América en los libros

Todos estábamos a la espera, *Álvaro Cepeda Samudio, Edición a cargo de Jacques Gilard, Madrid, Cooperación Editorial, 2005, 181 pp.*

Álvaro Cepeda Samudio (Barranquilla, 1926-Nueva York, 1972) irrumpió en la narrativa colombiana en 1954 con este sorprendente libro de cuentos, distanciándose de los cultivadores de la literatura terrígena quienes, como sugiere el investigador Jacques Gilard, no sólo adolecían de una concepción retardataria del género, sino que además lo asfixiaban con contenidos folclorizantes. Puede decirse que éste fue el mejor libro de cuentos aparecido hasta entonces en el país, al lado del posterior, *Los funerales de la Mamá Grande* de García Márquez. El nombre del autor va unido al Grupo de Barranquilla, ciudad que se convirtió en un importante centro de cultura de la zona del Caribe colombiano–, que en los años cincuenta asumió la tarea de renovación de las letras en un país predominante andino. Intelectuales como Ramón Vinyes, inyectaron un nuevo aliento al anquilosado ambiente cultural, introduciendo las novedades con sus propuestas vanguardistas y dándolas a conocer a los jóvenes de entonces. Por aquellas décadas se estaba produciendo un proceso curioso, el surgimiento de una forma nueva de contar.

Desde las regiones, otras voces completaban el mapa de un país encerrado en el horizonte de la cordillera, fiel a la más conservadora tradición hispánica, poniendo en evidencia la retórica y la ampulosidad de los discursos hegemónicos, serviles a los rancios modelos extranjeros, ajenos a la riqueza y diversidad de un mestizaje que seguía sus propios ritmos. La costa atlántica, concretamente la ciudad de Barranquilla. daba muestras de un cosmopolitismo insólito. Es en este contexto que surge la obra narrativa de Álvaro Cepeda Samudio, y es desde ahí desde donde el editor y difusor de la misma, Jacques Gilard, explica el conjunto de relatos de este volumen.

En una introducción de cincuenta y cinco páginas que incluye una detallada cronología, se fija la trayectoria de un singular escritor que merece un lugar pre-

ferente en el canon de la literatura hispanoamericana por numerosas razones, la primera y más importante de ellas, al margen de lo que podría considerarse su «afán de experimentación formal», es haber aportado una poderosa temática personal al género, la cual se plasmaría de manera definitiva en la magistral novela *La casa grande* (Ediciones Mito, 1962) por la que se le conoce. Gilard va directamente a las fuentes, ofreciendo datos de sumo interés para la comprensión del proceso creador en Cepeda Samudio, partiendo de sus primeros escritos publicados en el colegio en 1942 en donde localiza lo que será el fermento de *La casa grande,* hasta fijar la cronología definitiva de los nueve cuentos que constituyen esta edición y que fueron ordenados de forma distinta por su autor en la primera edición (Librería Mundo, Barranquilla, 1954). A esta le siguieron la de Plaza y Janés, Bogotá, 1980 –a cargo de Gilard– y la de El Ancora, Bogotá, 1993, que se basó en la de 1980.

Así se cotejan las distintas ediciones con los textos, tal cual fueron apareciendo por primera vez en diversas publicaciones, incluso con las escasas copias mecanografiadas que se encuentran en la documentación personal de Cepeda Samudio esto ocurre entre otros textos con «Todos estábamos a la espera», que da título al volumen. Queda claro que el mérito de estos cuentos está en la forma de abordar temáticas, como la soledad del individuo, la sexualidad, la interioridad, la condición de la mujer, la marginación, el poder, y la relación con el otro en la ciudad moderna, desde un punto de vista muy personal, aprovechando complejas técnicas narrativas. Sin embargo, es preciso señalar que lo secundario del hecho de que el autor situara sus ficciones en el contexto urbano, ya que en su novela volvería al mundo rural.

Cepeda encarna el espíritu de la ciudad de entonces, situada en una región colombiana, dinámica, pujante, segura de sus posibilidades. Practicó múltiples oficios, desde periodista, publicista, vendedor, compositor, hasta director de cine. *La casa grande* da cuenta de la huelga de los obreros de las bananeras en diciembre de 1928, tal como hiciera su contemporáneo en *Cien años de soledad.* El libro sorprendió a la crítica por sus magistrales diálogos y por la riqueza de un lenguaje tan sobrio como directo. En contacto con los artífices del nuevo periodismo norteamericano y con los grandes novelistas que venían de esa corriente, el autor de estos relatos fue un renovador tanto en la

orientación de la mirada como en la manera de contar, algo que también se deja ver en sus virulentas, agudas e ingeniosas críticas de arte, política y cine –en el que fue pionero al filmar su cortometraje de ficción *La langosta azul*–. Por sus dos libros, Cepeda Samudio merecería considerarse parte del proceso creador del *boom*, pero la falta de una estrategia crítica que los acogiera dejó al margen estos títulos. Apenas se mencionan en las historias de la literatura hispanoamericana, salvo en algún artículo de Ángel Rama, tras la muerte del autor, o en uno que otro trabajo en revistas del mundo académico norteamericano, así como en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (Ayacucho, 1995) y, por supuesto, en los trabajos críticos de Jacques Gilard. Su experiencia en los Estados Unidos, donde tomó diversos cursos en la universidad de Columbia, su íntimo contacto con la literatura norteamericana, inciden de forma definitiva en su obra. Si bien no formuló ninguna concepción del cuento –como Cortázar a quien leyó y comentó tempranamente– señaló el camino de la renovación del género. Gilard que ha realizado un minucioso trabajo de campo con el Grupo de Barranquilla, pone en evidencia lo que éste aportó de modernidad en un país ajeno al ritmo y la intensidad de la costa atlántica, donde fueron acogidas las vanguardias, mucho antes que en la capital del país. Su situación histórico-geográfica explica fenómenos como los de García Márquez y Cepeda Samudio.

Renovar, volver del revés, poner el dedo en la llaga, evidenciar complicidades y silencios, arrojar luz sobre las verdades de la existencia, con ironía y a veces con crueldad, tal fue el papel de Cepeda Samudio en medio de la situación angustiosa de Colombia, antes y después del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán en 1949, que dividió al país y lo cubrió de odio y vergüenza. El 9 de abril marcó un antes y un después en la historia que afectó a la libertad de prensa tanto como a las relaciones personales, al abortar el único proyecto democrático que hubiera permitido subsanar, en alguna medida, la secular exclusión y la resistencia de los grupos hegemónicos a aceptar el mestizaje. Los cuentos de Cepeda Samudio recogen un poderoso caudal de herencias y de sangres que ha dado sus mejores frutos, al apropiarse de las técnicas más vanguardistas, y que seguirá alimentándonos con su vitalidad, audacia, agudeza e ingenio.

Consuelo Triviño

Breve historia del cine argentino, *César Maranghello, Barcelona, Laertes, 2005.*

Títulos como *El viento se llevó lo que* (1999), *Mundo grúa* (1999), *Nueve reinas* (2000), *El hijo de la novia* (2001) o *Kamchatka* (2002) han conseguido que en estos momentos el cine argentino se encuentre entre las cinematografías más valoradas, mejorando la imagen internacional de un país en horas bajas por las dificultades económicas y los desafueros políticos. Para buena parte del público español, este cine surgido tras el gobierno de Carlos Menem, denominado el último Nuevo Cine Argentino, ha sido una sorpresa total. En realidad, estamos ante una de las cinematografías mundiales más señaladas y de mayor continuidad, si bien, debido a su trayectoria irregular y a las convulsiones políticas, el cine argentino sólo ha traspasado las fronteras en momentos concretos. Me refiero, por ejemplo, al ciclo sobre la dictadura o sobre la mentalidad de la dictadura de los años ochenta, con títulos como *Camila* (1984), *La historia oficial* (1985) y *La noche de los lápices* (1986); al boom de los años 1973 a 1976, con películas como *Boquitas pintadas* (1974), *La Patagonia rebelde* (1974) y *Quebracho* (1974); o la época dorada de los años 1933 a 1945.

Precisamente, en el libro que comentarnos, César Maranghello estudia el cine argentino para que entendamos que lo sucede en estos momentos no es una casualidad. Por supuesto, meter en trescientas páginas más de cien años de historia, desde la llegada del cinematógrafo el 6 de julio de 1896 hasta la actualidad, es una empresa imposible. Además de grandes dosis de síntesis y de un buen criterio de selección, se requiere partir de una sólida teoría sobre lo que es el cine y la historia. Porque hay muchas posibles historias del cine argentino: historia de los autores o directores (Luis César Amadori, René Múgica, Leopoldo Torre Nilsson, Luis Saslavsky, Fernando Birri, Fernando Ayala, Luis Puenzo, Juan José Campanella...), historia de los intérpretes (Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Lautaro Murúa, Federico Luppi...), historia de las productoras (Argentina Sono Films, Ariel...), historia de los géneros (el cine de gauchos, de tangos, el melodrama, el cine militante...), historia temática (la mitificación del pasado, los desaparecidos, la pequeña burguesía...), historia política (la censura, la represión, el sistema de fomento) o, sin acabar las posibilidades, historia internacional, ya

sean las relaciones con el cine norteamericano (importaciones, boicots...) o con el cine español (el desembarco de las empresas españolas en los años treinta, los exiliados de la guerra, los acuerdos cinematográficos entre el peronismo y el franquismo, las coproducciones de los últimos años...).

César Maranghello entiende la historia del cine como una historia de las películas, de modo que esta *Breve historia del cine argentino* es una historia catálogo donde la «brevedad» consiste en citar cerca de mil títulos y más de quinientos nombres de directores, actores, guionistas, etc. En efecto, cada capítulo consiste en una breve introducción que contextualiza los distintos periodos que distingue el autor: Los pioneros (1896-1910), Primera expansión de la producción (1911-1920), La artesanía discontinua de la ficción (1921-1927), La difícil transición al cine sonoro (1928-1932), etc. Tras esta contextualización, se enumeran las películas más sobresalientes, resumiéndose en un párrafo una serie de variables, normalmente el género y el argumento, además de nombrar al director, el guionista, los actores u otros profesionales según el caso. Esta fórmula nos permite establecer una especie de canon del cine argentino, donde encontramos títulos tan variados como *Nobleza gaucha* (1915), *Viento norte* (1937), *El jefe* (1958), *La mano en la trampa* (1961), *La hora de los hornos* (1966-1968), *La tregua* (1974), etc. Sin embargo, su propuesta histórica exige del lector un gran esfuerzo para entresacar de estas páginas las otras posibles aproximaciones al cine argentino que arriba hemos mencionado, alguna de ellas, para nosotros, más pertinentes. En cualquier caso, estamos ante un libro que nos acerca a una cinematografía que, en algunos momentos de su historia, fue la más importante en lengua castellana.

Emeterio Diez

La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870. *Graciela Batticuore. Buenos Aires, Edhasa, 2005, 366 pp.*

Originado en la tesis doctoral que la autora defendió en el año 2003 en la Universidad de Buenos Aires y galardonado con el Primer Premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes, este libro indaga la relevancia que cobra la mujer letrada entre 1830 y 1870

en Argentina, reconstruyendo el proceso de emergencia de la figura de la lectora romántica así como también el difícil pasaje de la lectura a la autoría femenina. Para ello articula tramas y redes culturales que se expanden por Buenos Aires, Santiago, Montevideo, La Paz, Lima, Río de Janeiro, Washington y París, primero con los exiliados argentinos de la tiranía de Rosas y luego con los viajeros y diplomáticos. En este tramado aparecen las problemáticas de la lectura y la escritura femenina, la educación de las mujeres, la diversificación del público y la gravitación de la mujer lectora en las elecciones genéricas y retóricas de los escritores románticos.

Con repertorios críticos renovadores (la historia de la lectura, los estudios de género) la autora arma su objeto como un espacio en donde confluyen los debates en la prensa protagonizados por Alberdi, Echeverría y Sarmiento en los que se aborda la problemática de la educación de la mujer, las escenas de lectura de *Amalia* de José Mármol, las dificultades de los primeros proyectos de revistas femeninas escritas por mujeres, las cartas y las memorias de Mariquita Sánchez de Thompson y la obra periodística y literaria de Juana Manuela Gorriti, Juana Manso y Eduarda Mansilla. Recompone, además, circuitos de lectura y de sociabilidad literaria, analiza en particular las diversas tácticas que implementan las escritoras para insertarse en el mundo cultural y sistematiza tres modalidades de autoría femenina: la autoría escondida, ya sea detrás del anonimato, la pseudonimia o directamente la negación a publicar sus escritos; la autoría exhibida; y finalmente la autoría intervenida.

La argumentación es rigurosa, con una hipótesis vertebradora formulada con claridad a partir de la cual el análisis, pese a abarcar materiales heterogéneos, jamás se torna disperso y fragmentario. Sin descuidar el análisis textual, la autora tiende a privilegiar interpretaciones basadas en las relaciones con el contexto político y cultural. De esta manera, la labor crítica se apoya en una investigación exhaustiva a través de un trabajo de archivo en diarios, revistas y epistolarios privados que descubre fuentes y aporta nuevos datos para indagar zonas de la historia literaria argentina que han permanecido hasta ahora poco exploradas y a la vez revisar con inusitada solidez las huellas más transitadas de la crítica literaria por los polvorientos caminos del siglo XIX.

Este libro, por lo tanto, representa un valioso aporte no sólo para el estudio de la mujer lectora

y escritora sino también para el abordaje renovador de la generación romántica del 37 desde la perspectiva de la lectura, su historia y sus prácticas.

Fabio Esposito

Sócrates, el sabio envenenado, *Miguel Betanzos, Buenos Aires, Grijalbo Novela Histórica, 2005, 224 pp.*

«¡Oh, ingenuo Sócrates! ¡Por un momento habías creído en los hombres! ¡Habías confiado en que aprenderían a ser virtuosos y comprensivos, a ejercer el difícil arte de la prudencia y de la tolerancia, habías pensado en que la necia criatura humana podría redimirse por medio de la razón!» Así se autorrecrimina Sócrates, apenas es enterado por un desconocido, mientras está dando uno de sus diarios paseos por el Ágora, de que un ciudadano ateniense ha puesto una demanda en su contra ante el Gran Tribunal. Y en este punto empieza su *via crucis* (cinco siglos antes del auténtico, el de Jesús), que por la época de la Grecia clásica era el camino de la cicuta, «aquel líquido espeso y de color verdoso» con que la justicia castigaba a los condenados a la pena capital. La cicuta se vertía en «una copa de bronce que contenía la muerte». Sócrates se la bebió de un trago, sin protestar, y de tal modo pasó a la Historia como «el sabio envenenado» del que nos habla en este libro –de manera sencilla, pero impecable y emotiva– el novelista argentino Miguel Betanzos.

El «delito» de Sócrates: interrogar, caminar incansablemente por las calles y el mercado de Atenas, «importunando» a sus conciudadanos con preguntas sobre lo justo, lo bello, lo verdadero, lo bueno, la virtud... Así y todo, «la necia criatura humana» y, sobre todo, los necios dictadores de turno que se sucedían en aquellos tiempos de guerras que terminaron socavando los cimientos de la democracia ateniense, no tuvieron más remedio que soportarlo... hasta el día en que Sócrates, hastiado de los miles de asesinatos y destierros decretados por el Poder, se trepó sobre un banco de piedra y, «como si fuera un agitador, un tribuno de feria, vociferó hacia la multitud: "¡Por Zeus! ¿No creéis que debe ser un mal pastor aquel que hace menguar sus rebaños? [...] Y si es un mal pastor quien reduce el número de sus ovejas, ¿no será aún peor aquel gobernante que disminuye y empeora a sus ciudadanos?"» Pregunta fatal, puesto que si el mero preguntar constituye un desafío difícil de

tragar para los Poderes, el preguntar directo por su legitimidad no es otra cosa que impugnarla de hecho, retirarle los falsos fundamentos sobre los que reposa, convocar a la insurrección, en fin.

Al igual que la crucifixión de Cristo, el envenenamiento de Sócrates constituyó *el* escándalo histórico. Los resultados, sin embargo, fueron muy distintos. Mientras que del primer crimen surgió una institución homogénea y rígida, la Iglesia Católica, el segundo dio origen a sucesivas generaciones de hombres críticos, impugnadores. insatisfechos –y sustancialmente heterogéneos todos–, cuya intervención en los momentos decisivos, o bien cambió el mundo, o bien dejó el testimonio angustioso de la imposibilidad de cambiarlo. Esto último fue lo más frecuente, claro. Porque, como Sócrates, los «socráticos» tendieron casi siempre a repetir la misma ingenuidad del Maestro: pensar en que «la necia criatura humana podría redimirse por medio de la razón».

Mitre, *Federico Jeanmaire, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, 218 pp.*

El 99.9% de las conversaciones cotidianas, intrascendentes, absurdas –de esas que se entablan accidentalmente en el ascensor, en la farmacia, en la panadería–, suelen terminar con un contundente así es la vida que no sólo significa que no hay más nada que decir, que se acabó la charla, sino también que de la vida no se puede decir nada... salvo que uno se encuentre con un filósofo o una especie de cultor libre de la filosofía, esto es, con un loco. Precisamente, de estos imprevistos –e indeseables– encuentros con gente que no es como uno está plagada la divertida y al mismo tiempo profunda historia que nos cuenta Federico Jeanmaire en *Mitre,* una historia cuyo título nada tiene que ver con el héroe epónimo argentino y sí, en cambio, con la famosa línea de ferrocarril que lleva su nombre y, sobre todo, con los viajeros que se ven obligados a sufrirla todos los días.

De José León Suárez (en la provincia de Buenos Aires) a Retiro (en la Capital Federal), y de Retiro a José León Suárez, pueden ocurrir las cosas más disparatadas, si el que viaja, a la vez, mira. Según parece, el autor ha mirado mucho, y de esta suma de miradas ha sacado una serie de conclusiones, de pasajero experimentado, que aquí vuelca en un trayecto único, con paradas que a la vez son capítulos, y con estaciones terminales que, efectivamente, son un principio y, un fin, aunque no precisamente los

del itinerario del tren, sino más bien trascendentes, una especie de así es la vida, pero esta vez, y como excepción, en clave filosófica.

«Así es la vida», dice en el capítulo-estación de Colegiales una señora que acaba de subirse al vagón donde viajan sentados Roberto y Mariela, los héroes de la historia, frente a otros subhéroes transitorios (se bajarán en algún otro capítulo-estación). Todos ellos han formado de inmediato un grupo, casi una familia, y dentro del grupo, Roberto y Mariela, quienes, al igual que el resto, se acaban de conocer accidentalmente y, sin embargo. caen en la fascinación de lo eterno, de lo permanente, según el sesgo insólito que desde el comienzo ha tomado el viaje.

Como no corresponde, el uruguayo Washington, uno de los miembros del grupo, confiesa en voz alta a la señora que «lo ha impactado fuertemente la increíble capacidad que ha demostrado la mujer... para resumir en cuatro palabras lo que es la vida, y que, tan exacta síntesis femenina, en una materia tan complicada como la vida, lo entusiasma sobremanera». Esto, en un tramo. Y en otro, donde definitivamente se ha encendido la luz roja sobre el riel: «¿Usted se refiere, Washington [la que pregunta es la mujer], a que la vida no es otra cosa que una sucesión aparentemente infinita de despedidas?» Más luz roja, y la que tercia entonces es Mariela: «Creo que empiezo a entender de qué va el asunto, señora. Usted sugiere que la vida no es sólo despedirse continuamente sino que la vida tiene también mucho de ilusionarse humanamente con volver a encontrar aquello que hemos despedido».

Metáfora del viaje y metáfora del viaje que es la vida, es esta novela. Despedida y confianza en un próximo reencuentro, que no siempre se cumple. Encuentros que se convierten rápidamente en desencuentros, como entre la muchedumbre a la espera de un tren. Para nosotros, la vida tiene estaciones de paso, fulgores ilusorios –como los de Roberto y Mariela–, como los del grupo, la familia, que se ha formado a su alrededor, fulgores que durarán lo que dura este viaje de ida y vuelta entre una terminal y otra. Esto es Mitre: la pregunta grave (pero llena de humor) por la vida, pero precisamente desde la perspectiva opuesta a la de quienes afirman, muy sueltos de cuerpo, que ella «así es».

El buen nombre, *Jhumpa Lahiri, Buenos Aires Emecé, 2005, 70 pp.*

La inocente carta de una mujer en Calcuta (Bangla Desh,

India) dirigida a su hija en Massachussets (EE.UU.), recién casada y emigrada junto con su marido a este país, puede perder de pronto toda su inocencia y desatar una serie de dolorosos hechos –aunque también ricos en enseñanzas– tanto para la destinataria como para su esposo, su hijo que acaba de nacer y la hija cuyo propio nacimiento no ha de hacerse esperar. La carta es portadora precisamente del nombre (el buen nombre) de ese niño que ha llegado a la vida en un país extraño, Estados Unidos, pero se pierde durante el viaje y jamás llegará a destino. Así, además de romperse una larga tradición –la de los nombres elegidos exclusivamente por la abuela–, el niño se queda sin nombre oficial, sin nombre público, ese por el cual deberían conocerlo las personas fuera del círculo familiar, para retener él tan sólo el apodo, el «nombre cariñoso» que únicamente deben saber sus padres y su entorno más cercano, el de los familiares bengalíes, sea que permanezcan en Bangla Desh o integren la inmensa multitud de parientes y amigos que también han emigrado a Estados Unidos. Entre estos encuentros y desencuentros de nombres gira la buena novela de la india Jhumpa Lahiri, nacida ella misma en el extranjero (Inglaterra, para después trasladarse con sus padres a Nortcamérica, donde vive en la actualidad).

El «buen nombre» tiene siempre un significado digno y enaltecedor. Por ejemplo, el de Ashima, la madre del niño, quiere decir «la ilimitada, la que carece de fronteras», y el de Ashoke, el padre, «el que trasciende la pena». Pero «los apodos cariñosos no aspiran a tanto, y nunca se registran oficialmente; se pronuncian y se recuerdan, eso es todo. A diferencia de los buenos nombres, con frecuencia carecen de significado, o son deliberadamente tontos o irónicos e incluso onomatopéyicos. A menudo, durante la infancia, uno responde indistintamente a docenas de nombres cariñosos, hasta que finalmente alguno de ellos termina por imponerse sobre todos los demás».

La tragedia de este niño «innominado» será que su apodo cariñoso no es uno propio del país donde nació (*Jemmy, Bernie, Johnny*...), ni siquiera uno bengalí, ni tampoco un apodo en sentido estricto, sino, para colmo, un apellido y, por añadidura, ¡ruso! Se llamará, en casa o fuera de ella, Gogol, el célebre escritor al que su padre no sólo admira, sino que además le ha salvado prácticamente la vida, gracias a la lectura del más célebre de sus cuentos, «El capote», durante un viaje en

tren, en Bengala, que acaba en descarrilamiento, terror y muerte.

La tragedia, pues, es llamarse Gogol en el país de los *Jimmies, Bernies* y *Johnnies.* Un nombre desconocido, impronunciable e insólito para los norteamericanos. Un nombre del que habrá que huir tanto como de los extraños usos y costumbres bengalíes que representa, incluidos esos de los «nombres cariñosos» y los «buenos nombres», nombres cariñosos que pueden llegar hasta la extravagancia de concluir en que uno se llame Gogol.

Y el libro es la tentativa de Gogol –condenada de antemano al fracaso– de integrarse a la sociedad en que nació, tal como luego fracasara en el intento contrario: reintegrarse al mundo del que proceden sus padres. El libro que inevitablemente escribiría cualquier escritor que haya pasado por la amarga experiencia de la emigración o el exilio. En estas condiciones, «nunca se es ni de aquí ni de allá», parece decirnos Lahiri. Se es de una dimensión desconocida, que cada cual tiene que recorrer y descubrir por su cuenta, hasta lograr asimilar, de algún modo, lo inasimilable: que uno es hijo de dos culturas forzosamente distintas o incluso opuestas. El camino, con seguridad, está poblado de dolor, y su fin es incierto. Porque no todos los caminos conducen a Roma, y no siempre estamos destinados a encontrarnos con nuestro «buen nombre».

Ricardo Dessau

Insensatez, *Horacio Castellanos Moya, Barcelona, Tusquets, 2005, 155 pp.*

Horacio Castellanos Moya (Honduras, 1957), escritor de la disidencia, profeta de la desintegración de la guerrilla y polémico por poner en tela de juicio las virtudes del revolucionario, de nuevo, en esta novela, realiza una exploración crítica sobre la violencia, a pesar de que, hace tiempo, ya recibió amenazas de muerte por su libro *El asco* (1997), lo cual le obligó a exiliarse. Ahora aborda el tema, utilizando la definición que de este escritor hizo Roberto Bolaño, «... como si viviera en el fondo de alguno de los muchos volcanes país en el que ha vivido, El Salvador», palabras que avisan al lector tanto del estilo como del tono del libro que estamos comentando.

Insensatez se centra en el genocidio cometido contra los indígenas de Centroamérica a través del descubrimiento que de

ello hace el protagonista al aceptar, insensatamente, el favor que le pide un amigo de revisar y corregir la versión final del informe que cuenta la masacre. La lectura reiterada del horror terminará por perturbar psíquica y emocionalmente a este corrector de tal manera que caerá en la paranoia y, enajenación. El propio Horacio Castellanos comenta que a los 10 años de leer informes sobre las masacres indígenas, a manos del ejército en Guatemala, sentía «algo podrido dentro» y califica de «mal endémico» la violencia registrada en su novela que al llegar a trastornar mentalmente al protagonista por la terrible descripción de los horrores cometidos, nos ayuda a comprender y calibrar lo sufrido por los testigos y supervivientes. En este sentido, señala el autor de *La diabla ante el espejo:* «A partir de los 60, la violencia se impuso y se quedó. La sociedad sigue siendo tan violenta como durante la guerra civil. Pasadas dos o tres generaciones es algo muy difícil de revertir. El placer de matar se puede convertir en un hábito». Horacio Castellanos sostiene que es imposible quedar indemne ante el horror y que después de la barbarie un «pueblo no está completo demente», como declara un afectado, ya que algo se rompe emocionalmente. Para el autor hace falta una reflexión, que todavía no se ha realizado en El Salvador, sobre lo ocurrido, añadiéndose el agravante de que el ejército, todavía, no ha perdido perdón por el exterminio y, por las secuelas que ello ha dejado tanto en los sobrevivientes, como en los soldados paramilitares que asesinaron a sus compatriotas con el silencio de la Iglesia. El autor explicita la distorsión que llega a producir la vivencia del terror y la imposibilidad de volver a ser la misma persona, incluso, aunque, como él, uno se entere por testimonios escritos. Tanta violencia evidenciada incapacitará para el placer y el erotismo que, además de resultar siempre insatisfecho, pondrá de manifiesto su sin sentido, vulnerabilidad, fragilidad y vacuidad, lo cual, por otro lado, potenciará hasta límites insospechados la sensación de acoso, persecución y miedo que, progresivamente, invadirán al protagonista hasta sumirle en un delirio que hace insostenible su cotidianidad.

El relato de los indígenas testigos para expresar lo sucedido, sólo encontrará cauce estilístico a través de la metáfora, de descripciones obsesivamente minuciosas, del sarcasmo y el cinismo, de una sintaxis rota y dislocada, configurada en frases impecables y adjetivos luminosos y certeros, única manera de recrear lo sucedido, en

un derroche de riqueza expresiva y economía verbal en el que el humor como subversión y como modo de conjurar la violencia no faltan en esta novela en la que no acontece un solo hecho violento fuera del informe leído por un ateo. No olvidemos que el protagonista revisa el informe en una habitación del arzobispado de la ciudad, que no previó hasta qué punto iba a cambiar su vida.

Transportes González e hija. Una vida sobre ruedas, *María Amparo Escandón, Madrid, Maeva, 2005, 255 pp.*

Después de su exitosa *Santitos* (1999), la segunda novela de María Amparo Escandón, (México 1957), *Transportes González e hija. Una vida sobre ruedas,* sorprende de nuevo por la originalidad estilística y eficacia narrativa a lo largo de unas páginas en las que realidad y ficción se mezclan hasta borrar los límites entre ambos territorios. En este sentido, hay que decir que esta escritora mexicana afincada en Los Ángeles (California) ha descrito en este libro experiencias personales y como ella misma señala, la novela es un homenaje a su padre que tuvo una flotilla de camiones que transportaban equipos que alquilaba a contratistas. Este mundo enigmático sólo estuvo al alcance de la autora las raras ocasiones en que su padre la llevaba a visitar el depósito, «... un lugar peligroso, desconocido y duro, sólo para hombres, nunca para niñas. Con el tiempo sentí la urgencia de llamar la atención de mi padre, de obtener su aceptación. Las relaciones entre padres e hijas son complejas y están llenas de rincones por barrer. Eso me llevó a escribir la novela». Impactada y conmovida por este mundo esencialmente masculino, convivió durante un año con los conductores recorriendo Estados Unidos –incluso, aprendió a conducir un tráiler– con el fin de recopilar elementos para escribir este libro cuyo protagonista será la excepción: una mujer *trailera,* nombre con el que se denomina en el español fronterizo a las conductoras de camiones, hasta que ingresa en una cárcel mexicana. María Amparo Escandón reconstruye, también, la vida carcelaria femenina para lo cual se ambientó en las prisiones de Tijuana y Chowchilla (California). El espacio cerrado, reducido y vigilado de la cárcel y el amplio y abierto de la carretera, servirán a la autora para construir una paradoja que tendrá como centro el hecho de que se puede ser más libre en el primero que en el segundo.

La protagonista irá desgranando su historia como si se tratara de una obra de ficción haciendo creer a las presas que lo está leyendo en los diferentes libros que les lee en el Club de Lectura que organiza como entretenimiento para las presas. La reflexión fundamental que gravita sobre esta hermosa novela gira en torno a las relaciones entre padre e hija que en México son de especial complejidad debido al peso que la figura paterna tiene en la sociedad, pero María Amparo Escandón escribe, también, sobre la amistad entre mujeres, la libertad, el amor, la identidad, el dolor, el viaje como huida, la soledad, la corrupción, la capacidad del destino para desviarse abruptamente, de las diferentes culturas que surgen en la frontera entre México y Estados Unidos, así como de los peculiares modos de hablar, característica que convierte a esta novela en un ejercicio lingüístico sobre el dinamismo del español, su manera de evolucionar, cambiar y adaptarse en zonas fronterizas que sufren el choque cultural. De ahí que la autora constate que la proximidad territorial entre dos países puede generar un especial modo de expresión, en este caso el *spanglish* –modo de hablar de los chicanos en Estados Unidos– que está ganando terreno. María Amparo Escandón se niega, además, a castellanizar términos y sacrificar la integridad lingüística de la novela para hacerla más comprensible. Recordemos que esta escritora escribe sus libros primero en inglés y después en español. Lo dicho justifica el glosario inicial que recoge no sólo jerga transportista sino, también, mexicana, carcelaria, anglicismos, neologismos y anglohispanismos.

La combinación de técnicas contrapuntísticas y de telenovela hacen de esta *road novel* un libro lleno de sentimientos, pasiones y delicadeza quizás porque la autora ha tenido el acierto de olvidarse de que el mundo de la carretera es masculino y se ha dejado llevar por la fascinación de la excepción: el hecho de que hay mujeres capaces de conducir camiones de 18 ruedas, número en el que basan su jerarquía los camioneros, sin renunciar a su femineidad. Un libro descrito con sensorialidad, humor y emoción, de creatividad reposada, íntimo y personal que nos recuerda, una vez más, el poder de la literatura para despertar la imaginación.

Cuando Dios bailaba el tango, *Laura Pariani, Pre-textos, Valencia, 2005, 372 pp.*

Laura Pariani, Busto Arsizio (Italia), 1951, es considerada una

de las más prestigiosas escritoras contemporáneas italianas, siendo la autora más premiada de su país. Entre otros, sólo la novela que ahora comentamos, obtuvo en el año 2002 los premios Alassio, Alghero Donna y Gandovere. A pesar de su origen, persiste en esta autora un fuerte vínculo con Argentina, lugar en el que sus abuelos debieron refugiarse para escapar del régimen fascista de Mussolini. La primera vez que Laura Parlani visita Argentina, tiene 15 años. El motivo: conocer a su abuelo. De regreso a su Italia natal el deseo de volver a América persistirá, así como la obsesión de escribir sobre la inmigración italiana en Argentina vista por las mujeres, tema de *Cuando Dios bailaba el tango,* una bellísima novela coral femenina que contiene un siglo de la historia de Argentina, reflejada a través de una de las protagonistas. Cada capítulo de esta novela, que no respeta un orden temporal, lleva el nombre de una mujer y la cita de un tango o canción emblemáticos de letristas, músicos, cantantes, poetas... latinos, fundamentalmente argentinos: Alfredo Le Pera, Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillo, Migel D. Etchebarne, José de Grandis, Enrique Cadícamo, Horacio Ferrer, Homero Manzi y Eladia Blázquez, que harán la función de resumen condensado de lo que se narrará.

Dos países, dos mundos y dos lenguas diferentes, con desigual peso emocional ya que Italia quedará reducida a un segundo plano, manifestándose Argentina con una presencia absoluta y dilatada en el tiempo pues lo que Laura Pariani ofrece es una gran retrato argentino que abarca, como hemos dicho, un siglo: desde las huelgas de la Patagonia en los años 20, a las matanzas de indios, la muerte de Evita, la Junta Militar, los mundiales del 78 y el crack económico de 2001. No faltan los nombres propios: Uriburu, general golpista que en 1930 instauró la dictadura militar; Luis Emilio Recabarren, figura principal del movimiento sindicalista chileno; Primo Capraro, italiano suicida, emigrado a Argentina y figura decisiva en el desarrollo de la Patagonia; el general Juan Carlos Onganía, responsable del golpe de Estado dado en 1966 o los proféticos comics del dibujante Oesterheld sobre la dictadura argentina, al transformar el estadio de River en símbolo de muerte.

Laura Pariani plantea, desde la memoria, que la emigración supone enfrentarse a un mundo desconocido; una especie de traición al hogar, a las raíces; la complejidad de vivir entre dos mundos: el país de origen y el de acogida; el des-

arraigo; la constatación de que quien emigra, aunque regrese, nunca será el mismo y, siempre, la nostalgia que obliga a tener subterfugios. Son las mujeres las que dan voz tanto a la historia personal como a la colectiva. Mujeres que con su tolerancia tratan de entender el mundo de los hombres. Mujeres que, como los tangos, dirán verdades e inquietudes profundas con las palabras justas para contar su decepción, alegría y esperanza. Laura Pariani no se olvida de la tierra, bien sea en el bullicio urbano de Buenos Aires o en el silencio recóndito de la selva con sus mitos y leyendas. Novela de ritmo equilibrado en la que a ritmo de Piazzolla «Dios tangueando, hace su entrada en el nuevo día con una pirueta de bailarín consumado».

Milagros Sánchez Arnosi