

en la descripción de personajes positivos. El viejo oligarca Esteban Trueba, que profesa unos sentimientos antisemitas (245) con la misma pasión con que consideraba que la única función de la mujer es la maternidad (65), y que los latinoamericanos no merecían las instituciones democráticas europeas, sino el garrote (63), sufre la humillación del vejamen a que lo someten los nuevos amos y de arrastrarse hasta Tránsito Soto para pedirle la libertad de su nieta. El bastardo Esteban García (253-254; 290-291), convertido en carabinero y torturador, tiene oportunidad de saciar en Alba sus resentimientos de clase y hacerle comprender, al final, que es más revolucionaria la indulgencia que el odio (379-380). El discurso ideológico de Isabel Allende se nutre de este modo de la tradición humanística revolucionaria en América Latina, no ajena a los ideales cristianos más elevados, en la huella de un Martí, un Barrett, un Mariátegui, un Roa Bastos o un Camilo Torres. Desde un punto de vista más semiótico, se advierte en *La casa de los espíritus* un afán consciente de degradar paródicamente los valores que connotan dominación autoritaria o prestigio burgués. Si en *Yo el Supremo*, los dudosos huesos del dictador van a parar a una caja de fideos, en *La casa de los espíritus* Féruła Trueba guarda el cráneo de Nivea, la fundadora materna de la estirpe, en una sombrerera (114), y la hija de ésta, Clara, extravía los brillantes que su marido le ha regalado por su boda en una inhallable caja de zapatos (89). El humor adquiere así la potencia irónica y popular del carnaval, no el ademán individualista y cerebral del chiste narcisista borgiano.

Una nueva promoción de narradores está demostrando al lector latinoamericano y a la crítica internacional que la fidelidad dialéctica al referente no empobrece, sino profundiza y enaltece el discurso imaginativo. Con su primera novela, Isabel Allende se ha puesto a la vanguardia de esta común resurrección dialógica.

JUAN MANUEL MARCOS

Oklahoma State University.

ERACLIO ZEPEDA: *Andando el tiempo*. México: Martín Casillas Editores, 1982.

Eraclio Zepeda, nacido en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en 1937, es el mejor cuentista mexicano del *post-boom*. *Andando el tiempo*, una recopilación de diez cuentos, constituye hasta ahora su testimonio más maduro y representativo. El lujoso libro (México: Martín Casillas Editores, 1982; 132 páginas), producido bajo el cuidado de Elva Macías y Silvia Molina, con ilustraciones de Antonio Martorell, ha alcanzado un fulminante éxito de crítica y público. Ha obtenido el premio Xavier Villaurrutia 1982, y su primera edición se ha agotado en pocos meses.

Entre los múltiples rasgos que distinguen a la escritura posborgiana en América Latina —antinarcisismo del compilador, diseminado en las voces colectivas de su comunidad; parodia de la retórica oficial o la subliteratura; espontaneidad humorística; carnavalización de lo establecido; vértigo barojiano de la prosa; técnica metonímica de óptica cinematográfica; desdén por la orfebrería verbal y la arquitectura neobarroca; texto como espacio utópico; restauración del referente, etc.—, Zepeda es el gran maestro de dos aspectos específicos: la recreación de la tradición oral, en la huella de su compatriota Juan Rulfo, y el despliegue lúdico e híbrido del lenguaje como campo fronterizo de encuentro y fermentación de substratos lingüísticos y culturales en conflicto, en la dirección de sus dos precursores mayores, José María

Arguedas y Augusto Roa Bastos. Si el peruano estudió el alma quechua y el paraguayo la guaraní, en el castellano de sus respectivos pueblos, Zepeda reelabora con obstinada ternura artesanal la lengua y los valores antropológicos de su ámbito chiapaneco. Si, de algún modo, el Jalisco rulfiano reflejaba la «tipicidad» del mexicano y su «cultura de la muerte», el Chiapas de Zepeda nos muestra su atipicidad periférica y su plenitud vital, en el extremo austral de la geografía no sólo política, sino cultural de México, en el umbral de América Central. Como ha señalado Pedro Orgambide, «Eraclio Zepeda, desde la escritura, sigue hablando y hablando y contando historias de su tierra»¹.

Una extensa entrevista a Zepeda, publicada en el primer número de *La brújula en el bolsillo* («Eraclio Zepeda y el oficio de narrar», México, septiembre de 1982, pp. 14-25), presenta con intensidad y precisión la lúcida conciencia que el autor de *Andando el tiempo* tiene de su arte. En ella confiesa que sus textos maestros han sido el *Quijote* y el *Popol Vuh*, su temprana veneración por los cuentos orales de la región natal, su admiración por la densidad y la economía expresiva de Hemingway (con el que, por temperamento y biografía, está tan estrechamente emparentado), su preferencia por la «verdad contada» sobre la superstición de la «verdad histórica», su desprecio por el vano artificio retórico, su vocación de narrador para mayorías, su concepto generacional de la escritura como proceso y producción colectiva, su rigor en la humildad antinarcisista del escritor, su «santo furor contra los papas de la cultura» y, en fin, su aspiración a una literatura «sin odio», porque «el hecho de narrar es fundamentalmente un acto de amor».

«Benzulul», el primer relato, es un claro ejemplo de estos postulados. La anécdota, como siempre, es mínima y a quema ropa. Juan Rodríguez Benzulul, un joven huérfano, casto y apocado, adopta un día cualquiera el nombre de un abigeo de la zona, Encarnación Salvatierra, con la absurda ilusión de canjear así su personalidad por la violenta, mujeriega y prepotente del forajido. Una anciana, la nana Porfiria, le había asegurado: «Según el hombre es el chulel que te cuida.» Salvatierra, enterado de la usurpación, le arranca la lengua. La dramaticidad yace en la atmósfera del cuento, que Zepeda teje con un ritmo extraño, que sugiere una sensación por así decir, oximorónica, de velocidad e inmovilismo al mismo tiempo. Esta simultaneidad se debe a que, si bien se narra con trepidante agilidad y vemos sucederse cuadros y secuencias a gran rapidez el cuento progresa en un vaivén circular, que aminora la marcha y la somete a ráfagas de cámara lenta. La pintura del ambiente es de admirable colorido y naturalidad, propia de un testigo ocular, muy familiarizado con la región. Hay algunas pinceladas del habla local (*tá* = está, *juerza* = fuerza, *pa* = para, *oyí* = oí, *chulel* = ángel, *cuchío* = cuchillo, *milpas* = parcelas, *jácal* = choza pobre de palma, etc.) y, por supuesto, el voseo. Pero el afán no es regionalista, sino la jerarquización universal del dialecto popular. A veces se encuentran alusiones directas a la fuente y el gesto oral del relato. Para recordar su infancia, dice Benzulul: «desde que yo era de este tamaño...»

En «Vientooo», el viejo viudo Matías, indígena de habla tzeltal, anclado en su minifundio, clama obseso al viento Sur, convencido de dominar las energías de la naturaleza. Su psicología se va configurando mediante hábiles imágenes retrospectivas: la venganza, a veintisiete machetazos, por la muerte de su hijo; su disputa con un ingeniero de caminos del Gobierno; su rencor hacia los terratenientes y comerciantes del área; y su trágico duelo final con una nauyaca que le quita la vida.

¹ Pedro Orgambide, «Narradores latinoamericanos 1982», en *Plural*, núm. 135 (diciembre 1982), p. 18.

Hay una fascinante y riquísima complejidad en el antiguo conflicto individuo y naturaleza, que se actualiza dialécticamente en este místico panteísta, señor de los vientos, emponzoñado por una víbora.

El protagonista del tercer cuento, «Quien dice verdad», Sebastián Pérez Tul, es también un indio, cuyo código heroico nos recuerda la «gracia bajo presión» de los personajes marginales y barojianos de Hemingway; Pérez Tul ha matado al ladino Lorenzo Castillo, traficante de aguardiente, por haber violado y vejado a su hija, y siempre en defensa de su dignidad, se niega a ocultarse o huir cuando llegan los policías, quienes lo asesinan por la espalda. Lo notable aquí es que el heroísmo del indio no se desata como una impugnación de la cultura y la sociedad establecida y una exaltación de la ingenua fuerza «bárbara» de grupos o individuos al margen de la «civilización», sino como una expresión espontánea del campesino en armonía con su conciencia y sus elementos naturales, que implica una aceptación mítica de la muerte. Si en Hemingway la muerte es la sanción y el más allá del riesgo, en Zepeda es la culminación de las nupcias terrenales del espíritu con un destino mítico inexorable. El valor hemingwayiano nace de la rebeldía individual y la épica a lo Zalacaín; el de Zepeda —de físico impetuoso y vida no menos heroica, cosmopolita y aventurera que la del norteamericano— es el coraje del profeta anónimo, sembrado y perpetuado en su pueblo, más allá de la efusión y la eucaristía de sus gestos y testimonios. De todos modos, aunque no sea unánime, el estatuto ético de ambos autores es muy semejante: la muerte no implica dolor, corrupción o un juego fatuo, sino una olímpica y esperanzada apuesta por el perfil dionisiaco de la criatura humana, por sus ademanes más nobles y generosos.

Similar pundonor viril subyace en la durísima ternura bogartiana con que padre e hijo se despiden en «No se asombre, sargento», uno de los mejores de la serie, cuyo conmovedor lirismo evoca los escuetos y escalofriantes consejos vascuencos del agonizante viejo Miguel de Tellagorri al mozo Martín Zalacaín, o la sombría atmósfera existencial de *The Snows of Kilimanjaro*. Zepeda ha forjado cada línea con sabiduría, rigor y sensibilidad de poeta. El cuento —con su imprevisto y electrificante desenlace, que esclarece el enigma del título— es una lección de entereza y una elegía al amor y el honor filial, que merece ingresar en la literatura de nuestra lengua al lado de la de Manrique. Si el yo colectivo de «De la marimba al son» tiene la autenticidad plural y socialmente comprometida de *La peste*, el yo individual de «No se asombre, sargento» tiene el donaire, la tersa perfección estilística y la honda pasión humana de *El extranjero*: en ambos casos, Zepeda hereda de Camus no sólo cierto pudor y exquisitez expresiva, sino una visión deportiva y épica de la muerte.

El humor, tan propio del *post-boom*, está presente en «Los trabajos de la ballena», uno de los relatos más eficaces y entretenidos, pero, paradójicamente, menos originales del libro. Desde el punto de vista de un niño, se describe a un viejo pescador —que parece una hipérbole festiva del cubano Santiago en *The Old Man and the Sea*—, que pesca nada menos que una ballena. El gigantesco trofeo plaga de desequilibrios ecológicos la aldea costera, perturba sus hábitos y finalmente la apesta, hasta que el abuelo dice: «Si no podemos sacar la ballena del pueblo, pues saquemos al pueblo de la ballena», y encabeza la emigración colectiva hacia otro paraje próximo. Técnicamente, la arquitectura y la fluidez del cuento son impecables. Pero su estética hiperbólica, su gusto por el chiste basado en la exageración del candor y la imaginación provinciana, su diseño gigantista propio de un mural fulgurante de cataclismos y magnitudes cósmicas, recuerdan demasiado el éxito fácil de Asturias, Borges, Carpentier, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y otros

precursores o adalides del *boom*, que forzaron la risa o la curiosidad europea a costa de la ridiculización de nuestro paisaje americano. En otros cuentos de Zepeda, el humor también ocupa un lugar destacado, como en los relatos de otros exponentes importantes del *post-boom*, como Ibargoyen, Giardinelli, Skármeta, Luisa Valenzuela o Szichman. A veces es un humor tragicómico o bufo; otras, paródico o grotesco: la gama es compleja y amplia. Pero nunca es hiperbólico: jamás desfiguran ni escamotean el referente, sino que lo restauran mediante el carnaval o el humor negro. No es el chiste de Pedro Camacho, sino el de Buñuel. La hipóbole se identifica con la semisonrisa cerebral y bibliotecaria de Borges o la carcajada ecuatorial y rabelesiana de García Márquez. El humor del *post-boom* es, a su modo, poshiperbólico. Por eso, este amenísimo colosalismo de «Los trabajos de la ballena» no contribuye, sin embargo, a la imagen auténtica de Zepeda como una indiscutible figura mayor de la actual escritura posborgiana en nuestro continente.

Lo mismo puede decirse del sexto relato, «Gente bella», una impecable anécdota jocosa sobre la «importación» de una tribu de gitanos austrohúngaros a una imaginaria republiquetá tropical regida por un déspota delirante, a quien se denomina con misteriosa ambigüedad «el Supremo». El cuento es muy divertido, desde luego, y no carece de un profundo conocimiento del oficio. Pero no sólo está contaminado del ambiente hiperbólico de *El recurso del método* y *El otoño del patriarca*, sino, con el infortunado uso del apodo del dictador, parece confundir estas dos novelas —secundarias y prescindibles aun dentro de la producción personal de sus autores— con *Yo el Supremo*: no pocos críticos eminentes, como el inglés Gerald Martin, han explicado con rigurosa seriedad que la novela de Roa Bastos no integra con las otras una complaciente trilogía, sino que, por el contrario, les inflige una demoleadora y urticante superioridad artística e ideológica².

«El muro» es lo peor del libro. Un cuento que enorgullecería a cualquier principiante, no está, sin embargo, a la altura del arte de Zepeda. Es endeble por los cuatro costados: la metáfora expresionista del ambiente carece de verosimilitud, y las siluetas del matrimonio protagonista no configuran más que erráticas sombras chinescas pseudopsicológicas, nunca convincentes. La desproporción monstruosa y onírica de esa muralla que se propaga como tumor o pesadilla en un torrente nocturno de memorias apocalípticas se aproxima más al disparate que a las fábulas de Swift o Ionesco. Zepeda no se mueve cómodo en la atmósfera urbana ni en el debate con personajes «literarios», conforme al modelo burgués de la novela postproustiana: lo suyo es el llameante recuento de vívidos episodios populares, en un paisaje y un habla campesina. Este cuento exhibe algunos méritos —cierto retorcimiento quevedesco de la prosa, o la sensación de asistir inquietos a la confesión alegórica de un sentimiento muy tierno, personal e intransferible—, pero le falta Zepeda. Su omisión hubiese perfeccionado el volumen.

«Don Chico que vuela» y «Los pálpitos del coronel» son, en cambio, dos magistrales ejemplos del verdadero humor del *post-boom*: limpio, popular, regocijante, originalísimo, optimista y lleno de frescura y picardía, recortado contra un quijotesco fondo crispado de grave patetismo. Un auténtico humor cervantista, salpicado con la gracia de la tradición oral. En el primer cuento, un pacífico vecino se dedica seis años a hacer gimnasia sueca y a fabricarse unas alas de carrizo y petate, con el propósito de lanzarse a volar desde el campanario del pueblo. Cuando llega el

² Véase Gerald M. Martin, «On Dictatorship and Rhetoric in Latin American Writing: A Counter-Proposal», en *Latin American Research Review*, XVII, 3 (1982), pp. 207-227, y «Yo el Supremo: The Dictator and his Script», en *Forum for Modern Languages Studies*, 15, 2 (1979), pp. 169-183.

día, la gente lo agobia de quesos, chorizos, dulces, aguardientes, tostadas y jamones, como encargos para llevar al cielo. Naturalmente, don Chico abre sus alas, se tira del campanario y se estrella. Alguien comenta: «Lo mató el sobrepeso. Si no fuera por los encarguitos, don Chico vuela.» En el segundo cuento, un coronel de la revolución, chiapaneco a juzgar por el voseo, narra en primera persona sus hazañas bélicas y, de pronto, en un súbito y desopilante alarde de franqueza —«... y yo caigo a pensar que qué carajo hago aquí en esta puta guerra...»—, nos cuenta un momento de titubeante y espeluznada cobardía, del que lo salva, indemne para su dignidad marcial, «un chamacón de dieciséis años al que incorporé hace una semana y lo hice capitán anteanoche». Ambos son preciosos estudios del heroísmo, en sus relámpagos de alucinación y flaqueza. Se conectan con perfecta unidad con el substrato trágico de las ansias épicas de Benzulul, transfigurado en el bandido Salvatierra, o el éxtasis panteísta de Matías, metamorfoseado en Dios, o bien, en el campo del *post-boom*, con la absurda y conmovedora simulación de cristiano viejo de Jaime Pechof en *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad*, de Szichman; la peluca «como una melaza de zanahorias aplastadas» de don Tarruti en *La sangre interminable*, de Ibarгойen; el furtivo fantasma de Beto con que la protagonista de «De noche soy tu caballo» hace el amor en *Cambio de armas*, de Luisa Valenzuela; la máscara de jinete o asesino de los seniles Clorindo y Serrano en *Vidas ejemplares*, de Giardinelli, o, por inversión de una coincidencia dialéctica, el despojamiento de la doble piel de guerrillero en el bellísimo final de *La insurrección*, de Skármeta, cuando Vicky se dispone a desnudar y bañar a Leonel. Cualquiera de estos textos está a la altura de lo más selecto del *boom*, y sólo la manipulación de intereses académico-editoriales puede explicar el hecho de que no hayan recibido aún la publicidad y la atención crítica que merecen. Esta técnica del disfraz alcanza una cúspide formidable en el arte de Zepeda. Don Chico anhela ser pájaro, y el coronel, un desertor de la pelea. Pero el destino clava al primero en la plaza mayor, frente a la cantina irónicamente denominada «El Porvenir», y al segundo, en el frenesí del riesgo y la gloria de ser otra vez el paladín legendario de «esas historias aburridas acerca de que yo cuando combato ni siquiera me despeino». Uno y otro acaban, a su modo, como don Quijote imantado en el molino. «Los pálpitos del coronel», por otra parte, contribuye a la necesaria y saludable desmitificación de la tradición épica de nuestra literatura, que otros textos, de espaldas a la dialéctica humana e histórica, como *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa, se obstinan en perpetuar como una insulsa y hollywoodense saga caballescaca.

El último relato, «De la marimba al son», es el mejor del libro y, desde ciertos ángulos, el mejor cuento latinoamericano que se haya escrito. Es un prodigio técnico-poético en la construcción del hablante colectivo. Desde el doble *yo* de *Yo el Supremo* (1974) no había conocido la literatura latinoamericana un estudio tan profundo, proteico y minucioso de la práctica del narrante y el punto de vista. Esta contrahistoria se despliega con sabor, astucia y pericia deslumbrante, que recogen la vivencia, la percepción y la textura palpitante del relato oral, a la vez que la sabiduría y la paciente reelaboración del texto escrito. Se podría asegurar que, como Picasso deseaba de sus lienzos, nos humedece las palmas si las acercamos a ella, porque respira. Por sus páginas desfila una abigarrada y multicolor multitud de africanos de Senegal, el Congo y Angola, traficantes de carne humana, gallinas de Guinea, plazas de La Habana y Veracruz, gacetas esclavócratas, carabelas, ríos y mastines del tamaño de América, dominicos de Chiapas, indios músicos, mestizos y mulatos, bacanales, apoteosis de vino, clavicordios, violines, aguardiente, gui-

tarras, vihuelas y tambores: la aventura multigeneracional y racial del continente, cifrada en la invención de la marimba. En el ritmo seductor y jadeante de la prosa no se perciben las costuras de una investigación prolija y erudita. Todo fluye como una melodía popular de la garganta plural de un pasado encarnado en la tradición, el folklore y la fiesta. Una oportuna digresión aquí y allá —«ya no había rey, ni virrey, ni capitán general, pero la pobreza era también republicana»— apunta críticamente la sucesión histórica de formas de regir una sociedad en la que perduran las calamidades sociales y la indomable conciencia de los oprimidos. Las anécdotas menores filtran, como encendidas y rápidas metonimias, el espectáculo del drama cotidiano; el adjetivo se adelgaza o se ensancha con maestría y suntuosidad propia del más rancio virtuosismo dariano: «Una flota de marimbas navegó la enorme cimitarra de agua del río grande.» Pero la metáfora no es narcisista: el poeta se diluye en las voces inmemoriales de ese insaciable compás compilatorio. Toda la historia de México se encarna y vibra en la marimba desde ese entrañable rincón de Chiapas: de la dictadura y la revolución al cine mudo; y al fin, claro está, ese irrenunciable umbral de la utopía, el ideal de una sociedad posindividualista, como sueño común, carabela compartida en un viaje, el más viejo y el más nuevo del mundo.

Zepeda ha inventado un nuevo registro del cuento latinoamericano, en el que la clave no es la anécdota ni la palabra, sino el ritmo y, por decirlo así, la temperatura. No es casual que, para describirlo, haya que usar un símil musical: es como el paso, en nuestra narrativa, del *blue* melancólico y litúrgico al *jazz* laico y optimista.

Su obra está destinada no sólo a la permanencia, sino a fecundar la experiencia creativa de la nueva generación. Si el *post-boom* configura el pacto actual de nuestros talentos más auténticos con los ideales más generosos y nobles, este torrente prometeico ha encontrado en el confín austral de México su mejor juglar: un artífice del cuento que no escribe sino lo que ya estaba en la memoria, la fiesta y las penurias comunes, que reinventa la realidad más allá de la imaginación y la magia, para capturar —y, dialécticamente, poner en libertad— las voces de gesta, la fruición rítmica y la libido hagiográfica de todos, transformados en una escritura que se niega a sí misma para refluir, como flor o poema, a sus orígenes.

JUAN MANUEL MARCOS

Oklahoma State University.

SAÚL IBARGOYEN: *La sangre interminable*. México: Ediciones Oasis, 1982.

Si de algo está lejos *La sangre interminable*¹ es, precisamente, del texto minotáurico². Su autor, un conocido poeta uruguayo, se lanza con él, por primera vez, al no menos complejo género de la novela. La profundidad psicológica, la sensibilidad social y la maestría técnica que en él despliega Ibarгойen son de las que galvanizan de entrada el prestigio de un narrador. Al fin y al cabo, ese gigante del *anti-boom* que es Juan Rulfo no ha publicado más que una novela, hoy unánime-

¹ Saúl Ibarгойen, *La sangre interminable* (México: Oasis, 1982). Las citas de las páginas de esta edición irán entre paréntesis en el texto.

² Véase, para una categorización teórica de este concepto, «Yo el Supremo como reprobación del discurso histórico», en *Plural*, vol. XII-IV, núm. 136 (enero 1983); pp. 15-23.