

delirios indios en cuadros de credibilidad descriptiva. El crítico supo que, por heterogénea, cualquier sociedad americana es contradictoria (más exactamente: toda sociedad es, necesariamente, una totalidad contradictoria), y que lo indígena sólo puede alcanzar su expresión nítida acomodado al lado de lo que no es indio; en sus palabras, Arguedas “toma conciencia de que la realidad que ha tratado de esclarecer no puede ser explicada en sí misma y que, por el contrario, debe relacionársela con una estructura mayor. Subyace, pues, a este empeño una concepción del relato literario como forma de conocimiento y una ética rigurosa que persistentemente empujan al narrador a perfeccionar su visión e interpretación del mundo”.<sup>9</sup>

#### In partibus infidelium

En Colombia, los críticos y las grandes editoriales apenas se han interesado por la literatura indigenista. El caso que mejor ilustra ese desdén es el de una novela que, por su estética, estructura y época, bien puede ser considerada como la obra colombiana más representativa del indigenismo ortodoxo latinoamericano: *José Tombé* (1942) de Diego Castrillón Arboleda; apareció casi anónimamente bajo el sello “Antena” de Bogotá, y sólo pudo difundirse masivamente cuando, treinta años después, fue incluida en la “Colección popular” de la Biblioteca Colombiana de Cultura de Colcultura. Para entonces, el indigenismo literario ya estaba, casi, fuera de combate.

Lo anterior explica parcialmente por qué, a pesar de su magisterio, en vida de Arguedas no se publicó ninguna de sus obras en Colombia. De alguna importancia editorial es la inclusión, en 1972, del cuento “Warma kuyay” en la

antología *Cuentos peruanos* de la misma “Colección popular” de Colcultura. En 1985, Oveja Negra publicó *Los ríos profundos* bajo el modestísimo formato de la colección “Historia de la Literatura Latinoamericana”, lo que, si bien es positivo, se atenúa un poco por el hecho de que, un lustro atrás, la misma editorial había difundido la obra completa de Ciro Alegría.

El libro más singular de Arguedas, entre los editados en Colombia, es la antología *José María Arguedas* (1991), publicada en Bogotá por el sello artesanal El Búho, bajo el cuidado del historiador Renán Vega Cantor, profesor de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. No sólo ocurre que el editor la provee de una larga introducción crítica, sino que la selección de textos la integran un par de cuentos, así como sendos extractos de *Los ríos profundos* y *El Sexto*, tres poemas que fueron escritos originalmente en quechua, varios escritos personales y un dossier de cuadros etnográficos y reflexiones antropológicas; textos, en buena parte, verdaderamente insospechados. En la misma década, el diario *El Espectador* incluyó una antología de relatos —*Agua y otros cuentos* (1996)— en la serie “Perilibros”, de ámbito latinoamericano.

Hace poco más de un lustro, Norma publicó una nueva antología de cuentos bajo el título *Diamantes y pedernales. Relatos escogidos* (2004), listado en la colección “Cara y Cruz”. Aunque es notable el cuidado editorial —a cargo del escritor Iván Hernández— con que se arropan los nueve relatos, sus notas de pie de página y un glosario, el tríptico de artículos críticos que conforma la segunda parte del volumen prueba el desinterés nacional por la obra del indigenista de Andahuaylas: uno

de los ensayos es obra del poeta y académico limeño Roberto González Vigil, y los restantes son del propio Arguedas. Mientras tanto, el ensayo central de la antología dedicada, en la misma colección, al también peruano César Vallejo, corre por cuenta de una figura titular de la poesía colombiana: Fernando Charry Lara.

Quizá lo único que ocurre es que, por su magia literaria, Arguedas había de ser publicado aún en tierra de infieles, cuyas voces, intimidadas por la culpa de haber reconocido la alteridad cultural apenas por el rabillo del ojo, dejan que hablen por sí mismas las turbadoras plasmaciones del peruano. ■

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Recientemente publicó *Viaje al Perú*.

#### Notas

1 José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: ALLCA XX, 1996, p. 16.

2 José María Arguedas. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En: José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: *La novela / La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*. Buenos Aires: América Nueva, 1974, p. 53.

3 José María Arguedas. *El zorro...*, p. 12.

4 Mario Vargas Llosa. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 254.

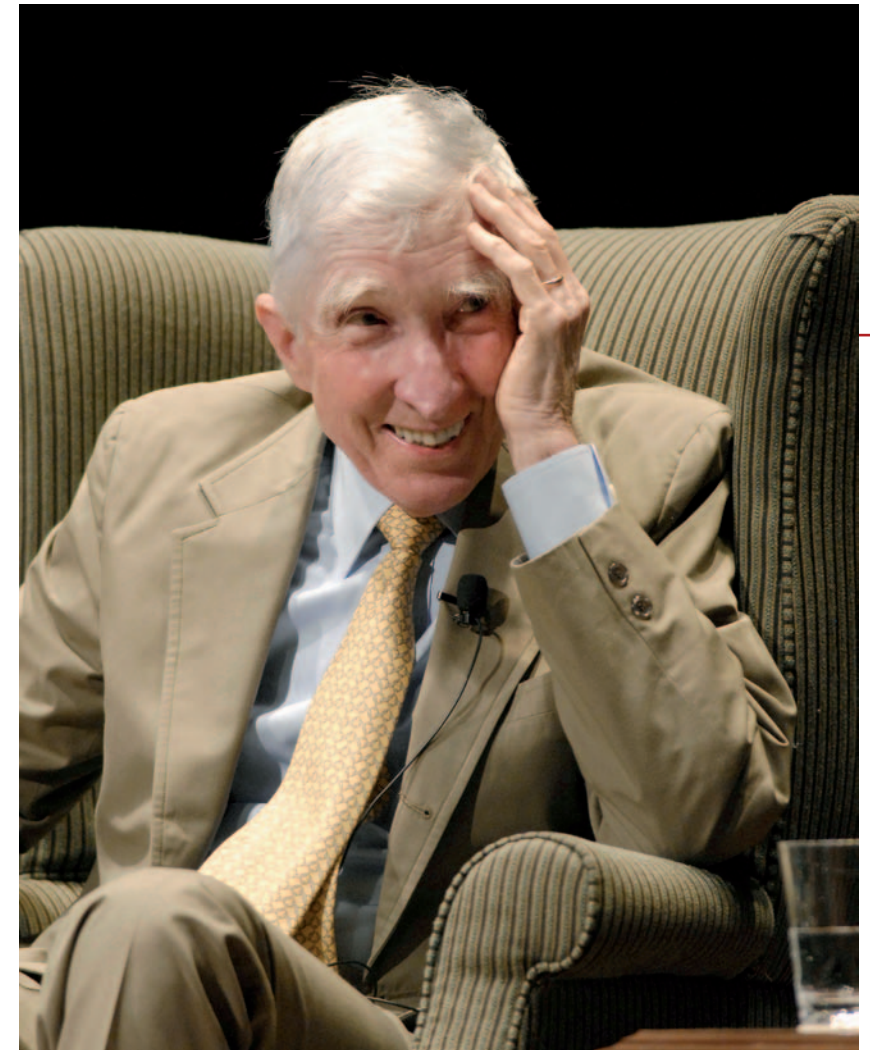
5 José Luis Rouillon. “El espacio mítico”. En: José María Arguedas. *Cuentos olvidados*. Lima: Imágenes y Letras, 1973, p. 105.

6 José María Arguedas. *El zorro...*, p. 247.

7 José María Arguedas. “La novela...”, pp. 65-66.

8 José María Arguedas. *Todas las sangres*. Vol. II. Lima: Peisa, 1973, p. 288.

9 Antonio Cornejo Polar. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista / Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima: CELACP / Latinoamericana Editores, 2005, pp. 65-66.



## Busca mi rostro viaje a la región de la memoria más íntima

Jairo Morales Henao

bios, libertades e invenciones que son de suponer y esperar en una novela, también con sus vínculos en el mundo real, como lo señala el autor en su nota de advertencia. Desde hace mucho tiempo es un lugar común reconocer que la novela aspira al conocimiento del hombre, no al fragmentario que ofrece cada ciencia o saber, sino al que se ocupa de su “ser concreto”, de los diferentes aspectos que hacen parte de la existencia humana, pero entendiendo a esa experiencia, ese objeto, como ambiguo, como incierto, como irreductible a una verdad única y absoluta.

Con un material de naturaleza histórica, el desafío obviamente era qué tanto podría independizarse lo ficticio de lo histórico, establecer en el texto un predominio de uno de los dos factores, quién haría de devorador y quién de devorado. La lectura ofrece un balance claro: el contexto de época, la materialidad social, son, sin duda, los de la Historia. Eventos, publicaciones, movimientos artísticos, pintores, críticos de arte, dueños de galerías, etc., tuvieron efectiva existencia histórica, vivieron y murieron como se cuenta en la novela, pensaron del arte lo que en ella se dice que pensaron, alimentaron las admiraciones, rivalidades y envidias que se relatan en sus trescientas páginas. Pero todo eso es, por decirlo así, el piso, el suelo, la savia histórica que le concede realidad artística a las criaturas del relato, que las aparta del peligro del esquematismo, de representar simples ideas o entelequias conceptuales parlantes. Porque en *Busca mi rostro* nos encontramos en el territorio de la invención literaria plena, de la ficción, específicamente en la creación de la

interioridad de un personaje, a la vez narrador y protagonista, que esencialmente desde el monólogo —aunque echando mano también del soliloquio y el diálogo— construye el mapa de una convincente intimidad individual y de lo que pudiera denominarse sentido y emoción total de la experiencia de una generación de artistas norteamericanos, por fuera de las posibilidades de una entrevista (por extensa y rigurosa que sea), de lo que en datos y textos puede ofrecer un catálogo, de los que rinde un ensayo académico erudito, y aun una biografía (sin que este juicio implique menosprecio por estas formas y lenguajes), porque sólo la literatura puede alcanzar el mayor acercamiento a la “verdad de una vida”, a la condensación más pura de su vibración original, al acontecer humano concreto, particular, porque su perspectiva presupone la aceptación humilde de que la verdad total de una vida escapa a la reducción de lo unilateral y absoluto, admite “el mundo como ambigüedad”, un mundo en el que la única certeza posible es “la sabiduría de lo incierto”, según lo anota Milan Kundera en su ensayo sobre la novela. Que la novela resuene más en el corazón de los lectores que otros lenguajes deriva de asumirse más pregunta que respuesta sobre la condición humana. Por eso, aunque acertado, Hemingway se quedó corto cuando escribió en el prefacio de *París era una fiesta*: “Pero siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción arroje alguna luz sobre las cosas que fueron antes contadas como hechos”.

La acción exterior de la novela —nada extraordinario en principio: una entrevista que discurre en un día— es mínima: dos mujeres, una, vieja y famosa pintora, la otra,

joven reportera de una revista de arte neoyorkina, comparten un día de sus vidas frente a una grabadora, en la casa de la primera de ellas. La entrevista se suspende para preparar un té, comer un bocadillo, ir al baño, conocer algún lugar de la casa que puede resultar de interés para el artículo (destinado a una página electrónica, ¡oh desilusión final!). Estas minucias son, claro está, parte de la estrategia narrativa, algo más que meras acotaciones mecánicas, no simple utilería técnica, manual de escritor. El narrador se sirve de tales detalles con varios fines: hacer de aquellas dos mujeres seres vivos en el presente narrativo, no sólo unas voces, y, en el caso de la artista, evitar presentarla sólo como un fantasma del pasado; además, con tales anotaciones consigue también convertir la casa donde ocurre la entrevista en algo real, consistente, un ámbito individualizado, con pasado y presente, oscilante entre unas pocas cosas nuevas y lo que ya es o va para vejestorio, para antigualla; ofrecerle pausas al lector, de manera que aquella inmersión en el pasado lejano y próximo de Hope McCoy no resulte agobiante por su aguda intensidad, y obtener, además, a través de la asociación de ciertos objetos con momentos del pasado, la sensación tangible de los años transcurridos en la vida de la pintora.

También hace mucho por esa noción de verosimilitud la entrevista misma, puesto que no es un intercambio impersonal, acartonado y pasivo de preguntas y respuestas. Aquel cruce se carga de humanidad, es acentuadamente pasional en lo dicho y también en lo callado, debido al peso que en la entrevistada posee la materia de aquello por lo que se le pregunta:

nada menos que su vida toda, más exactamente, los ejes que la constituyeron: el amor y el arte, que en ella siempre fueron de la mano, para bien y para mal. No por otra cosa es un verdadero duelo verbal, con remansos escasos que las contendientes aprovechan para recuperar fuerzas; el acontecimiento discurre bajo las encontradas corrientes del respeto y la desconsideración, el tacto y la agresión, los celos y las admiraciones compartidas, la desatención y el diálogo real, incluso los instantes de auténtica simpatía mutua, el morbo por escarbar el pasado sexual de la entrevistada y la resistencia ofrecida porque ella piensa, con toda razón, que son otros los temas por privilegiar, una suma, pues, de desencuentros y aproximaciones que revelan una tensión central: el desentendimiento parcial entre dos generaciones muy separadas en el tiempo y que, paradójicamente, aunque pertenecen a un mismo territorio, el arte, se enfrentan en un campo que sólo parcialmente resulta ser el mismo para las dos, porque en cada momento comprenden que hablan desde lugares distintos de la experiencia y el concepto: la periodista, en muchos pasajes de su interrogatorio, no se muestra interesada en conocer el pensamiento de Hope sobre este o aquel aspecto del movimiento artístico del que hizo parte como testigo y militante, sino en imponerle la opinión que tiene su generación sobre ello, hacerle decir lo que sus amigos de la revista quieren que diga, así esta tensión oscila entre lo ostensible y lo indirecto. Este desencuentro atraviesa toda la novela, con escasos acercamientos entre ellas, más intuitivos y momentáneos que conceptuales y prolongados.

Aunque artista importante, Lee Krasner (en la novela, como hemos dicho, Hope Mc Coy) fue una figura secundaria dentro del expresionismo abstracto norteamericano. Se podría decir que durante mucho tiempo fue una pintora secreta, lo que no es ninguna metáfora, pues lo que pintaba en el zarzo de la casa —el granero amplio e iluminado le estaba destinado a su marido, el astro de esa corriente artística, Jackson Pollock—, en los escasos ratos libres que le dejaban sus tareas domésticas y el cuidado de su marido alcohólico, tuvo una escasísima difusión durante muchos años, aunque expuso de manera ocasional y fue objeto de algunas menciones de ocasión. La entrevista a Hope Mc Coy busca precisamente revalorar su obra como ambientación de la retrospectiva que se prepara. Sus dos primeros maridos (el segundo, inspirado en Warhol, en la novela Guy Holloway, también astro del expresionismo, específicamente del llamado *arte pop*) la relegaron a una condición de sombra, de compañía inteligente, de “apoyo del gran hombre”, y así principalmente la vieron las amistades y el “mundo del arte”, es decir, críticos, periodistas, dueños de galerías, marchantes y compradores. Muchos de ellos, claro está, sabían que “pintaba lo suyo”, pero “no la tomaban muy en serio”, para recurrir a esta socorrida frase de cajón. Y cuando murió Zack Mc Coy (Pollock), las cosas no cambiaron fundamentalmente para Hope, porque pasó entonces a ser mirada y tratada como albacea, garante del legado artístico de su marido, responsable, primero, de su conservación, incluyendo la vivienda, que terminó siendo un museo, como se suponía

y esperaba. Ese sino la constriñó por años. La periodista le ha dicho previamente que el interés de la entrevista es su obra, no la de Zack Mc Coy (Pollock) y el resto de brillantes estrellas del cielo expresionista abstracto norteamericano, los legendarios. Ahora se iba a ocupar de quien estuvo a la sombra, en segunda fila. ¡Por fin, sólo que Hope cuenta ya con setenta y nueve años! Sin embargo, el curso de la entrevista es una reiteración del viejo malentendido que ha marginado su obra de la consideración atenta del público y la crítica: a lo largo de ella, es decir, de la extensión de la novela, en lo fundamental una evocación, sólo muy rara y fugazmente recibe la atención, es decir, sólo de esa manera el discurso se ocupa de su obra y su personalidad artística, que era un hecho antes de conocer a Zack y que siguió siéndolo en su más que difícil relación matrimonial con él.

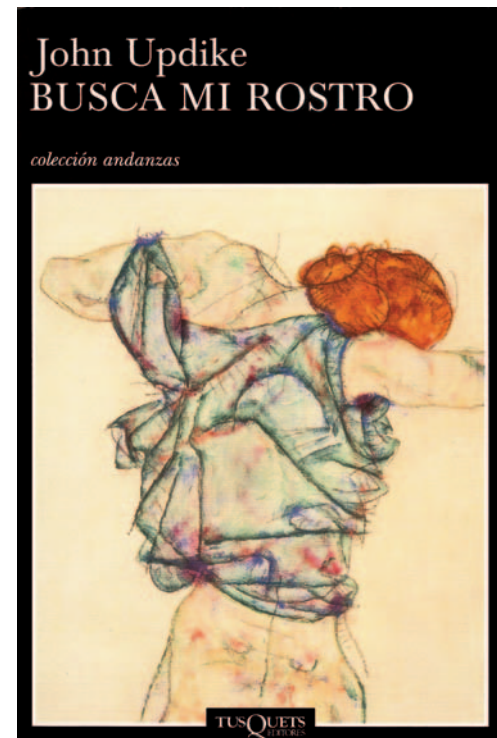
Casada con Guy Holloway sucedió lo mismo: Hope pintaba en los ratos que le dejaban sus obligaciones de ama de casa y madre de tres hijos. En uno y otro de sus dos primeros matrimonios, recibió de sus esposos comentarios ocasionales, neutros o pretenciosos y despectivos sobre sus telas, cuando se decidían a dejar de ignorarla así fuera no más por unos minutos, y debió soportar hasta intervenciones físicas descaradas en ellas, como ocurrió en alguna ocasión con Zack McCoy, en una de las escenas más violentas y tristes de la novela. De hecho, la actividad agobiante con Zack: administrar todo lo relativo al hogar, vigilarlo, cuidarlo y padecerlo, y absorbentemente burguesa con Guy, la llevó a dejar de pintar por largos períodos, pero su alma de artista, su fibra

creadora, sobrevivió, expresándose de manera ocasional, hasta que volvió a tener la continuidad que siempre anheló, y que había conocido sólo de soltera, con la comodidad y tranquilidad que tuvo con su último esposo: el también artista Lichtenstein (en la novela Jerry Chafetz, doblado como coleccionista de arte; el relato altera, claro está, la cronología histórica de todos ellos y seguramente rasgos de sus personalidades y otros datos para adecuarlos a las necesidades del relato). La entrevista recrea, pues, el cuadro de los muchos años de una vida de segundona en lo que más amaba: el arte. Y en Hope fue primero este amor que el impulso mismo de pintar. Desde un comienzo, una y otra vez, la periodista insiste en la figura de Zack Mc Coy como eje de su interrogatorio, a pesar de lo que le ha dicho en un comienzo: que ella va a ser el centro de interés. Igual cosa sucede cuando la entrevista deja un poco —“un poco”, nunca del todo— su matrimonio con Zack para ocuparse de sus años al lado de Guy Hallows, tres años después de la muerte de aquél. Entonces es Guy el centro: su obra y las fases por las que ésta pasó, el papel de la pintura en su relación matrimonial, la valoración mutua, el lugar de los hijos, el de Guy en el medio artístico, la bohemia, el dinero, el sexo, las infidelidades, y, en medio de todo ese furor de vida, la vocación, el oficio, la pintura. Este cuadro de predominio masculino cambia con su último marido, quien por no ser pintor no sólo no le disputa ni desplaza, sino que le ofrece el mundo de comodidad, recursos, viajes, independencia y apoyo moral que siempre requirió: pasados los cincuenta años de edad, por primera vez, disfrutó de esa

situación y seguiría gozando de ella luego de la muerte de Lichtenstein, con lo que éste le dejó y con la venta paulatina de la obra de Zack (Pollock) que quedó en su poder.

En la novela son personajes otros pintores del movimiento expresionista abstracto norteamericano. Y aunque se convocan en sus páginas principalmente en la medida en que hicieron parte de la vida de Hope —como profesores, camaradas o amantes, pues ocurrió que los tres aspectos fueron aparejados—, también lo son en cuanto sus personalidades individuales y artísticas condujeron al relato a ocuparse de ellos, con lo que puede decirse que en sus páginas se halla novelada la pintura norteamericana de mediados del siglo XX, sobre todo la neoyorkina: un arte donde la figuración era el demonio por evitar, signo de decadencia, adocenamiento y anquilosamiento, y prueba de mentalidad burguesa mercantil en el artista que continuaba trasegando por esos caminos. “Arte de monos” fue el figurativismo para ellos durante la gestación y primer esplendor de su producción artística. Aunque inmediatamente después, y proveniente del mismo expresionismo abstracto, llegó el *pop*, variante figurativa en pintura y escultura, porque su propósito irónico y crítico con la sociedad de consumo lo obligó a valerse de objetos o elementos reales, reconocibles y muy representativos de ella en la vida diaria de los hombres. En *Busca mi rostro* aquello que fue vida concreta, única, de un grupo de pintores en la fase de sus primeras búsquedas de juventud, ardientes y desesperadas, alcanza el máximo acercamiento posible a ese ardor y desespero originales, a esa pasión, porque esa aproximación va de la mano con el

lenguaje de la novela. El lector no asiste a una exposición ordenada de las distintas ideas estéticas en juego durante esos años, a la descripción rigurosa, como lo haría un buen ensayo, de sus elementos constitutivos, de las negaciones, préstamos y reflexiones propias en las que se fue definiendo un cuerpo de afinidades que, como es natural, acercaba sin borrar las diferencias individuales. No: el lec-



tor se ve de pronto en una taberna neoyorkina, la Cedar, la Stewart's, el Waldorf o en cualquier otro café o restaurante de la ciudad, en plena guerra mundial, sumergido en la atmósfera electrizante de conversaciones apasionadas de clientes en su mayoría jóvenes, sobre la guerra, la política o el arte, en la atmósfera turbia “por el humo del tabaco y los efluvios de la cerveza”, atento en especial a un reservado “en el penumbroso fondo del local”, donde un grupo

de muchachos, hombres y mujeres, se arrebatan la palabra acaloradamente hasta que un muchacho, al que llaman Bernie, impone silencio con “una voz natural del Bronx a la que era imposible callar” para objetar al último en hablar: “Fábricas de Pittsburgh, colas del pan, negros zanquilargos que se alejan por la calle Ciento veinticinco... reconozcámoslo, todo es vulgar pintura de género (...) El arte norteamericano se ha convertido en una fábrica de postales”. Apreciación ésta que era compartida por todos, así disintieran en muchas otras cosas. Desde esta perspectiva resulta comprensible que la abstracción, que en Europa ya tenía recorridos más de treinta años, se les haya ofrecido como la única salida, precisamente porque era la más radical.

Ese era el meollo entonces, el tema del que todo el mundo hablaba: exteriorizar el yo, plasmarlo en la tela. Por eso la abstracción tenía tanto atractivo, porque era yo en su totalidad. Sé que todo esto debe parecerle muy ingenuo a su generación, que no cree en el yo, que está convencida de que el yo es una construcción social, de la misma manera que no se cree que haya escritores, sino sólo textos que se escriben a sí mismos y que pueden significar cualquier cosa.

No, pues, el seguimiento servil de una moda, sino la respuesta que asumieron, con toda sinceridad, como más auténtica en relación con sus obsesiones y preocupaciones estéticas, brotada en sus talleres y en sus polémicas al fondo de esos enrarecidos cafés neoyorkinos de mediados y fines de los cuarenta, enrarecidas también sus vidas por los celos y rivalidades profesionales, mientras vivían sus amores y desamores, trataban de olvidarse de la guerra,

y discutían acaloradamente de formatos, técnicas, materiales. Algo, entonces, dueño de una vivacidad que sólo puede ofrecer un relato ficticio, nunca un tratado de historia del arte, por sobresaliente que sea.

Y como la evocación la hace una mujer de setenta y nueve años, cuando ya casi todos los seres que se entrecruzan en su monólogo han muerto —nos atrevemos a caracterizar de tal el punto de vista narrativo esencial o predominante, no tanto porque la tercera persona ceda su palabra al soliloquio aquí y allá acicateada por el diálogo, sino porque es una tercera persona tan alejada de la omnisciencia clásica, tan cerca del personaje, de su horizonte de dudas, asombros y dolores, que se desliza de hecho a la intimidad de una primera voz sin que el lector se aperciba bien de cómo y cuándo ha ocurrido aquello, así de gatunamente ha sucedido, como aguas que se deslizan; las respuestas que recoge la grabadora son sólo la espuma de la ola bajo cuya superficie la mente de la entrevistada se lanza a profundos viajes interiores—, y dado el lugar que ha ocupado en el arte norteamericano de un buen tramo del siglo XX, la novela es también el balance de una generación de artistas hecho por uno de sus protagonistas.

Hope McCoy cumple durante ese día de la entrevista un excepcional itinerario espiritual: es jalonada a revisar su vida como artista, esposa, amante y madre; la del movimiento del que hizo parte desde sus comienzos y durante dieciocho años —inextricablemente unidos esos papeles, por lo menos en una fase intensa y prolongada de su existencia— y, al cumplir esta fatigante inmersión

en su pasado, es inevitable que, de paso, traiga a cuento fragmentos de lo que fue el estilo de vida norteamericano en ciertas capas de la sociedad durante la Segunda Guerra Mundial, la posguerra y aun en los años setenta y ochenta. Su mirada acerca de la generación de artistas a la que perteneció es equilibrada, lúcida y serena. Diver-tida también, e irreverente incluso, pero no irrespetuosa, cosas que tienden a confundirse ahora. No calla los sufrimientos de distinto orden que conoció al lado de Zack y Guy; tampoco silencia las plenitudes que le representaron como esposos y compañeros, los rasgos de su carácter que admiraba y la hacían feliz, pero sabe separar lo uno y lo otro de su apreciación como artista acerca de lo que cada uno alcanzó a realizar. Es una mirada que prefiere la descripción de lo que pintaban, sus búsquedas, hallazgos y vacilaciones, al juicio valorativo tajante y definitivo. Recuerda más que juzga. Sin embargo, esto no es absoluto, claro está. Como es sabido, tanto la contemplación o lectura como la creación van siempre acompañadas de un ojo crítico o conciencia sensible que ve, interpreta y valora, que “ve y estima”, acepta o rechaza. Es decir, esa facultad crítica acompañó siempre a Hope, estuvo con ella en el presente de la actividad creadora de Zack y el resto del grupo. Ya entonces tenía afinidades, dudas y distancias claras sobre lo que hacían todos ellos. Pero en el presente de la novela, que es el de la entrevista, la mirada ha sido naturalmente decantada por el paso de los años. El expresionismo abstracto es ya pasado y objeto incluso de museos. Biografías, ensayos y películas lo han tomado como su materia. Otros movimientos y decenas de artistas

importantes se han sucedido, alejándolo cada vez más, lo que no equivale a restarle importancia, pero sí a aceptarlo como asunto del pasado artístico, como legado, como historia. Hope registra con tristeza el envejecimiento prematuro de muchas pinturas del grupo y hasta el deterioro de colores y texturas originales por la acción del tiempo sobre materiales de baja calidad, que en su momento utilizaron aquellos artistas por no tener otro recurso a mano, por economía o por vía de experimento. Al respecto, en algún momento el relato trae a cuento cómo la entristeció ver en un museo un cuadro cubista pintado en 1910 por Braque y Picasso, que, a diferencia de aquellos cuadros expresionistas pintados por ellos y deteriorados en tan poco tiempo, parecía concluido la semana anterior, y no porque hubiera sido restaurado recientemente.

*Busca mi rostro* es también un documento conmovedor sobre la vejez. De principio a fin la voz narradora no olvida las limitaciones usuales, los dolores, calambres, distracciones, la lasitud, los impedimentos físicos de distinto orden propios de una vejez ya avanzada. Pero ésta tiene la particularidad de ser la vejez de una artista a la que un sector del medio artístico neoyorkino quiere reevaluar, redimir del segundo plano en que se le mantuvo por décadas, retirar de su obra toda esa opacidad sumada por los desentendidos de orden personal y artístico que, coludidos en su vida, generaron esa relegación que se quiere atacar, de manera que en la retrospectiva en la que se trabaja su obra pueda mirarse por fin sin ésos y otros obstáculos, en pureza, en sus valores intrínsecos y autónomos. Y a pesar de la buena voluntad que

anima a los gestores de la idea, y de la que no hay motivo para dudar, un vacío sórdido atraviesa el proyecto y corroe la entrevista misma: la distancia que separa el tiempo de Hope —que está hecha de la época y los acontecimientos lejanos sobre los que se le indaga, cuyo ser no puede separarse de la visión de la vida y el arte que animaron esos hechos y su papel en ellos, ni de los cambios operados en su apreciación sobre todo ello— de aquel al que pertenece la muchacha, cincuenta años más joven que su entrevistada, socava la solidez del entendimiento pretendido. Entre una y otra época son tan grandes los cambios ocurridos en la mirada sobre muchos asuntos de la vida y el arte, que a lo largo de la novela ronda la impresión de que se han cerrado todas las puertas que podrían conducir a un entendimiento más cabal entre las dos generaciones que encarnan cada una de aquellas mujeres. La sensación de incomunicación, de barrera, es tan fuerte que a menudo quiere apabullar a una y otra, aunque de manera más intensa a Hope, claro, quien, además, es asediada por la impresión de comprenderse sobreviviente de una generación extinguida, con una intensidad como no recuerda haberla vivido antes.

Por eso Hope se fuga en sus divagaciones hacia aquellos territorios donde está abolida toda sordera, todo desentendimiento, toda incompreensión, es decir, hacia ella misma, hacia sus convicciones, dudas y recuerdos, hacia ese ámbito de la experiencia que es irreducible al raciocinio, a formulaciones lógicas, a encasillamientos teóricos, o hacia esas experiencias que nos pasamos la vida intentando comprender, sin lograrlo, pero en todo lo cual sentimos

que se complace nuestro ser más verdadero. Y las experiencias en las que Hope es ella misma van desde la contemplación del sillón donde se sienta la periodista, porque es un vínculo directo con su infancia —en él se sentaba su abuelo a leer el *Evening Bulletin* y ella a intentar que sus manitas alcanzaran los extremos de los brazos del mueble—; una infancia transcurrida hace muchos años en una casa de campo, cuando el tiempo era otro y otro el país; es decir, ese sillón es parte de un pasado no sólo personal sino por completo extraño al apartamento, las calles, los edificios y la gente neoyorkina de donde viene la periodista. Hope también había hecho la vida neoyorkina, con la diferencia de que la hizo más de medio siglo antes y sobre todo como parte de una generación que soñaba con una sociedad y un hombre mejores, y con revolucionar el arte. Y esto último lo consiguió, sin dudas. La generación de Kathryn, la periodista, no está embarcada en sueños colectivos, ambiciosa sí lo es, pero de distinta manera: dispuesta a sacrificar el afecto, la familia, el amor, por las ambiciones más estrictamente personales, es decir, por el futuro profesional y la seguridad económica. Aquellas experiencias fundamentales para Hope, pero que ella calla porque no le podrían interesar en absoluto a la periodista, y también porque en mucho son inefables, elusivas a la palabra, momentos en sí mismos comunes pero que por alguna razón contienen para ella el esplendor de un vínculo más entrañable que aquellos donde la periodista escarba con preferencia en su entrevista: el sexo y la pintura.

Porque si bien Hope no escamotea, ni a la periodista ni a ella

misma, el papel de la sexualidad y del ideal del arte en su relación con Zack, hubo episodios en su vida con él que nada tuvieron que ver con el sexo o el arte (por lo menos no en el sentido del arte que le interesa a Kathryn), pero que para ella encierran las epifanías más representativas de lo que pudiera llamarse el esplendor de su amor; hechos simples en sí mismos pero que condensan mejor que aquéllos otros lo más entrañable: el recuerdo de un paseo al lado de Zack por la playa, la sensación de la arena en sus pies, las huellas de las pisadas de él, la visión de unas rocas y de las algas y otros microorganismos que las cubren, formas de vida primitivas y tan rondadas por la transitoriedad y la precariedad como la de los hombres, según reflexiona bellamente el narrador; la visión de Zack de pie ante una de sus telas enormes, concentrado, la mirada perdida en la galaxia de gotas, brochazos y fondos que eran sus óleos, o ante la obra que apenas comienza a definirse, con un tubo de óleo en su mano a la espera de a qué lugar de la superficie será destinado directamente —sin intervención de pincel o brocha— y para formar quién sabe qué líneas; no lo que Zack pintaba en algún momento sino él mismo en el acto de pintar, durante los años anteriores a su inmersión en el alcoholismo extremo: “La imagen de Zack pintando, y luego los dos, codo con codo, poniéndole nombre a las telas como si fuesen bebés, acongoja tanto a Hope que se le hace un nudo en la garganta y tiene que interrumpirse”. Imágenes de plenitud difícilmente traducibles a palabras que la periodista pueda entender y aceptar con un interés sincero. Hope ni siquiera intenta

balbucearlas, mencionarlas: tal es la distancia que percibe. Por eso, aunque no puede menospreciarse el valor de lo que ofrece en voz alta a la grabadora, el cuerpo de texto más significativo lo conforman aquellas evocaciones silenciosas que desatan las preguntas.

Más de cuarenta años separan *Busca mi rostro* de la primera novela de Updike, *La feria del asilo* (1958). Y lo que en aquella primera narración extensa era ya acto inaugural, rasgo distintivo de estilo: apuntar a la mejor prosa posible (esa serena, jugosa y precisa descripción del asilo y del lugar donde se levantaba en la infancia del narrador, con la que da comienzo la novela, definía un talante literario), a una escritura que le permitiera dar cuenta del mundo y del acontecimiento narrativo desde una plétora de los sentidos y una atenta, atrevida y perspicaz agudeza para explorar el alma, en *Busca mi rostro* conserva intacta esa pulsión, pero afinada hasta la maestría por el oficio prolongado, como es apenas de esperar en un escritor de talento y fiel a la tradición que respetaba: la literatura como arte. No sólo, entonces, una estética, unos recursos duramente trabajados, sino una dignidad de la escritura, una ética de la palabra artística ligada a aquélla como su savia. De ahí que lo superfluo, lo que es utilería decorativa en una novela convencional, se encuentre abolido en ésta, y a la vez que sus páginas rebosen tanto de abundancia de mundo exterior como de vida interior, afirmaciones que ni se contradicen ni constituyen paradoja, porque esa voluntad de estilo tiene como su anverso una sensibilidad y un pensamiento que trascienden los seres y las cosas que Hope no podría separar de sí misma porque son facetas de

su intimidad, de su pasado y su presente, de su ser, son ella tanto como su obra artística; por eso en estas páginas hasta el objeto más anodino de las rutinas diarias sabe destellar de humanidad, aun en la extrañeza o el rechazo. Todo se ha fundido en el relato en un solo cuerpo de sentido. *Busca mi rostro*, entonces, corona lo que fue una trayectoria de ejemplar consecuencia estética y de conciencia lúcida sobre la deshumanización que padeció el siglo XX. ■

Jairo Morales Henao (Colombia)

Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Coordinador de la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y director del Taller de Escritores de esta entidad. Entre sus obras publicadas están: *El texto y la mirada* (1996), *El carpintero soñador* (2001) y *La ciudad y sus escritas* (2003).



Blog

Revista Universidad de Antioquia

[www.udea.edu.co/revistaudea](http://www.udea.edu.co/revistaudea)