

Alex Grijelmo. *El estilo del periodista*, 2 ed., Madrid, Ediciones. Taurus, 1997

La aparición de un libro con este título en la era de la informática es un llamado o mejor una declaración de principios por parte del autor y de los lectores que apoyan una posición clara de la defensa del buen uso del idioma en los medios de comunicación; porque son recurrentes los errores que se pasan por alto en aras de la rapidez con que ocurre la noticia. A juicio de algunos, es el modo de operar en los "medios", como si éstos no pudieran tener los recursos adecuados para, con similar rapidez, subsanar los errores habituales en la prensa oral y escrita.

El enfoque básico de este texto es periodístico, y su autor, sin duda, tuvo que tener en cuenta su quehacer diario así como el de sus colegas. A tenor con esto, basta con ver el índice para comprobar que la mayor parte de los temas tratados interesan al periodista o son de naturaleza periodística; aunque no debe pasar por desapercibido el hecho de que, hacia la mitad del texto, el autor coloca las partes: "La gramática y la sintaxis" y "El estilo", como si quisiera llamar la atención a los lectores, de la importancia que tiene el buen uso del lenguaje para lograr una comunicación eficaz entre emisor y receptor. Si, en lo que respecta a este ordenamiento, fue su intención consciente o no, poco importa comprobarlo puesto que esa intención, manifiesta o latente, se ha hecho explícita para el lector atento, ya que, sin un buen uso del idioma, la noticia no llega, queda trunca o puede dar lugar a errores de interpretación.

El texto se divide en cinco amplias partes con sus correspondientes subdivisiones: "Géneros periodísticos", "La gramática y la sintaxis", "El estilo", "La ética de las palabras", "El estilo y la ética". El método que sigue es común: parte de una perspectiva general para luego adentrarse en las correspondientes especificaciones. Sabe combinar la teoría necesaria con numerosos ejemplos que ayudan a clarificar dudas; y sabe muy bien que las reglas gramaticales adquieren sentido y significado con la vitalidad que les proporciona el uso. Por ello, *El estilo del periodista* garantiza desde el comienzo una lectura activa, en la que el lector participa al comprobar la relación entre reglas y usos, y hasta quizás se permita alguna interpretación paralela, la pregunta inquisitiva o quizás una leve disidencia.

La primera parte, que comienza con "La información", tiene unas subdivisiones específicas y necesarias para poder precisar los diversos aspectos y modalidades del tema. Se detiene en las diferencias entre la noticia, la entrevista, el reportaje, la crónica, el artículo de opinión, el editorial; no perdiendo nunca la perspectiva de la importancia que en estas labores desempeña la documentación, el punto de vista del periodista y, por supuesto, el del editor. De hecho, en algunos géneros se fusiona la investigación y la opinión: "El periodismo actual ofrece también la posibilidad de usar géneros donde se mezclan la información y la interpretación. Estos son: la crónica, la entrevista-perfil, el

reportaje interpretativo" (p. 81). El enfoque didáctico de esta parte se centra en la fase inicial y también medular del quehacer periodístico.

Este libro es de obligada lectura para el periodista y para el lector interesado en el buen uso de la lengua escrita. El capítulo "La gramática y la sintaxis" es una parte fundamental del mismo, ya que un adecuado conocimiento del lenguaje resulta imprescindible, sobre todo, para el profesional de los medios de comunicación; así lo expresa el autor:

He comprobado con exhaustividad que muchos periodistas, incluso los recién llegados, desprecian la gramática; y que son exactamente los mismos que la desconocen. Por su parte, quienes saben las reglas del lenguaje coinciden fielmente con los que más brillantemente escriben. Y no me refiero a esos aburridos conocimientos teóricos, filológicos, lexicográficos... Hablo del genio del idioma, del armazón interno que tiene nuestra lengua y que nos atrapa con la suavidad y la fuerza de un panda gigante. (p. 167)

A continuación, el autor afirma el principio básico de una buena sintaxis: la concordancia; cuando ésta se desconoce o no se tiene en cuenta, se altera el significado del mensaje y se cae en una expresión pobre o descuidada. Recorre el autor, en esta parte, los usos lingüísticos que puedan ser piedra de tropiezo a la hora de cuidar una buena escritura: veamos algunos en particular. Señala la preferencia del castellano por la voz activa, frente al inglés o el francés, que usan la pasiva con mayor frecuencia; recuerda las posiciones de Samuel Gili Gaya y Rufino José Cuervo en cuanto al uso correcto de la voz pasiva en español. Aclara que no se trata de eliminar la pasiva, sino que se debe usar cuando el sujeto, en realidad, sufre la acción, o si conviene señalar el carácter pasivo del sujeto. Asimismo prefiere el uso de la oración segunda de pasiva se refleja en el caso del sujeto en plural, frente a la impersonal activa.

Se detiene también en las limitaciones del gerundio, su valor adverbial, el carácter durativo y su relación de simultaneidad con el verbo principal; especifica que es incorrecto usar el gerundio como adjetivo salvo en las dos ocasiones aceptadas por la Academia. Con respecto a este punto, se deben tener en cuenta las diferencias entre el español y el inglés, ya que, en este último, es mucho más frecuente la función adjetiva del gerundio, por tanto, se pondrá especial cuidado a la hora de traducir la noticia.

Demuestra el autor una fina percepción del sistema verbal pues, en primer lugar, pone de relieve la importancia del verbo en la oración, sin él no sería posible un discurso lógico, por lo que afirma: "El verbo es la acción; y lo demás, el decorado" (p. 181). En segundo lugar, además de comentar las incorrecciones con las formas "había/habían", "cantara/cantase", "habría/sería" confirma la riqueza del sistema verbal del español y destaca el "plurivalor" del presente: con valores de presente, pasado y futuro; recomienda el uso del presente histórico como una forma idónea de acercar los hechos al lector o de actualizar la noticia.

Tampoco se olvida de las dificultades que presentan los pronombres, la imprecisión de los relativos, los errores del “laísmo”, “leísmo” y “loísmo”. Recuerda la función auxiliar y la posición de los adverbios y adjetivos en la frase. Respeta el régimen de las preposiciones y afirma taxativamente: “No se puede dominar el idioma si no se ha adquirido habilidad en el uso de las preposiciones, que cumplen el papel —junto con los adverbios— de relacionar entre sí los elementos fundamentales de la oración” (p. 228). Dedicar también un espacio considerable a los signos de puntuación, precisa que existen unas reglas —que se deben conocer— y que esto no impide un grado de subjetividad en el uso de estos signos; siempre que esa subjetividad no esté en abierto conflicto con el sentido básico de los mismos; porque, en última instancia, los signos de puntuación están para ayudar a comprender mejor el texto, responden a un orden lógico del pensamiento.

La parte de “El estilo” tiene su perfecto lugar después de “La gramática y la sintaxis”, porque luego de esa detallada exposición sobre los errores morfológicos y sintácticos en la redacción, y de dar soluciones para corregirlos, se puede entonces dar paso a la enseñanza del estilo o —menos ambicioso— a proponer algunas alternativas válidas a la hora de dedicar el tiempo necesario, sin prisa, para lograr una mejor expresión escrita. Porque trabajar el estilo requiere lecturas y relecturas del texto, concentración en la forma y el significado de las palabras; y una buena dosis de lucidez para dejar, eliminar o añadir, según se requiera.

Alex Grijelmo, después de afirmar la naturaleza subjetiva del estilo, la inevitable proyección individual en el texto, no duda al definir el “buen estilo” y el “mal estilo”. En el primer caso, “el buen estilo” requiere las siguientes condiciones: claridad, precisión, concisión, orden lógico, selección de vocabulario, cuidado en la posición y el contenido de los modificadores, sentido del humor y cierto matiz de ironía, dominio básico en el uso de la metáfora y otras figuras retóricas y un ritmo adecuado a la escritura misma. Por el contrario, el “mal estilo” descansa en la pobreza de expresión, la recurrencia de las palabras fáciles, modismos comunes, verbos imprecisos, la posición incorrecta del verbo principal, tópicos de moda, reiteraciones innecesarias, el mal uso de los signos de puntuación, entre otros. La escritura precisa de tiempo y cuidado, no es una labor ligera, pues incluso la redacción de una noticia sencilla, para que un lector promedio la pueda entender en una primera lectura, requiere que el periodista tenga un conocimiento decoroso del idioma y que su estilo sea, como ya señaló Azorín, “claro, preciso y conciso”.

En la última parte de este libro el autor retoma los temas clásicos de los medios de comunicación —ya estudiados al principio—, pero se detiene en otras particularidades de la técnica periodística. Advierte también sobre el peligro que supone el sexismo en el lenguaje escrito. Finaliza el texto con un llamado a armonizar el “estilo y la ética”, tanto en el nivel individual del sencillo redactor como en los aspectos editorial y fotográfico del periódico. Una

bibliografía consultada acompaña estas inteligentes páginas. *El estilo del periodista* debe ser, pues, una obra de obligada consulta para el profesional de los "medios" y para el lector interesado en la aventura de pensar y escribir con claridad, precisión y concisión.

Matilde Albert Robatto
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

María Isabel Arbona. *Por encima de la lluvia y otros poemas*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1998

Este segundo poemario de María Isabel Arbona, consta de sesenta y dos composiciones hondamente subjetivas. Comienza como una elegía a su única hija, víctima de un destino arbitrario e incomprensible, insertándose en una vena de dubitativa incertidumbre ante la realidad de la muerte, poblada paradójicamente de esperanzadas interrogantes. La voz poética se vale de conceptos antitéticos para expresar su deseo de renunciar a todo goce estético en un intento de acorazar el amor maternal e insertarlo en el refugio de un reencontro.

La primera sección, la más breve, pues sólo la componen cinco poemas, es un tributo elegíaco a la hija desaparecida prematuramente, víctima de un destino tan arbitrario como difícil de aceptar y comprender. Son poemas poblados de angustiosas interrogantes (directas e indirectas) y dubitativa incertidumbre para expresar el dolor radical del ser humano ante la insondable pesadilla de la muerte, con ecos de la poesía de Juana de Irbarbourou (por la presencia del tema de la potencialidad del retorno vital en el sempiterno ciclo de la Naturaleza), reminiscencias de Antonio Machado (camino y veredas en un nebuloso paisaje onírico enmarcado en la figura del duermevela) y versos que recuerdan temas y paisajes de José Martí y José Zorrilla (en la metamorfosis pétreo del espíritu y en el dotar de vida a estatuas de mármol). Para desnudar estoicamente su profunda herida biográfica la voz poética utiliza conceptos y sentimientos antitéticos que expresan el deseo de renunciar a todo tipo de placer estético en un intento infructuoso de acorazar el corazón, de endurecerlo para protegerlo y —en un anhelo de tregua en la interminable batalla con sentimientos de separación y devastadora ausencia— insertarlo en el tiempo y el espacio junto al amor y al recuerdo por encima de la lluvia de un destino trágico en el potencial reencontro triunfal entre madre e hija, con un quevediano “amor constante más allá de la muerte” —amor similar al de otro cantor lírico, Orfeo, por el espíritu de Eurídice— en una mañana atemporal, panteísta, sin vallas ni fronteras.

En la segunda parte del poemario pasamos de la borrasca avasalladora del “aguacero de la muerte” a la gentil y amorosa llovizna de los seres que la vida regala gratuita y generosamente para que llenen con el cariño de su presencia y amistad la soledad ontológica de la voz poética en su peregrinar por el solitario desierto de la existencia: los progenitores (en especial el padre, de quien heredó el oficio de poeta), las hermanas, los nietos y el “hermano” en la poesía. Sobresale entre los poemas de esta sección uno dedicado a la nieta. El verbo “llegaste” del título (inicialmente entre signos exclamativos que expresan la admiración y el asombro ante el bálsamo vivificante de la alegría) se repite en los cuartetos y los tercetos para enfatizar —junto a tiernas imágenes inspiradas en la Naturaleza y el léxico pastoril— y comunicar al lector las

sensaciones producidas por el milagro de una nueva vida que nace. Estas hon-
das emociones son expresadas magistralmente en el terceto final, donde se equi-
paran amor y vida a la experiencia del renacer y resurgir de la inspiración y la
creación poética, recobradas tras haber estado temporalmente adormecidas,
paralizadas y acalladas por la fuerza del dolor causado por la muerte y los
golpes de la vida. Otra composición interesante entre las que componen la se-
gunda sección del poemario es un poema henchido de musicales reiteraciones
panteístas dedicado a una hermana, el cual trae a la mente las correlaciones
poéticas en algunos versos de Miguel Hernández y en los autos sacramentales
de Calderón de la Barca.

En los poemas de la tercera parte —de amoroso corte becqueriano por la
presencia de un yo emisor (“el rocío desmembrado” de la voz poética) que
dirige palabras con delicado tono romántico a la “lluvia anónima” de un tú
eceptor— se nota la presencia de la poesía de Julia de Burgos con la identifi-
cación elementos de la Naturaleza como la piedra y el agua, en el tono enérgi-
co y el nostálgico acento —tan nihilista como esperanzador— con que la voz
poética expresa dolorosamente la relación entre el paso del tiempo y la fuerza
indeleble del recuerdo, así como la soledad y la ausencia provocadas por el
hastío y desamor del ser amado y el resultante dolor de la separación al finali-
zar la relación.

En la cuarta parte del poemario —la más íntima— encontramos al enigma
sorpresivo del momento de la creación poética y la labor de ardua lucha con
los elementos que integran ese proceso. Reaparecen temas recurrentes en las
secciones anteriores del poemario como la incertidumbre y el cansancio ante
el misterio del destino de la vida humana, la angustiada preocupación ante la
destrucción de la memoria y del recuerdo por el paso ineludible del tiempo, y
la expresión romántica y existencialista del hastío que se torna en desengaño,
consecuencia de ver trancos tantos anhelos, ensueños y altos ideales de belle-
za. Quizá el mejor poema de esta sección es el dedicado a sí misma. En él la
voz poética se auto examina y, en la que considera la etapa final en su paso
por la vida, reflexiona con madurez al hacer un recuento tan nostálgico como
conmover de toda su existencia.

Todos los poemas de la última parte del libro, de tema patriótico, expresan
—algunos de ellos en décimas— la identificación de la voz poética con la isla,
y el orgullo con que canta la belleza y las figuras señeras de su patria. Sobre-
salen entre esas composiciones de arte menor dos poemas que ponen en evi-
dencia el profundo filón de lirismo popular de donde fluye la inspiración de
una de nuestras voces poéticas femeninas más auténticas, pues María Isabel
Arbona trabaja con maestría y originalidad las estrofas octasílabas de la déci-
ma y el romance al adaptarlas a temas netamente autóctonos. Se trata de unas
curiosas décimas para defender del ataque que hace Antonio S. Pedreira en
su libro *Insularismo* a ese género poético tradicional arraigo popular en las
letras puertorriqueñas, y de un romance —con asonancia á-a en homenaje a la

memoria de un compueblano ponceño—, composición que recoge los nombres de algunos músicos, pintores y poetas ponceños y que trae a la memoria —por la inusitada y deslumbrante belleza de las imágenes poéticas— versos del *Romancero gitano* de Federico García Lorca

Ángel Manuel Aguirre
Universidad Interamericana
de Puerto Rico

En anteriores ocasiones he reseñado o comentado otros libros del autor; en esas apreciaciones he destacado los aciertos y singularidades poéticas de esas obras. Basta ahora recordar algunos títulos como: *Río Tambre*, *Brasil*, *historia, xente e samba canción*; *Unha monxa portuguesa: sonetos do seu amor*; *Fábulas de miña terra*; *Dos grandes poemas de amor*; *Canto a Teresa* y *Canto a Isabel*; *De Lares al jazz y los blues de la calle Maxwell*; *Canto a Galicia*; *El Salmo y el viento*; *Sonetos de amor*, entre otros. Estas lecturas produjeron en mí una peculiar impresión estética y de ello dejé constancia en mis reflexiones valorativas de poemarios.

Poemas de arte menor: madrigales, cantigas y sonetos, dentro de la producción lírica del autor, privilegia la recurrencia temática y el dominio de la forma; lo cual —sin restarle méritos a este poemario— es previsible en el contexto de una obra extensa. Las variantes hay que encontrarlas en ciertas claves que revelan novedosos acercamientos a los eternos temas como: el triunfo del amor y de la vida, la persistencia del dolor, la lucha entre eros y tanatos, la santidad que, como savia perenne, nutre la poética del autor. En suma, constantes universales que han nutrido el arte y que ahora se manifiestan en este microcosmos poético que nos envuelve en un decir que sugiere y descubre parte de esas enigmas que todos llevamos dentro.

Uno de los aciertos y novedades de este libro —que ya anticipaba— son las composiciones reunidas bajo el título de *Cantigas*, que ubican al autor dentro de la tradición literaria de la lírica galaico-portuguesa. Me refiero en específico a las "cantigas de amor", en las cuales el caballero pena por el amor de una dama —la señora— y le jura lealtad y fidelidad no importa si ella está casada o no, tampoco importa si se llega a la posesión física de la amada; estamos ante un ritual caballeresco que se insertaba en una concepción platónica del amor. En estas "cantigas" de García Rodríguez sí bien aparecen estos elementos, también se canta al goce amoroso, soñado y realizado, y ésta viene a ser en una variante de dichas composiciones de tradición medieval. Veamos unos ejemplos que sintetizan estas variaciones:

José María García Rodríguez, *Poemas de arte menor: madrigales, cantigas y sonetos*, San Juan, Puerto Rico, M.I.S.C.E.S. Corp, 1990

La realización de una obra poética siempre es motivo de satisfacción para el autor y para los lectores. *Poemas de arte menor: madrigales, cantigas y sonetos*, de José María García Rodríguez, cumple con esos fines pues nos regala un modelo más de la maestría del autor en el arte del verso. Además cumple a cabalidad con el propósito del autor de presentar en esta obra la posibilidad real de unir en buen maridaje las formas y temas de ayer y hoy, un excelente ejemplo de que la poesía medieval y renacentista pueden conectarse con la sensibilidad actual.

En anteriores ocasiones he reseñado o comentado otros libros del autor; en esas apreciaciones he destacado los aciertos y singularidades poéticas de esas obras. Baste ahora recordar algunos títulos como: *Río Tambre; Brasil, historia, xente e samba canción; Unha monxa portuguesa: sonetos do seu amor; Fábulas de miña terra; Dos grandes poemas de amor: Canto a Teresa y Canto a Isabel; De Lares al jazz y los blues de la calle Maxwell; Canto a Galicia; El Salmo y el viento; Sonetos de amor*, entre otros. Estas lecturas produjeron en mí una peculiar impresión estética y de ello dejé constancia en mis reflexiones valoración de poeamarios.

Poemas de arte menor: madrigales, cantigas y sonetos, dentro de la producción lírica del autor, privilegia la recurrencia temática y el dominio de la forma; lo cual —sin restarle méritos a este poemario— es previsible en el contexto de una obra extensa. Las variantes hay que encontrarlas en ciertas claves que revelan novedosos acercamientos a los eternos temas como: el triunfo del amor y de la vida, la persistencia del dolor, la lucha entre eros y tanatos, la saudade que, como savia perenne, nutre la poética del autor. En suma, constantes universales que han nutrido el arte y que ahora se manifiestan en este microcosmos poético que nos envuelve en un decir que sugiere y descubre parte de esos enigmas que todos llevamos dentro.

Uno de los aciertos y novedades de este libro —que ya anticipaba— son las composiciones reunidas bajo el título de *Cantigas*, que ubican al autor dentro de la tradición literaria de la lírica galaico-portuguesa. Me refiero en específico a las “cantigas de amor”, en las cuales el caballero pena por el amor de una dama —la señora— y le jura lealtad y fidelidad no importa si ella está casada o no, tampoco importa si se llega a la posesión física de la amada; estamos ante un ritual caballeresco que se insertaba en una concepción platónica del amor. En estas “cantigas” de García Rodríguez si bien aparecen estos elementos, también se canta al goce amoroso, soñado y realizado, y ésta viene a ser en una variante de dichas composiciones de tradición medieval. Veamos unos ejemplos que muestran estas variaciones:

Mírenme tus ojos
muérame yo luego.

No quiere contento
mi pasión ardiente;

que todo es tormento
a quien esto siente

Solo me sustente
de tu amor el fuego
mírenme tus ojos
muérame yo luego

Además de insertar estas composiciones en la tradición lírica galaico-portuguesa, observamos desde el principio de la composición la intertextualidad con la poesía mística y con la lírica amorosa medieval, con las correspondientes influencias de la tradición poética árabigo-andaluza, los cátaros y la concepción platónica amorosa también presente en la literatura medieval, aunque no fuese hasta el Renacimiento su momento de mayor visibilidad.

En esta otra "cantiga" se puede apreciar un cambio de tono y de ambiente, la enamorada, desde el lecho amoroso, anuncia el día y con él viene la separación de su amado; no obstante, anuncia un día hermoso, en el que la naturaleza se recrea con el triunfo del amor; todo ello muy dentro del espíritu del *carpe diem*. A la vez, se hace inevitable la referencia a los versos de Rosalía, inspirados en la tradición popular. Otro ejemplo de intertextualidad pues García Rodríguez es un autor culto y conocedor de la obra rosaliana:

Cantan os galos para o día;
ergueté, meu ben, evaite.
— ¿Cómo me hei de ir, queridiña;
cómo me hei de ir e deixarte?

(*Cantares Gallegos*)

He aquí los versos del autor:

Levántate, amor
levántate y vete.
Anunciando el día
los nardos florecen;
los gallos que cantan
dicen que amanece
y el sol se recrea
en verdes laureles...
Ya es hora, amor mío,
de que te despiertes.

Levántate, amor,
levántate y vete.

Los sonetos que aparecen en este libro son otra muestra más del dominio del autor de esta forma difícil en su realización externa y compleja en su entramado interno; ya en sus obras poéticas anteriores García Rodríguez publicó sonetos de tema amoroso, religioso, filosófico, histórico; dignos de aparecer en las mejores antologías. La tradición de los "madrigales" la continúa en la parte *Guirnalda de madrigales*; los lugares, todas las imágenes poéticas cantan la belleza de los ojos de la amada y otros encantos. De igual forma, también aquí se ciñe a la forma clásica y se aventura a unas innovaciones formales en: *Un modernísimo madrigal con dos variaciones*.

Estamos ante un buen libro poético de sencilla apariencia y compleja factura, pero muy accesible al lector que busque adentrarse en el mundo poético del autor e iniciar una rica lectura de búsquedas y encuentros entre el hoy y el ayer, la tradición y la modernidad...

Matilde Albert Robatto
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

El libro de Mirta Corpa Vargas se concentra, históricamente al principio, en el personaje literario escrito por Mabel Pagano: "Bajo ningún concepto el texto debe establecer vínculo alguno entre los resultados del análisis literario y la realidad experimentada por el ser humano Eva Perón". El propósito del estudio es realizar una trayectoria tripartita: delimitar los límites entre el concepto de biografía/biografía novelada y explorar los parámetros de la novela histórica tradicional, los cuales, a través de lo que Corpa Vargas llama la "máscara de los [años] '90", configuran los escritos aparecidos sobre Evita, así como su relevancia al jugar *Eterna*. Por último, se examinan las dos facetas que el libro de Pagano asocia con el personaje Evita: su relación con Juan Perón y la instancia Causa/Pueblo, eventos que informan el desarrollo del personaje literario creado por el texto.

El primer capítulo, "Al escribir sobre la vida de una mujer", demuestra cómo el interés de la creación de Pagano no se centra en la exactitud y fidelidad del dato histórico —aunque la autora ha realizado una gran labor investigadora— sino en las estrategias desplegadas en *Evita* como género híbrido o "biografía novelada". El personaje literario Evita, que recuerda su vida, hace un viaje al pasado que demuestra cómo Evita es víctima de una "perforación narcisista" (23). Por medio de la imaginación de Mabel Pagano, para Evita los episodios de su traumática infancia se suceden en fantasías delirantes e identificación psicomatérica que puede o no ser real, como ocurre con los personajes de ficción. Después de investigar exhaustivamente el término, Corpa Vargas llega a la conclusión de que el libro de Pagano es mucho más una novela que una biografía. Es obvio que la intención de la autora es contar la vida del personaje político a través de la confesión del personaje literario al borde de la

Mirta Corpa Vargas. *Eva Perón en el cristal de la escritura: Mabel Pagano, personaje literario y postrauma*. Baltimore: Peter Lang, 2000

En 1982 la escritora argentina Mabel Pagano publicó un libro, *Eterna*, que la autora denominó “biografía novelada” —¿por qué no “novela biográfica”?— sobre el carismático personaje argentino Eva Perón, libro que no tuvo demasiada resonancia en los medios literarios de su país. Quizá ello se debiera en parte a la proliferación de biografías, monografías y vídeos sobre Evita, por no señalar el musical de Broadway, obra de Andrew Lloyd Weber, convertido más tarde en la película protagonizada por Madonna y Antonio Banderas. La producción visual y literaria es tan abundante, y en muchos casos tan altamente banal, que hace lícito preguntarse en qué contribuye la novela de Mabel Pagano a la clarificación y deslinde de la enigmática personalidad de Eva Perón (1919-1952), mujer proteica, perpetuamente inventándose y re-inventándose a sí misma y cuya atracción no ha empaldecido casi medio siglo después de su muerte.

El libro de Mirta Corpa Vargas se concentra, como la autora declara categóricamente al principio, en el personaje literario Evita según aparece en la escritura de Mabel Pagano: “Bajo ningún concepto el lector debe establecer vínculo alguno entre los resultados del análisis literario y la realidad experimentada por el ser humano Eva Perón”. El propósito del estudio es realizar una trayectoria tripartita: delimitar los campos entre el concepto de biografía/biografía novelada y explorar los parámetros de la novela histórica tradicional, los cuales, a través de lo que Corpa Vargas llama la “máscara de los [años] 90”, configuran los escritos aparecidos sobre Evita, así como su relevancia al juzgar *Eterna*. Por último, se examinan las dos facetas que el libro de Pagano asocia con el personaje Evita: su relación con Juan Perón y la instancia Causa/Pueblo, extremos que informan el desarrollo del personaje literario creado por el texto.

El primer capítulo, “Al escribir sobre la vida de una mujer”, demuestra cómo el interés de la creación de Pagano no se centra en la exactitud y fidelidad del dato histórico —aunque la autora ha realizado una gran labor investigadora— sino en las estrategias desplegadas en *Eterna* como género híbrido o “biografía novelada”. El personaje literario Evita, que recuerda su vida, hace un viaje al pasado que demuestra cómo Evita es víctima de una “perturbación narcisista” (23). Por medio de la imaginación de Mabel Pagano, para Evita los episodios de su traumática infancia se suceden en fantasías defensivas, situación psicoanalítica que puede o no ser real, como ocurre con los personajes de ficción. Después de investigar exhaustivamente el término, Corpa Vargas llega a la conclusión de que el libro de Pagano es mucho más una novela que una biografía. Es obvio que la “intención de la autora es contar la vida del Personaje político a través de la confesión del personaje literario al borde de la

muerte", (117) pero la Evita de *Eterna*, arguye la crítico, es una "metáfora extendida" y como tal, se escapa de la Eva Perón de la Historia.

El segundo capítulo, "La H(h)istoria y sus P(p)ersonajes" proporciona una recopilación crítica de las biografías o memorias más señaladas sobre Evita, desde la de su confesor, el padre Hernán Benítez a su embalsamador Pedro Ara, así como las de John Barnes, Alicia Dujovne Ortiz y sobre todo, Tomás Eloy Martínez. La "verdadera" biografía de Evita está aún por escribir, infiere Corpa Vargas. Todas las publicadas hasta ahora adolecen del defecto de transmutar la óptica personal de los autores, sus fobias y simpatías, con amplias dosis de insinuaciones, murmuraciones y anécdotas más o menos apócrifas de la mujer histórica. Parece como si Evita resultara un personaje demasiado complejo para ser atrapado entre las mallas de la Historia, erigiéndose perpetuamente en mito. Incluso sus supuestos libros, *La razón de mi vida* y *Mi mensaje*, al igual que sus discursos, son de tan dudosa filiación que el lector termina sin percibir claramente a la Evita de carne y hueso, si es que ésta existía en realidad tras el montaje y la parafernalia política. Si Eva Perón tenía un "secreto" particular tras sus motivaciones, como argumentan algunos biógrafos, nadie puede saberlo. Tan sólo su trauma, "el trauma de haber sido Eva Perón" murió con ella pero dicho trauma del "Personaje político trascendió vertiginosamente al devenir histórico, para más tarde transmutarse en una literatura postrauma que se debate sobre la conflictiva vida vivida por Eva Perón", (67) y concluye Corpa Vargas, sobre el trauma de quienes, como Pagano, escriben en los años llamados del proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), con la correspondiente carga emocional de un conflicto político-social no asumido en su totalidad.

Finalmente el tercer capítulo, "El dilema del personaje", trata sobre la insistencia de Pagano en asegurar que la historia del matrimonio Perón fue, en suma, una "historia de amor" que se confundía con el amor por la Causa/Pueblo demostrada en la entrega incondicional de los Perón a la doctrina justicialista. Este desdoblamiento amoroso (altamente discutible o incluso inexistente, de acuerdo con los críticos de la pareja presidencial) es proyectado repetidamente en *Eterna*, sobre todo en relación a Evita, como la pasión de su existencia. En apoyo de su tesis, Pagano aporta gestos, símbolos, citas y múltiples expresiones retóricas de este amor dual casi siempre articuladas en metáforas corporales, según apunta Corpa Vargas (brazos, manos, etc.: "La escoba justicialista con la que barremos los privilegios y los abusos está bien sujeta entre mis manos [dice Evita]" 101). El lector concluye, al igual que el crítico, que la subjetividad de Pagano lleva al personaje histórico mucho más cerca de la novela que de la biografía, del mito que de la historia.

Este libro de Mirta Corpa Vargas es indudablemente material de consulta necesario para quien requiera una visión de Eva Perón pensada "a través de la ética literaria" contenida en la "escritura cristalina" de Pagano (120), la cual refleja a Evita sin traspasar su misterio: es más que nada un cristal opaco.

La certera y novedosa exposición teórica presentada es un aliciente más para el lector al analizar el considerable material ofrecido sobre el tema.

Ana María Spitzmesser
Niagara University

Como poeta y crítica, el canon de Lucía Fox Lockert ha descendido desde sus comienzos sobre una búsqueda permanente de la mujer y, en general, de toda Hispanoamérica. Su libro *Las semillas de los dioses*, emerge como una nueva forma de exploración, tanto dentro del género literario, como desde el punto de vista histórico-ficcional. Después de la publicación de *Insurgencias de Caracas* (1965), *El trueno* (1967), *Insolencia* (1967) y *Tiempo Ataral* (1968), donde la autora traspasa seculares, melancolía y vaciedad, Fox Lockert pone la historia del continente bajo el prisma de lo histórico, lo esotérico y lo fantástico. En *Mosaicos, leyenda de una zona del inca* (1974) y *Constelación* (1979), Fox Lockert textualiza lo supratraccional para arrojar luz sobre las extraordinarias y complejas experiencias del mundo extrasensorial de numerosos personajes históricos y ficcionales.

En *Las semillas de los dioses*, Lucía Fox Lockert retorna a la historia de su Perú legendario para explorar la evolución de los protagonistas en diferentes niveles. Con un extraordinario acopio de información histórica, la obra se adentra en los mundos de la mora Zaira, quien desde Guanabacoa se ha trasladado al Perú colonial. Al poco tiempo de su llegada, el destino de la mora se entrecruza con el de Francisco, con el de la india hechicera Cappa, con el de Ulara, princesa india de Vilcabamba y con el del mestizo caribeño, Pedro.

Los personajes recorren diferentes lugares del Perú, pero es en el lago Titicaca donde Francisco, indio chicora de la Florida, logra ponerse en contacto con los extraterrestres que ha venido buscando desde el norte. Pedro, mestizo rubio y amigo de Francisco, conoce allí a Zaira y llegan a ser amantes. Coincidentalmente Zaira no sólo es experta en las artes amorosas aprendidas del *Kama Sutra*, sino que también está vinculada a los círculos de la ciudad y posee, como Francisco, grandes conocimientos sobre las ciencias ocultas. Esto crea una relación especial entre ambos personajes mientras buscan incansablemente los centros magnéticos de la tierra, que eventualmente encuentran en Huánuco, punto de entrada y salida de los extraterrestres.

Después de numerosos encuentros y desencuentros e incontables viajes, persecuciones y aventuras, Zaira se entera de que Pedro ha muerto y Francisco ha desaparecido. Sale en busca de Francisco a la casa que éste tiene en el lago Titicaca. Allí Zaira y sus compañeros encuentran el diario de Francisco y reciben direcciones del indio Manco, especie de ánima que aparece y desaparece en un cuarto oscuro, quien les instruye sobre los lugares que deben explorar en las ruinas de Tiahuanaco y en las islas del lago. En la casita también se encuentran con la india Ulpiana, quien les señala los lugares que deben visitar como medio de preparación para sus próximas reencarnaciones.

Posteriormente se entera de que ellos son los "hijos preparados" o *Las semillas de los dioses*. Zaira es informada de que fue creada por primera vez

Lucía Fox Lockert, *Las semillas de los dioses*. East Lansing, Michigan: Nueva Crónica, 2000

Como poeta y crítica, el canon de Lucía Fox Lockert ha descansado desde sus comienzos sobre una búsqueda permanente de la afirmación sistemática de la mujer y, en general, de toda Hispanoamérica. Su nueva novela, *Semillas de los dioses*, emerge como una nueva forma de exploración, tanto dentro del género literario, como desde el punto de vista histórico-ficcional. Después de la publicación de *Imágenes de Caracas* (1965), *El tragaluz* (1967), *Redes* (1967) y *Tiempo Atonal* (1968), donde la autora transpira soledad, melancolía y vaciedad, Fox Lockert toma la historia del continente bajo el prisma de lo histórico, lo esotérico y lo fantástico. En *Mosaicos, leyenda de una princesa inca* (1974) y *Constelación* (1979), Fox Lockert textualiza lo superrracional para arrojar luz sobre las extraordinarias y complejas experiencias del mundo extrasensorial de numerosos personajes históricos y ficcionales.

En *Las semillas de los dioses*, Lucía Fox Lockert retorna a la historia de su Perú legendario para explorar la evolución de los protagonistas en diferentes niveles. Con un extraordinario acopio de información histórica, la obra se adentra en los mundos de la mora Zaira, quien desde Granada se ha trasladado al Perú colonial. Al poco tiempo de su llegada, el destino de la mora se entrecruza con el de Francisco, con el de la india hechicera Cappa, con el de Clara, princesa india de Vilcabamba y con el del mestizo caribeño, Pedro.

Los personajes recorren diferentes lugares del Perú, pero es en el lago Titicaca donde Francisco, indio chicora de la Florida, logra ponerse en contacto con los extraterrestres que ha venido buscando desde el norte. Pedro, mestizo rubio y amigo de Francisco, conoce allí a Zaira y llegan a ser amantes. Coincidentalmente Zaira no sólo es experta en las artes amorosas aprendidas del *Kama Sutra*, sino que también está vinculada a los círculos de la ciudad y posee, como Francisco, grandes conocimientos sobre las ciencias ocultas. Esto crea una relación especial entre ambos personajes mientras buscan incansablemente los centros magnéticos de la tierra, que eventualmente encuentran en Huánuco, punto de entrada y salida de los extraterrestres.

Después de numerosos encuentros y desencuentros e incontables viajes, persecuciones y aventuras, Zaira se entera en Cuzco de que Pedro ha muerto y Francisco ha desaparecido. Sale en busca de Francisco a la casa que éste tiene en el lago Titicaca. Allí Zaira y sus compañeros encuentran el diario de Francisco y reciben direcciones del indio Manco, especie de ánima que aparece y desaparece en un cuarto oscuro, quien les instruye sobre los lugares que deben explorar en las ruinas de Tiahunaco y en las islas del lago. En la casita también se encuentran con la india Ulpiana, quien les señala los lugares que deben visitar como medio de preparación para sus próximas reencarnaciones.

Posteriormente se enteran de que ellos son los "hijos preparados" o *Las semillas de los dioses*. Zaira es informada de que fue creada por primera vez

como el faraón Atón. Felipe, nieto de Francisco, fue creado para ser sacerdote mayor de los mayas y enseñarles la escritura y Cappa, con su pareja Manco Capac, fue creada para educar a las tribus del Cuzco y del lago Titicaca. En medio de una gran crisis, estos tres personajes usan sus memorias regresivas y progresivas para reconciliarse con su propia identidad. Esto les permite reconocer a otros "hijos preparados" que, como ellos, son parte de un diseño foráneo y superior.

En *Las semillas de los dioses*, la autora ficcionaliza la historia y, el diario del indio Manco da realidad a la ficción. El texto mismo es tema del discurso y es juego con el que la autora se burla del lector a la vez que lo hace consciente sobre las técnicas y recursos de la escritura. La metaficción es parte íntegra de la obra ya que ésta se basa en otros textos que van componiendo la novela a medida que se van desvelando los misterios de los extraterrestres, y con ellos los de las semillas de los dioses.

De regreso al Cuzco les toca presenciar la ejecución de Tupac Amaru Segundo, bisnieto de Francisco, y el final de la dinastía incaica. A partir de este momento, Zaira y sus compañeros aceptan su estatus de extraterrestres y continúan su viaje.

Margarita Krakusin
Alma College
Michigan

Mónica Bueno. *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000

Me acerqué por primera vez al ensayo de Mónica Bueno condicionada por los imperativos de un oficio que, quienes lo ejercemos, sabemos, suele no desencuadrarse de la automatización que supone su práctica. Corregir las pruebas de galera de *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista* —obra ganadora del concurso “Cuadro de Honor” de Ediciones Corregidor— marcó mi primer contacto con este texto que habría de depararme una inusitada experiencia en los largos años que llevo desempeñando esa función.

Es una suerte de regla tácita el hecho de que el corrector se separe o procure separarse del ‘contenido’ del material que tiene entre sus manos para poder cumplir, con eficacia, su tarea. Pues bien, el ensayo de la argentina no me ofreció ningún resquicio habilitante de tal distanciamiento. Me pregunté entonces qué había en ese texto cuyos pliegues por un lado, lo volvían dócil a las rectificaciones formales y por otro, no dejaban de interpelarme y de reclamar mi atención sobre su entramado de significaciones y sentidos, propiciando, seductora y gradualmente, el placer de recorrerlo como lectora crítica.

Hoy estoy convencida de haber hallado la clave capaz de responder a aquellos interrogantes. Se trata, sin lugar a dudas, de un libro —producto de un dilatado proceso de análisis y aquilatamiento de un saber sobre la obra macedoniana diseminado en un vasto repertorio de investigaciones y trabajos que lo preceden— pensado y escrito ‘desde’ y ‘con’ apasionamiento. Apasionamiento de la autora con su objeto que orienta un tipo de lectura y modula una calidad de voz interesados en describir las aristas pasionales —si me permite el término para expresar la vehemencia, la fuerza vital macedonianas que enhebran su escritura, las creencias y convicciones que la modelizan, las conductas que se traducen en su espesor— del ‘acontecimiento’ Macedonio, como lo denomina Bueno. En otros términos: un ‘acontecimiento’ de escritura amarrado a la vida, a un modo de concebir y ejercer el oficio de escritor y de intelectual, a las estrategias que monta y despliega Macedonio para diseñarse como sujeto promotor de una poética, de una estética medularmente articulada con una ética.

Hay dos verbos que la autora jerarquiza en la “Introducción”, sustentándose en Nietzsche, desde los cuales anticipa su modo de ingreso y tránsito por los escritos que la apasionan: ‘rumiar’ y ‘zanjar’. Rumiar, entendido como ese retorno obsesivo a un punto de reflexión cuyas implicancias, en este caso, quienes conocemos la trayectoria de la autora en ese campo, no hacen sino actualizar la saludable obsesión, la insistencia con la que ha vuelto una y otra vez sobre esa textualidad despuntándole renovadas interpretaciones. Zanjar, que

la argentina emplea en sentido figurado para convertirlo en acción donde el saber, el conocimiento, le sirvan y la cito "para comprender mi propia existencia y la del mundo". Potenciada su capacidad explanatoria, desde este uso, el verbo zanjar resulta emblemático del gesto y la direccionalidad que traza el vector principal del ensayo: ligar el conocimiento con la vida.

Me permito, sin embargo, hacer otro uso del verbo zanjar. Si la autora prefiere el que se desvía hacia su poder de figuración, se me ocurre explorar el que sugiere su apego a lo literal. Desde este sentido, el ensayo hace ostensible otros relieves: permite ser leído como trayecto que se va configurando desde la apertura de zanjas.

Creo entrever esta significación en las palabras con que Noé Jitrik se pronuncia en la contratapa. Allí su voz magisterial enfatiza la facultad iluminadora de la propuesta de Bueno. Facultad constelada por las zanjas que abre para atreverse a correr con los riesgos de una exégesis que no se asienta en el Macedonio afincado como figura climática de la vanguardia argentina sino que se dispara hacia el Macedonio finisecular con el propósito de deshilvanar las procedencias de la imagen de escritor que habría de adquirir contornos precisos a partir de los años veinte. Es este impulso desocultador de los "asuntos relacionados con la transición cultural entre las costumbres del siglo XIX y los arrebatos del XX" o, como lo expresa la autora, indagatorio de "las instancias de diálogo entre lo que fue y lo que vendrá, entre lo aún no acontecido que encierra el Fin de Siglo y la utopía de lo nuevo en la vanguardia", el que el crítico destaca como seña distintiva de este lúcido estudio, atribuyéndole el carácter de lectura indispensable.

Estimo que en ese movimiento interesado en revisar bajo el impulso de una direccionalidad retrospectiva y desde una voluntad de recomposición genealógica los escritos iniciales de Macedonio, "previos a la constitución de la figura que hoy muchos consideran decisiva en la literatura contemporánea" —como señala Jitrik— el posicionamiento y la tarea emprendida por Bueno son macedonianos. Así como Macedonio elige colocarse en lugares alternativos, liminales, para trastocar el modelo de escritor de la Argentina Moderna, para atacar y violentar la pose de escritor consagrado, la autora no se deja eclipsar por las fulguraciones del vanguardista y prefiere calar zanjas en direcciones intransitadas, arremeter sobre nuevos atajos.

La imagen de zanja, de atajo que uso ahora metafóricamente para graficar la travesía formalizadora del ensayo fija sus mojones. Jerarquizo algunos. Desde la contextualización abarcadora del fin de siglo XIX y en un proceso gradual, Bueno se detiene sucesivamente en la figura social del intelectual, en la Modernidad y sus efectos reorganizadores de la conciencia del yo y la subjetividad, en los vínculos entre Modernidad y Modernismo en América Latina, en la complejidad de la trama con que se procesa la modernización en el subcontinente. Arriba a la Argentina para explorar las relaciones entre Socialismo

y Modernismo, analizar el lugar político del arte y la función del artista en la sociedad y afirmarse —muy menudamente— en la exploración de las representaciones de mundo promovidas por los textos del Macedonio finisecular. Son representaciones de mundo que se revelan, en el curso del análisis, nutridas por la experiencia y la cotidianidad, y que se traducen en especulaciones filosóficas y metafísicas, en teorizaciones alimentadas por la vivencia personal y la aspiración de afiliar el arte con lo vivido. Desde estas representaciones de mundo, la autora propicia el desplazamiento y el examen del sentido ético y estético de los escritos macedonianos, la elección de la crónica periodística, el humor y la narración, la poesía como lugar para pensar, la teoría del arte como teoría acerca de la vida.

Estos mojones, apunté, no son los únicos. Se enlazan con otros para concertar una red de lugares de detención edificada sobre la base de un pródigo y convocante elenco de saberes y disciplinas: la filosofía, la crítica literaria, cultural, la teoría del arte, la historia, la sociología, entre otros.

Si tuviera que elegir una figura para precisar visualmente, desde una mirada totalizadora, el resultado del trayecto recorrido por el ensayo —y dado que solemos adjudicarle a nuestra tarea crítica las propiedades de un itinerario, un camino, un viaje, un desplazamiento— diría que no es un mapa el que diseña sino un croquis. Por ser el mapa un tipo de figuración que busca representar fielmente un objeto, convertirse en simulacro visual del mismo a partir del trazado de líneas continuas, lejos se halla de posibilitar la acabada descripción de los sinuosos movimientos o las modulaciones de la voz crítica que sirven de andamiaje a *Macedonio*... El croquis, en cambio, por ser punteado y estar destinado a representar “límites evocativos o metafóricos, aquellos [...] que no admiten puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social”,¹ es la figura que permite aprehender en toda su densidad y extensión los alcances de la hoja de ruta propuesta y transitada por Bueno.

El condicional se me impone nuevamente. Si, por regulaciones propias del género, el ensayo persigue convencer y seducir, *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo* cumple con ambos propósitos. Convince y persuade a través de la solidez y el rigor de su trama argumentativa. Seduce desde una impostación vocal que, sin desamarrarse de ese rigor pero imprimiéndole, en pautadas dosis, inflexiones delatoras de una subjetividad que adquiere —muy especialmente en los tramos finales— acentuados matices poéticos, logra el

¹ Me apropio de los conceptos de ‘mapa’ y ‘croquis’ de las teorizaciones sobre la formación de los imaginarios urbanos propuestas por Silva. Lo hago en virtud de reconocer en ellos su alta capacidad descriptiva de procesos de figuración no estrictamente ligados con espacios físicos sino también con otra clase de territorios posibles de demarcar, como en este caso, desde la reflexión crítico-literaria. Silva, Armando (1992). *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 60.

equilibrio entre el apasionamiento y el tributo al objeto de análisis y el apasionamiento y el tributo a un tipo de lectura crítica donde se va tras el saber, buscando fomentar su articulación en diálogo con la vida, como lo hizo Macedonio.

Gabriela Tineo
Universidad Nacional de Mar del Plata
República Argentina