

do "por una traducción relativamente literal, que deje translucir algo de la estructura quechua del original sin que, por otra parte, dé origen a un castellano incorrecto". Y en otra parte, pensando ciertamente en los valores etnoculturales contenidos por el manuscrito, dice que "más que una traducción (la suya es) una interpretación del texto de Waru Chiri". Ahora bien, es evidente que ser "relativamente" fiel a ambos componentes, el literal y el cultural del manuscrito, entraña ciertos problemas, a los que Urioste enfrenta de dos maneras visibles: reconociendo que su versión no está libre de conjeturas, y anotando prolijamente las variantes contenidas por las otras versiones, que significan o podrían significar apreciables variaciones de sentido. Deja así abierto el camino para que se le hagan las observaciones y correcciones del caso y, en el caso de la lectura inmediata de su texto, abierta la posibilidad de que el lector pueda convocar los matices de significación comprendidos por las versiones a que remiten sus notas, situándose éste en el nivel de una lectura crítica que podría recuperar una imagen más cercana del contenido original. Por todo ello creemos que el trabajo de Urioste ofrece de momento la más confiable versión castellana del manuscrito de Huarochirí, y el modo más seguro para los hispanohablantes de hoy de acceder a un sector de la cultura andina de fines del s. XVI y comienzos del XVII.

En cuanto a aspectos de índole estilística, no podemos dejar de señalar —para una indagación especializada al respecto— que la versión de Urioste se revela bien pariente de la de Taylor al francés. Tan es así que, a veces, asume como texto las interpolaciones metalingüísticas del francés, como se nota en el siguiente pasaje del capítulo 5, en que el enunciado "C'est à cette époque que, sur la montagne de Condorcoto, Pariacaca naquít (*sous la forme de* cinq oeufs)", correspondiente al original "cay pachapim chay paria caca ñisca condor cotopi pihcca runto urimurcan", motiva el siguiente enunciado de Urioste: "Se sabe que el llamado Pariya Qapa nació en esa era, *en forma de* cinco huevos, en Kuntur Qutu" (el subrayado es nuestro).

Al margen de cuestiones laterales debemos celebrar la presencia de esta edición

crítica y nueva versión castellana debida a George Urioste, la cual amplía, sin duda, los horizontes de conocimiento de la tradición oral de Huarochirí, y sitúa a los lectores hispanohablantes monolingües ante un apasionante universo cultural sui generis, sin las dificultades que aquejan a la anterior versión castellana de más difusión. Ahora, previendo lo que será algo así como miel sobre hojuelas, cabe esperar la aparición de la anunciada versión castellana que prepara Gérald Taylor, que, en correspondencia con la de Urioste, seguramente ofrecerá una sintonía más fina de la originalidad de la tradición oral huarochireña, en beneficio de nuestras culturas y, en general, de la Cultura.

Raúl Bueno Chávez

Traba, Martha. *En cualquier lugar*. Con ensayos introductorios de Elena Poniatowska y J.G. Cobo Borda, sobre vida y obra de la autora. Siglo XXI, editores; Bogotá 1984. Primera edición.

La autora ha deseado que su novela sea tomada como una historia real: "... se trata de una historia real", nos dice, en el postscriptum, y debemos prestar oídos a su advertencia. De un lado, porque la realidad que está en la base de la novela es parte de la historia social de nuestro continente (de la más reciente), y sólo confrontándola con ella puede encontrar cabal sentido el producto literario de Martha Traba; de otro, porque su llamada guarda relación con una problematización que ya tiene cierta tradición en nuestras letras: la relación entre ficción y no ficción en la narrativa. Este, que es un problema discutido en muchas literaturas, ha seguido en Latinoamérica un derrotero que ha llevado a importantes escritores a ser menos 'inventores de realidades' (o demiurgos), y más obreros calificados que montan una obra con materiales puros de la realidad, sin previa reelaboración. Esto implica una nueva dimensión de las relaciones entre ficción y realidad y un nuevo tipo de producto literario que es menester tomar en cuenta.

*En cualquier lugar*, narra la vida de los exiliados argentinos que están viviendo hacinados en una vieja estación de tren de un

país europeo. Ellos son los perdedores temporales de una guerra civil que los ha enfrentado de diferentes maneras a las Fuerzas Armadas y su Junta Militar que se han levantado para combatirlos, en defensa del Estado, de la familia, la tradición, la propiedad privada, etc. y de todo lo que las clases dominantes de América consideren defendible. Todos los exiliados o la mayoría son gente de izquierda; los líderes se han dado maña para fabricar en la estación un país de ficción, con su gobierno, su Presidente, sus normas y jerarquías. Uno de ellos, Luis Cruz, cree que las naciones se transportan con la gente y siente un enorme desprecio por los que se quedaron a soportar calladamente la ferocidad genocida de los fascistas: "Nos hemos ido saliendo de allá los más capaces, los jefes, los profesionales, los tipos diferentes a esa manada de bestias que se quedó moviendo la cabecita afirmativamente, como muñecos de celuloide. De modo que la cosa está aquí y no allá, pero sin el faste de aquella basura". En verdad, la actitud de Luis deja entrever una realidad desoladora: nadie en el país abandonado resiste ya organizadamente, sólo hay gente que calla y aguanta. Los revolucionarios están desbaratados, la revolución sólo es un sueño muy lejano. Por otro lado, provoca una nueva reflexión sobre la teoría de que pueda existir una nación sin territorio, teoría de la desesperación o el acomodo, que los judfos se encargaron de llevarla una y otra vez a la palestra antes de regresar a Palestina. Lo cierto es que la nación necesita de territorio para existir y la obra de la Traba, tan rica en sugerencias y que tiene como uno de sus ejes organizadores la oposición entre el país real y el país ficticio del exilio, muestra muy claramente esa necesidad. La nación asolada por la barbarie fascista es más rica que su emanación quintaesenciada que vive en la estación. Todos aspiran a volver a ella, algunos de cualquier manera, otros a recuperar una posición perdida no por culpa de los militares (Mariana); otros quieren regresar triunfantes (como revolucionarios o como empresarios); en fin, el regreso al hogar, a la tierra perdida (nueva forma de tierra prometida), motivo permanente de la literatura universal, tiene también su manifestación en la obra que comentamos. Además, el país real tiene también la evidente virtud de presentar a la sociedad completa; en la estación, ante la

ausencia del enemigo que los galvanice, los partidos y los líderes viven irreconciliablemente enfrentados entre sí, y, como élite dirigente, se encuentran enfrentados con mayor o menor agudeza a la masa de los exiliados. Cada grupo quiere dirigir este pseudo-país, por lo demás precario, como que está amenazado no sólo por la falacia que lo sustenta, sino por el poder material del Estado del país europeo que los cobija. Las fuerzas sociales de este país se muestran, de diversa manera, temerosas de tener a tantos exiliados juntos en la vieja estación y abogan por su dispersión. Al final del gobierno destruye la estación y dispersa a los expatriados con la anuencia de la mayoría de ellos (de la masa) y contra la desesperada oposición de los dirigentes para quienes el desmembramiento del objeto de su falaz gobierno es un golpe terrible. Así, incluso para la organización de su país ficticio, los líderes necesitan de un territorio, de un lugar que permita también, esta vez, defender la identidad manteniendo juntos al grueso de los exiliados. La objetividad de las cosas impide materializar este deseo; la tierra a la cual han llegado huyendo de la muerte y la tortura, es ajena; la dispersión se hace inevitable y con ella termina la novela. Como se ve, el espacio en la novela es más que un mero escenario donde se desenvuelven las acciones, es algo más que un componente del relato, tiene una connotación simbólica.

Las relaciones entre los personajes de la novela se manifiestan como una suerte de mutuos apuntalamientos, necesarios para soportar las tensiones de la vida en el exilio. Tal manera de relacionar a los personajes constituye, en este plano, otro de los ejes organizadores de la novela. Así, Mariana, mujer de éxito e inteligencia superior va al exilio no por motivos políticos, sino porque necesita de Vásquez, su marido, este sí, político y sindicalista. Pero Mariana, que hace muchos años no lleva buenas relaciones con Vásquez, también se apoya en Alf, éste en ella; Vásquez en Ada, ésta en él; Flora en Torres, éste en ella; Luis Cruz en su madre Ana Cruz, y ésta mujer de partido y stalinista, no se apoya en nadie pero sostiene a muchos. Personaje admirable esta Ana Cruz de raíz proletaria como Ada. A diferencia de los demás, ninguna de ellas está problematizada por falta de objetivos y dudas existenciales. En realidad, a lo lar-

go de la novela son las mujeres las que mejor encarnan el pragmatismo y la serenidad.

Però el apuntalamiento más extraño y sobrecogedor, es el que se da entre Flora y Torres, entre la torturada y el verdugo que la ha mutilado. Ella no puede dormir tranquila sin sentir la cercana presencia de su torturador; el sentido de la vida elemental Torres se desvanece cuando Flora se suicida. Sin su víctima, de pronto se encuentra perdido en este mundo de exiliados (de enemigos del 'orden' que le es tan caro), a donde ha llegado huyendo con su víctima y el marido de ella (Alfí). Para vengar su degradación en el cuerpo de torturadores, el sargento Torres ha propiciado la evasión de Alfí y Flora. Lo hechos construidos sobre esta complicada y extraña relación han tenido que ser tratados con el acierto necesario para no caer en la crasa truculencia. Tan es así, que uno de los momentos más excepcionales por su intenso dramatismo se da cuando Flora y su verdugo se presentan en el cumpleaños de la abuela de ésta.

*En cualquier lugar*, no es una novela que busque distraer, no persigue un desinteresado efecto estético. La autora no se ha propuesto eso. Este es el tipo de novelas que busca un efecto estético que se realiza sólo en relación con una función social determinante. A Martha Traba no le basta lograr verosimilitud, necesita ser menos autárquica frente a la vida y declara que su historia es real. Comprende acaso que para lograr los efectos buscados es necesario arrancar del libro la atención del lector y orientarla hacia la terrible realidad que ha motivado la novela.

Con notable economía de lenguaje, con la maestría necesaria para mantener nuestro interés y brindarnos pasajes redondos en una novela que le faltó pulir, Martha Traba, fallecida en el trágico accidente del Avianca donde murieron Angel Rama y Manuel Scorza, nos ha dejado un excelente legado.

Róger Díaz Arrué

Goloboff, Gerardo Mario: *Criador de palomas*, Bs. As., Editorial Brujuela, 1984, 156 pp.

"El dempo no pasó. Sólo nosotros, de-

vorándolo" dice el escritor argentino autor de esta novela en una parte de la misma y en verdad es así, no sólo en un sentido sino en varios, partiendo del hecho de que el libro no tiene una explicitación en capítulos, ni una vocación clara por el tiempo explícito, lo que conduce a una lectura absorta, intensa, donde efectivamente no nos percatamos de que el tiempo pasa y sólo luego percibimos que su tránsito fue el ir degustando, devorando, sus páginas sin ninguna seña, sin ninguna intención de cifrar sus pasos, ganados por el devenir abierto, sensorialmente luminoso de un tiempo interior, el del personaje central: un niño pampeano que cría palomas.

Goloboff (Carlos Casares, 1939) ha logrado capturar ese tiempo inasible, ese espacio fluente, aparentemente estático de la cotidianidad doméstica que todos conocemos y que nos resulta, sin embargo, tan poco asimilable, el tiempo de la pseudo-concreción, del devenir íntimo, de la ahistoricidad donde se sustenta sin embargo la Historia, y lo hace a partir de un lenguaje hermosamente construido que apunta sus alturas colindando con lo lírico, con la poesía transparente y lúcida. Así el tiempo real de la lectura coincide con el tiempo ficticio de la anécdota en tanto se percibe al ser asimilado, es decir no concientemente distanciando (observado) sino inconcientemente integrado (vivenciado); pero hay otro tiempo que también coincide en este sentido y es el tiempo interior del personaje, un niño, a partir de cuya conciencia nos instalamos en la novela y podemos intersectar las dos dimensiones temporales antes señaladas.

Conviene precisar que la novela no agota en ello su riqueza, así como en sentido estricto si bien el personaje desde cuya perspectiva se desarrolla la narración no es un adulto ("yo testigo"), al mismo tiempo es una conciencia que establece y sitúa el relato ("yo autorial"), lo que nos permite esclarecer la naturaleza del niño protagonista ("yo actor") abierto al devenir, al acontecer propio y su dramaticidad especial.

Estas tres instancias definidas a partir del Narrador: un yo autor que posibilita el discurso, un yo testigo que le otorga veracidad y un yo actor que le confiere verosimilitud ilustran la complejidad interior