

to y la reminiscencia, ligados por esa iconología literaria de las ciudades que da sentido al título. Si queremos acotar el dominio de relaciones observado por la protagonista y narradora, hemos de penetrar en su infancia, espacio multitemporal, variado a partir del gesto de origen representado por el padre, un hombre que domina el primer brote de emociones y lenguaje, y que además representa la determinación frente a la deriva de todo crecimiento, ocupando el espacio sagrado en la ciudad de la niñez. Y esa ciudad, en este caso Rosario, inspira los territorios imaginarios que a su vez reproducen la norma por la cual habrá de regirse la conducta social de la niña. Redes de conversaciones, dependencias y, en fin, nuevos retos en el tránsito hacia una madurez que la narradora dibuja con visos traumáticos.

Podemos observar en estas páginas que el padre se ofrece como un punto fijo en el cual convergen los fluidos de la ciudad, y también como un atractor que facilita la regularidad en su entorno. Ahí es donde halla cobijo sentimental la protagonista, cuyo principal problema es que no logra abstraerse del núcleo paterno. Dicho de otro modo, la ciudad es aquí definida por dicho atractor. Este enfoque evita cuidadosamente cualquier consideración de la memoria como simple almacén. Antes al contra-

rio, la memoria es en esta novela un proceso distribuido, donde la historia personal define su topología en las calles de Rosario, y la percepción de cada recuerdo proveniente de la infancia es un ejercicio de refuerzo de sus parámetros.

Parece claro que, una vez aflorado el registro juvenil, de nada vale resistirse al cambio. Sin embargo, la intención de viajar a Buenos Aires resulta conmoviente para la protagonista, pues debe dejar atrás la sonrisa del padre. Con buen criterio, la narradora llama la atención sobre este modo de traspasar la frontera infantil, manifestado a través de síntomas como la melancolía y la idealización de la soledad. Si buscamos de nuevo la ecuación del símbolo, la redefinición espacial de su memoria será Buenos Aires –y luego Barcelona–, gracias a ese mismo padre, que impulsa el proceso con lucidez: «Vete, y de aquí en adelante todo lo que harás será levantar ciudades». De este modo, el distanciamiento se plantea como una oportunidad para la mujer de configurar su nueva identidad, relacionada con el aliento de quien sabe entender que somos nuestros recuerdos. Con estas claves, si pasamos revista a estos y otros matices interpretados por Lilian Neuman en su novela, queda de manifiesto la forma y el grado en que la memoria reivindica nuevas definiciones.

**La Virgen de los Sicarios**, Fernando Vallejo, *Alfaguara, Santafé de Bogotá, 1998, 121 pp.*

Cabe considerar esta obra un ejemplo destacado de una variedad narrativa con amplia tradición en el cine y la literatura colombianos. Lo que motiva esa corriente, lo que le imprime fisonomía propia, es el testimonio de la violencia en vigoroso relieve, trazando a escala ese panorama de subdesarrollo político y social que, para incomodidad de buenas conciencias, nos recuerda la prensa en dosis de impacto. Se recordará que han descendido al cráter autores como Eduardo Caballero Calderón, Jorge Zalamea Borda, Manuel Mejía Vallejo, Álvaro Cepeda Samudio, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Plinio Apuleyo Mendoza y García Márquez. Desde la variedad de sus impulsos, todos ellos contemplan la agresividad como una metáfora del canibalismo nacional. Por otra parte, estas impresiones alcanzan un acuerdo con las publicadas por el cine colombiano, cuyo reflejo del conflicto identifica ocasionalmente una tentación que traiciona sus propósito: la llamada *pornomiseria*, tan sensacionalista y obscena. En esta dirección, la película más conocida sobre la circunstancia de los niños bogotanos de la calle es *Gamín* (1978), de Ciro Durán, un filme que hurgando en las heridas logró una notable acogida internacional. Otro

cineasta con una clara perspectiva del horror es Fernando Vallejo, quien firma dos largometrajes herederos de la misma tradición, *Crónica roja* (1977) y *En la tormenta* (1980), y además cultiva un temperamento literario fiel al mito doloroso.

Uno de los títulos más característicos de la narrativa de Vallejo es el que anima estas líneas, *La Virgen de los Sicarios*, publicado por vez primera en 1994. Se trata de un libro áspero, acusador, alejado de la minuciosidad costumbrista, escrito con un estilo impetuoso en consonancia con el refugio de seres feroces que retrata. Vallejo es un novelista que sabe aliar de modo descarnado la dulzura y el más violento frenesí. Su narrador es un hombre que vuelve a Medellín tras un largo exilio, y en ese escenario comparte cama y ternuras con un muchacho de la calle, Alexis, destinado al crimen como tantos otros sicarios en esa ciudad donde la muerte resulta demasiado contagiosa. Tal es el fervor de los asesinos adolescentes, que la iglesia de Sabaneta, presidida por una imagen de María Auxiliadora, marca el punto de compasión en medio de su miseria. A veces un ángel exterminador, a ratos un diablo, Alexis deambula por esta urbe cuya fertilidad compensa tanta sangre. Así unidos el sexo reproductivo y la agresión, nadie regula en Medellín los límites de la masacre: «En este país

de leyes y constituciones, democrático, no es culpable nadie hasta que no lo condenen, y no lo condenan si no lo juzgan, y no lo juzgan si no lo agarran, y si lo agarran lo sueltan». Comoquiera que sea, la única protección que se ofrece al sicario frente a los cancheros es de orden mágico. Así, cuando pasean en primera línea del matadero, se adornan con tres escapularios, «para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen». Basta imaginar al niño Alexis con ese talismán para captar el ritmo fúnebre que palpita en estas páginas. Porque toda la novela es una revelación continua, siempre conmovedora, de un mundo figurado que cuestiona el infortunio real de Colombia, esa tierra donde huérfanos y titanes perpetúan las reglas del sacrificio.

**Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana,** Horácio Costa, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998, 461 pp.

Nuestra mirada hacia las interacciones y codependencias de distinto calado que operan en la producción de lo histórico-social, puede dirigirse con parecido enfoque al plano literario, sobre todo cuando queda establecido en ámbitos culturales como el iberoamericano. A la hora de pulsar esta cuerda, han sido muy

variadas las tentativas de fundar un sistema novelesco en América Latina, persistiendo en hablar de identidad en bloque (si acaso los temperamentos literarios pueden suscribir un ajuste tan metódico). Mantener esta atmósfera parece una actividad que coincide con el proceso de identificación crónico que reclaman tantas voces narrativas del Continente. Hay otra lectura posible, ejemplificada en la producción ensayística del brasileño Horácio Costa (São Paulo, 1954), una lectura personal de configuración dialógica, inmersa en las corrientes culturales de todo este *Mar abierto* que baña y comunica los litorales hispanoamericano y lusobrasileño. Ahora bien, ¿cómo señalar bordes o ensamblajes en una ola? «En una bahía entre dos cabos, hay cien cabos y la mitad de bahías, algo que nunca termina en la orilla siempre recomenzada», nos dice Michel Serres. Así, el problema reside en la escala, y en el caso de Costa, la empatía fluye al sitiar lo literario y sus estrategias. Es, por supuesto, un modo fecundo de reinterpretar lecturas en el contexto postmoderno. Claro que un libro como éste precisa un esquema de orden, de modo que su autor ha moldeado el espacio de las similitudes reuniendo ensayos y artículos cuyos contenidos van relacionándose de acuerdo con el contrapunto previsto.

He aquí una colectánea que adquiere sistematicidad propia

mediante prolongaciones que no muchas antologías comparten. Empieza el desplazamiento por las junturas de la línea brasileña del siglo XX, para luego indicar recursos visuales en su palabra poética. Con Haroldo de Campos se concreta una revisión crítica de la cultura literaria en Brasil que luego va prolongándose hasta poner en juego la lucidez intelectual de Carlos Drummond de Andrade. Una lectura fina de *Metamorfosis*, del portugués Jorge de Sena, cede paso a la división del Yo en Fernando Pessoa, y para crear nuevos estados de alma con esa heteronimia, queda reformulado su *alter ego* Ricardo Reis en la novela *El año de la muerte de Ricardo Reis*, donde José Saramago se adueña de la pluralidad diccional del maestro. Puesto a contemplar pasiones compartidas, Costa se refiere luego al sedimento de tres obras diferentes: *Serafim Ponte-Grande*, de Oswald de Andrade, *Caetés*, de Graciliano Ramos, y *Casa Grande y Senzala*, de Gilberto Freyre. Mediando la sociología freyriana, saltamos del patriarcado a la región, y la narrativa telúrica de José de Alencar, Simões Lopes Neto y João Guimarães Rosa nos conduce a una puesta en común entre el redimensionamiento de la literatura regionalista brasileña llevado a cabo por Guimarães y las relaciones de Rulfo con la novela de la Revolución y de Borges con la literatura gauchesca. Por su identi-

dad múltiple, es Borges quien permite nuevos y substanciosos diálogos en este suave quiebro del comentarista, también interesado por Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Nélica Piñón, Octavio Paz y César Vallejo. Por esta vía conversacional, en el texto recurren secuencias de integración y complemento que se plasman con mayor intensidad en los últimos apartados, singularmente en el dedicado a Luis de Góngora y Luis de Camões.

Que nadie busque en estas páginas la estéril invocación de mitos ni ortodoxias de producción teórica. Horácio Costa plantea en sus ensayos una perspectiva crítica que promueve la reflexión, tentada como está por ese faro que seduce a quienes emplean en su escritura el portugués o el español.

**Guzmán Urrero Peña**

**Cuentos completos**, Abelardo Castillo, Anagrama, Madrid, 1998, 461 pp.

Es sorprendente el desencuentro que, en los últimos decenios (y me remito a los años ochenta y noventa), se ha producido entre España y Latinoamérica en lo referente a intercambio literario. De aquel *boom* que se inventó en torno a 1962, con el arranque de Mario Vargas Llosa y *La ciudad y los*