le dedicó (¿con ingratitud?) su amigo Jorge Luis Borges.

Florinda F. Goldberg

Isaac Goldemberg (compilador): *El Gran Libro de América Judía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998; 1.236 pp.

En 1925, en la revista norteamericana de cultura judía *The Menorah Journal*, apareció un artículo del crítico y traductor Isaac Goldberg titulado “Jewish Writers in South America”, en el que el autor pasaba revista a las voces literarias judías al sur del Río Grande, las cuales, aunque constituían, según él, “a slender sound in the continental chorus”, “may prefigure a really Jewish contribution”. Tras comentar autores tan diversos como António José da Silva ‘O Judeu’, Jorge Isaacs, Abraham López-Penha, Samuel Glusberg y Alberto Gerchunoff, el autor postulaba, con una precaución muy atendible en 1925: “Perhaps we have here the beginnings of a Spanish-Jewish literature, comparable to the early days in our own country

when Kobrin and Libin were discovering the soul of the immigrant and following his transformation in the new milieu". Es interesante el rol que Goldberg asignaba a esta literatura judía en formación: constituir "a link between the northern and southern continents – a link forged of minds that by nature are universal in outlook and endowed with aspirations that transcend the grabbing fists of political mountbanks". Es decir, que eventualmente podría lograrse un vínculo constructivo entre culturas 'opuestas' precisamente a través de los judíos que escribían y habrían de escribir en las diferentes mitades del continente.

Casi tres cuartos de siglo después, Isaac Goldemberg (el casual parecido de los nombres es realmente curioso), escritor peruano judío radicado en los EE.UU., publica en la Editorial de la Universidad de Puerto Rico (compilador y país de edición representan obviamente aquel "link" entre el norte y el sur) una impresionante antología de textos de escritores judíos latinoamericanos bajo el título *El Gran Libro de América Judía*. Más allá de sus 1.236 páginas, que justifican lo de "gran libro", destaca la casi soberbia del título: "América Judía". ¿Se ha cumplido, quizás, el *wishful thinking* de Isaac Goldemberg en 1925?

El volumen incluye más de 700 textos de 140 autores, desde Alberto Gerchunoff (n. 1884) hasta Ariel Segal Freilich (n. 1965): narraciones (cuentos o fragmentos de novelas), poemas, testimonios, ensayos y entrevistas. Como lo evidencian las cifras, un buen número de autores está representado por dos o más textos. Al final del volumen, hay un índice, un glosario de términos judíos, una lista alfabética de autores con sus publicaciones y bibliografía, y una bibliografía crítica general. Si bien tampoco esta antología abarca a **todos** los escritores judeo-latinoamericanos, se trata sin duda del proyecto unitario más ambicioso en este terreno, al que se vienen dedicando varias antologías, según género o país, y la revista *Noaj*, específicamente dedicada a él.

Los textos están agrupados por 13 núcleos temáticos, denominados "libros" –Libro de los Orígenes, Libro de los Retratos y Autorretratos, Libro de Dios y los Judíos, Libro de la Risa y los Judíos, Libro de los Amores Judíos y No Judíos, etc.–, numerados con las letras del alfabeto hebreo: *alef, bet, guimel*, hasta *iud-guimel*. Tanto la agrupación temática como el uso de la numeración hebraica confiere a los "libros" un aire semejante al de los tratados del Talmud.

La novedad de esta antología, con todo, está menos en la distribución temática que en la organización de cada uno de los libros. Los textos están presentados en forma sucesiva, con título, pero sin nombre de autor. Por cierto, ese nombre es recuperable mediante el índice, pero la propuesta del compilador es que los textos sean leídos con prescindencia del dato au-

torial. Así lo dice en su introducción: "se ha intentado crear la ilusión de [una] voz colectiva mediante la omisión del nombre del autor o de la autora al presentar cada texto" (p. 18). Y esa misma introducción está armada como un collage de fragmentos de diversos escritores, hilvanados con breves frases del compilador, creando así una extraña y ciertamente atractiva armonía entre lo dicho por personas diferentes en tiempos y contextos diferentes y con objetivos diferentes.

Este modo de 'anonimar' los textos (neologismo creado *ad hoc* por Angelina Muñoz-Huberman) es, evidentemente, muy discutible, y sin duda ha de irritar a parte de los escritores incluidos. Creo pertinente relatar mis propias reacciones. Al principio intenté hacer una lectura 'normal' y buscaba en el índice el nombre del autor **antes** de leer cada texto. Pero luego decidí jugar el juego sugerido y entregarme al fluir de la lectura 'anonimada'. El efecto fue asombrosamente distinto. Lo que pasaba a primer plano era la relación entre el texto unitario y los que lo acompañan, el diálogo que todos ellos establecen entre sí, sus oposiciones, complementaciones, confirmaciones y refutaciones mutuas. Poemas o cuentos que ya conocía adquirieron tonalidades diferentes, e inclusive algunos que en su edición original me habían parecido de calidad sólo mediana resultaban enriquecidos por esta lectura coral. Ciertamente, busco el nombre del autor cuando un texto me ha interesado especialmente, pero lo hago **después** de leerlo y no antes. He realizado también otra forma de lectura, semejante a la que se hace a veces en la Biblia o el Talmud: abrir el libro al azar y dejarme llevar por lo que proponen esa página y las siguientes.

Esta antología cuenta y canta la creación literaria resultante del mestizaje cultural judeo-latinoamericano. Si la organización por secciones temáticas numeradas en hebreo confiere a la antología un aire talmúdico, la contraparte latinoamericana, que la convierte en un producto mestizo en sí mismo, es precisamente la anonimación de los autores y la conformación de una voz colectiva. La creación y transmisión colectivas caracterizaron a las culturas precolombinas. Creo que ello ha inspirado a Goldemberg para inscribir en la tradición aborigen del continente la voz coral de estos tardíos recién llegados que fueron y son los judíos latinoamericanos.

En rigor, en vez de mestizaje sería más apropiado hablar, siguiendo a Angel Rama, de un proceso de transculturación. Este proceso abarca tres momentos: la deculturación o pérdida de una parte de la cultura original del grupo, su aculturación o adquisición de la segunda cultura, y la neoculturación o creación de nuevos fenómenos culturales. La cultura judeo-latinoamericana es el resultado de una migración que, en la mayoría de los casos, significó también la salida

de una vida comunitaria cerrada y relativamente aislada, y la exposición a la cultura del país de nuevo arraigo. Por añadidura, un teórico viaje de retorno para conocer de primera mano la vida judía del origen, aunque sólo fuera turístico, fue y es casi imposible por la historia de los países desde los cuales vinieron los inmigrantes. Por ende, el judío llegado a Latinoamérica y sus descendientes experimenta(ron) una cultura doble y asimétrica: una en la que estaban insertos, normalmente constituida por un espacio social y un tiempo histórico; y la cultura judía, que carecía de sostén en el espacio y se apoyaba en un tiempo pasado en el que se mezclaban indiscriminadamente la historia y el mito. Los espacios judíos que se fueron creando en América Latina se configuraron según un modelo originado en otros, lejanos y con el tiempo definitivamente arrasados. Los componentes asimétricos de esta identidad transcultural entran en conflicto, por su contenido, pero también por su asimetría. Ese conflicto es aquello sobre lo que escriben los escritores judíos latinoamericanos, con dolor, con nostalgia, con desasosiego, con alegría, con humor. Sin duda, ese ha sido el criterio de selección de los textos de esta antología: hablen de la infancia o de la enamorada no-judía, de los abuelos inmigrantes o de los propios exilios, de Buenos Aires, de Jerusalén o de Tenochtitlan, se trata de expresar lo que la cubana Ruth Behar llama "un sentido de identidad latinoamericano-judío de estar-en-el-mundo" (42): una mirada diferente, una voz diferente, que no habría existido en Latinoamérica sin los judíos, que no habría existido en el pueblo judío sin América Latina.

Ese conflicto básico posee en la antología un significativo ejemplo en el relato de Nora Weinerth titulado "El país más bello del mundo" (pp. 52-3). Nacida en Rumania y llegada a Venezuela de muy niña, su madre le describía constantemente a Rumania como "el país más bello del mundo" – a diferencia de éste adonde los había empujado la guerra, que la intransigente madre calificaba de "país salvaje". Tan llena estaba su imaginación infantil de los relatos maternos, que Nora podía describir los paisajes rumanos como si los recordara ella misma. Un día, en su escuela se pidió a los niños que dibujasen el paisaje de su país natal. Nora puso en papel lo que tan claro tenía en su fantasía, en su recuerdo adquirido, y el resultado le valió grandes elogios. Se apresuró a llegar a casa y deleitar a su madre con el dibujo. La reacción de ésta fue furiosa: "¿Qué busca aquí esta palmera? (...) ¡Imbécil! ¿Cuántas veces te he dicho que Rumania no es un país salvaje? (...) ¿Cómo se te ocurrió?". Confusa, dolorida, la niña respondió con su sencilla verdad: "Porque tú me dijiste que Rumania es el país más bello del mundo"...

De esa transculturación, de esa nueva belleza forjada mediante el mestizaje de pinos nevados y pal-

meras tropicales, habla la literatura creada por escritores judíos latinoamericanos. De esa transculturación y de esa magnífica creación nos cuenta esta poderosa antología – testimonio de una nota ya no "débil" como la que había percibido Goldberg en 1925–, autor por autor y texto por texto, y todos juntos en un coro singular.

Florinda F. Goldberg

Zoé Valdés, *La nada cotidiana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996; 171 pp.

—, *Te di la vida entera*. Barcelona: Editorial Planeta, 1996; 285 pp.

El famoso "interdicto" maniqueísta del poder revolucionario en Cuba después de 1959 (nada contra o fuera de la Revolución) ha llevado inevitablemente a la concepción de una poética de la disidencia, cuyo precursor en la narrativa ha sido Reinaldo Arenas. Entre los textos que ostentan esta poética disidente están, sin duda, los de Zoé Valdés (1959) – escritora cubana, residente en París.

La narradora autodiegética de *La nada cotidiana* (la primera edición es de 1995) viene de "una isla que, queriendo construir el paraíso, ha creado el infierno" (p. 20) y se propone relatar su cotidianeidad. La primera impresión, y la mas fácil, sería la de un texto autobiográfico y testimonial, pero Zoé Valdés ha logrado transmutar el testimonio en ficción: el texto ofrece indiscutibles muestras de escrituralidad. La tematización de la escritura se transparenta de modo obvio al final del texto: "Para no comprometerme con algo que no sé si podré hacer, si tendré ovarios: describir la nada que es mi todo" (p. 170) y es corroborada por la frase que inicia y cierra el texto: "Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso" (p. 15 y p. 171).

La novela está estructurada en nueve capítulos. El primero (separado del resto por la tipografía), es un texto onírico, que contrasta con su título "Morir por la Patria es vivir" – una estrofa del Himno del Movimiento "26 de Julio". Este contraste suscita un *ethos* irónico al enterarse el lector de que Patria es el nombre de la protagonista –por haber nacido sólo unas horas después del primer mitin del Primero de Mayo en el primer año de la Revolución. Así empieza el relato de la niña Patria– representante de la generación nacida con la Revolución, que ahora se pregunta: "¿Cuánto no nos jodieron con 'estamos construyendo un mundo mejor'? ¿Dónde está que no lo veo?" (p. 95).

Los hitos de la realidad postrevolucionaria van marcando uno a uno la vida (o la nada) cotidiana de la protagonista: la Alfabetización, la mal entendida educación en masa ("la vocación no existe, la voca-

ción es el deber cumplido”, p. 46), la famosa Zafrá (fracasada) de los 10 millones, la Escuela al campo, la guerra *internacionalista* en Angola y claro, el *período especial* con la escasez, los apagones, el espionaje de los vecinos por parte de los CDR (Comités de Defensa de la Revolución), las penurias para conseguir comida, el hambre verdadera (“No quiero ser testigo de esa verdad para la cual no fue educada nuestra generación. Es cierto que en toda la América Latina se pasa un hambre de pinga, pero ellos no hicieron la Revolución”, p. 95). El desengaño y la desilusión son las características de esa realidad: “Sobrevivimos con el estómago encharcado o cerrado por reparación. Nada existe. Sólo el Partido es inmortal” (p. 97).

Entrecruzada con los referentes históricos está su historia de amor. Por amor, Patria se cambia el nombre por uno aún más estrafalario –Yocandra; por amor, abandona la escuela (pero gracias a la corrupción y al soborno recibe un diploma del Pedagógico); por amor se sacrifica y se deja explotar; por amor se casa y se divorcia de su primer esposo, a quien, por venganza y por lástima, llega a aceptar como amante. El Traidor que es, o más bien fue, un escritor *revolucionario* (se explica el sobrenombre en un largo monólogo, pp. 157-158) es la manifiesta oposición del Nihilista– el verdadero amante, joven cineasta-disidente, con quien la protagonista experimenta plena identificación en el plano sentimental y en el de la frustración ideológica.

El lenguaje de Zoé Valdés, áspero y a veces hasta procaz, salpicado de cubanismos y expresiones coloquiales, está destinado a subrayar el importante papel que juega la ironía. Esta, pasando por la burla mordaz, a menudo cobra agresividad y se convierte en sátira abierta del objeto ironizado –el presente post-revolucionario. De modo especial, con amargo humor, la narradora se refiere al problema de la comida– esta obsesión *neo-cubana* desde hace casi cuarenta años: “desayuné agua con azúcar prieta y la cuarta parte de los ochenta gramos del pan de ayer. He administrado muy bien el pan nuestro de cada día. Cuando hay –¡si es que hay!– lo pico en cuatro: un pedazo en el almuerzo, otro en la comida, el tercero antes de acostarme, si no lo he compartido antes cuando tengo visita, y el cuarto es el destinado al desayuno” (p. 29). Y más adelante: “Rita no sólo es mi secretaria, es eso, mi ángel salvador en lo que respecta a la alimentación. Ella es quien se encarga de ‘conseguirme’ –verbo clave en Cuba– todo lo comprable y por comprar en materia nutricional” (p. 76).

El texto ostenta una aniquilante ironía con respecto a varios referentes extratextuales: el trabajo (“Nuestra revista de literatura, de la cual soy la jefa de redacción, no podemos realizarla por ‘los problemas materiales que enfrenta el país’, el período especial y todo lo que ya sabemos que estamos sufriendo y lo

que nos queda por sufrir”, p. 30); el retrato del Traidor (“Pero el Traidor no se contentaba con ser un hombre de pensamiento, también se describía como un hombre de acción, un Rambo del comunismo, un machista leninista”, p. 59); la elección de los apodos de los amigos que están fuera: la Gusana, que se casó con un español gordo y viejo sólo para huir de la Isla de la Libertad, y el Lince, quien por milagro pudo escapar y llegar a Miami como balseiro.

Subrayan el *ethos* satírico otras instancias del texto, como por ejemplo la consigna que sirve de epígrafe al capítulo *La Gusana: Sólo los cristales se rajan, los hombres mueren de pie* y la gradación descendente en los epítetos de La Habana: Ciudad-Laboratorio (p. 115), Ciudad-Experimento (p. 120), Ciudad-Mortaja (p. 123).

La ironía, la sátira y el *ethos* disfórico del texto operan al servicio de una importante función – la de desmitificar el mito revolucionario. Se explicita esta desmitificación en un párrafo, cuya primera frase da el nombre al capítulo *Y yo que lo tenía en un altar* y constituye el ejemplo más sobresaliente de intertextualidad interna – se repite íntegramente, con pequeñas alteraciones, en la segunda novela de Zoé Valdés *Te di la vida entera* (p. 140):

–¡Y yo que lo tenía en un altar!

Para qué fue aquello. Una turba de mujeres armadas con palos salieron de detrás de las columnas, rodearon amenazadoras a la anciana. Al punto la más agresiva interrogó:

–¿A quién tenías en un altar que ya no lo tienes?

–A quien tú sabes... a nadie ... un dicharacho.

–¡Ah, un dicharacho! ¿no? Mira a ver, vieja delincuente, escoria, rata de cloaca, si te amarras bien esa lenguaza, si no quieres que te muelan a palos. La viejecita se retira silbando *La Internacional* para borrar todo tipo de sospecha o mal entendido. Una vez que supuestamente hemos desaparecido, el bando de robustas féminas a lo estatuas realistas socialistas se dispone a registrar nuestros *naïlons* de porquerías. El mínimo papel será revisado y glosado en nuestros respectivos dosieres. Dicen que archivan hasta el papel higiénico –es decir el periódico *Granma*– después de haber analizado, minuciosos, el tipo de ideología que profesas según el tipo de excrementos que defecas (p. 167 y s.).

En el párrafo citado, la anciana es una mujer anónima y se insinúa que a quien tú sabes no es otro que Fidel Castro, a quien toda Cuba y medio mundo tenían en un altar. Este texto –novela finalista del Premio Planeta en 1996– señala explícitamente que la protagonista Cuca Martínez tenía un retrato de Fidel en su altar dedicado a Obatalá, la Virgen de las Mercedes. Además, para evitar toda clase de dudas, se enumeran los sobrenombres de Castro: “XXL, Talla Extra, *Quien tú sabes*, Ruth, la hermana mala de la telenovela brasileña, Chico Tiniebla, Esta niña, María Cristina, por la canción de ñico Saquito” (p. 151).

El título de este texto, correspondiente a la frase de un bolero, sugiere una novela de amor: “el dramón de una mujer enamorada de un solo hombre” (p. 136). La mujer es Cuca Martínez y su *vida entera* está marcada por los boleros. Ello es enfatizado por medio de los títulos y fragmentos de melodías bailables que encabezan cada uno de los once capítulos (*Be careful, it's my heart, Se acabó la diversión, Miénteme, Perdóname, conciencia, etc.*), los cuales se organizan en dos partes.

La protagonista nace en 1934 en Santa Clara y todavía adolescente llega a La Habana para buscar sustento como criada en un solar. En el cabaret “Montmartre” conoce al hombre de su vida –Juan Pérez– quien se hace llamar Uan. Después del primer beso, ella huye e inútilmente lo espera durante ocho años. El reencuentro es en el mismo cabaret (ha llegado a La Habana Edith Piaf) y allí se inicia el desenfadado y único amor de Cuca Martínez. Este, sin embargo, no ha de durar mucho; después del triunfo de la Revolución el Uan desaparece y deja a su mujer embarazada, quien dará luz a una niña –María Regla– varios meses después. El segundo y último reencuentro, ya en pleno *periodo especial*, es treinta años más tarde, después del cual a Uan “lo conducen directo al avión, compulsado al espacio sideral como Persona Non Grata. A ella la sueltan en un pueblecito, al que reconoce de inmediato. Su pueblo natal, Santa Clara” (p. 266).

Descarnada así, la trama se asemeja a lo que la narradora, con perspicaz autoironía, llama “un novelón de arcadas y de vómitos” (p. 137). Y eso tal vez sería, si el texto no diera patentes muestras de escrituralidad desde la primera frase: “No soy la escritora de esta novela.” (p. 13). La frase se repite en varias instancias del texto (p. 131, p. 221), hasta borrar toda ambigüedad: “No olvides que es ella quien me dicta este libro. Si, ¿pero no te habías enterado? Es el mismísimo cadáver de María Regla Pérez Martínez quien está dictándome desde el capítulo uno, coma por coma, punto por punto” (p. 271).

La tematización de la escritura se exhibe en los diálogos entre la narradora y su *conciencia revolucionaria*; a dicha conciencia está dedicado irónicamente el capítulo *Perdóname, conciencia* (p. 245): “Este capítulo es tuyo, te pertenece, precisamente por lo bien que has desempeñado tu papel: la autocensura” (p. 247). Pero el ejemplo más contundente lo constituyen los dos finales que acontecen a María Regla y su “doble” reportaje – uno realizado en el pueblo de Santa Clara y otro no realizado. Según el primero (p. 270), la joven periodista muere en un derrumbe del edificio viejo donde vive; pero ella misma da el permiso de que la resuciten (p. 272) para realizar por fin el “bendito reportaje, en el único noticiero sobreviviente de la televisión. Programador Licenciado ha

decidido darle ese espacio, confiando en sus potencialidades intelectuales, también ella es una de las pocas periodistas que quedan, porque de los viajes ya nadie regresa. Le han encomendado el tema del momento: el Mercado Libre Campesino” (p. 269). Ya en el pueblo, una ruptura temporal enfrenta a la periodista con una joven embarazada (su madre), en una televisada rifa prerrevolucionaria de regalos. La embarazada no se siente en condiciones de ser entrevistada y la periodista promete volver al día siguiente. Allí, otra ruptura del tiempo devuelve a María Regla a la realidad –el año 1995– y el reportaje no tiene lugar. “Nadie quiso hablar ante la cámara... La gente está cagá, hablan mucho entre ellos, pero en cuanto ven una cámara se apendejan...” (p. 279).

Cabe señalar –como una brillante muestra de poética disidente y de intertextualidad externa– el fragmento de la fiesta en un “naiteclú semiclandestino” (p. 176 y ss.), en el cual un humor negro llevado al paroxismo, los juegos de palabras y los retruécanos de nombres se captan como un homenaje a Reinaldo Arenas. Lo corrobora el párrafo: “Cuca Martínez restringe sus opacos ojos, allá arriba, sentado encima de la luna, lunera, cascabelera, la Tétrica Mofeta, disfrazado de conejo, revisa las galeradas de la traducción al francés de *El color del verano*” (p. 180).

La ironía que opera en virtud de la desmitificación del mito revolucionario se revela sobre todo desde el capítulo IV (p.81), cuyo título *Se acabó la diversión* cumple una función enunciativa, afirmada por el epígrafe: “*Se acabó la diversión/llegó el Comandante,/y mandó a parar...*”. Entre los múltiples ejemplos desmitificantes, importa mencionar el párrafo que describe una carrera de lanchas en la “*gloriosa área triunfante del Malecón*”, en presencia de Fidel Castro (p. 158 y ss.), quien pronuncia uno de sus famosos discursos:

Primero, cita todas las cifras económicas desde el primer año del triunfo hasta ese instante, *el glorioso periodo especial*, y hace énfasis en los sacrificios, en estos momentos de crisis y de reformas económicas, cuando el ex campo socialista y bla, bla, bla, a hablar mierda de los rusos de nuevo. Y que este pueblo resistirá, que incluso cuando no quede nadie, seguirá resistiendo, y que con los huesos de nuestros muertos haremos... Y se queda en blanco (p. 160).

El *ethos* disfórico, que se manifiesta hacia el final, provocado por la amargura, la decepción y el desengaño, cobra las características de una auto-conciencia disidente: “María Regla los organiza como ella sabe que van ubicados en la nueva escala social: los dirigentes, la diplogente, los disidentes, los indigentes... ¡Coño, que memoria tan deficiente la mía, cómo olvidar a los *sobrevivientes!* Léase de pasada, artistas, escritores, filósofos... cuando no claudican, porque

de éstos últimos hay quienes se pasan a alguno de los bandos anteriores" (p. 274). Confirma también dicho *ethos* la sugerente denominación del último capítulo: *Nostalgia habanera*. Para enfrentar su nostalgia, la narradora recurre a su única arma: "Abro un libro de historia de Cuba, de Manuel Moreno Fragonals, y leo unos versos de Beatriz de Jústiz y Zayas, marquesa de Jústiz de Santa Ana, escritos en 1762:

*¿Tú Habana capitulada?,
¿tú en llanto?, ¿tú en exterminio?*

¿Tú ya en extraño dominio?

¡Qué dolor! ¡Oh Patria amada!"

Entre las recientes muestras literarias de autores cubanos del exilio, cuyo común denominador constituyen, por un lado, la experiencia personal del castriismo y, por el otro, el *ethos* disfórico causado por el desengaño y la nostalgia, los textos de Zoé Valdés merecen, sin duda, la más alta valoración.

Emilia Yulzarí