

lato, se niega darle la absolución y finalmente el filósofo es ejecutado y los hacendados vecinos se reparten sus propiedades.

A no ser que, improbablemente, alguien aparezca con una edición original de *Massimissa*, o de cualquier otro libro de "Jorge Ricardo Gómez", tendremos derecho a suponerla una obra apócrifa, falsamente atribuida a un escritor "colombiano" inexistente y, como se sugirió antes, novela escrita hace poco y recién envejecida para explotar el filón comercial que brinda el exotismo suramericano. En un intento adicional de aclarar el asunto de la autoría de ese texto, además de las pesquisas ya indicadas, escribí también sendas cartas al editor Hachette y a la traductora, inquirendo acerca de la posibilidad de obtener una fotocopia de la versión original en español de la novela, cartas que no fueron respondidas. A las naturales ambigüedades de una obra apócrifa se añaden en este caso inconsistencias evidentes como afirmar que la obra fue editada varias veces, pero que ahora los "descendientes" de J. R. Gómez (con los que la traductora informa estar "ligada") le han confiado el *manuscrito* de la obra, "qu'aucun éditeur, il y a six lustres, ne voulut imprimer", implicando que no hay en existencia ninguna otra versión de la novela.

En fin, cabe señalar que lo que puede molestar al lector en esta obra es la evidente utilización comercial del cliché del buen salvaje suramericano, escudada malamente bajo el embuste de una novela "colombiana" de 1829, fecha bastante improbable. Una obra apócrifa puede ser, como una imitación, el mayor honor concedido bien sea a un autor o a una literatura. Aquí, en cambio, ese efecto se pierde, al tratarse de un texto que se limita a empacar sexo bien de nuestro siglo bajo una carátula tan llamativa como es posible, permeada del sabor exótico necesario para ciertas operaciones comerciales: el escenario tropical, el lugar distante, el personaje "revolucionario", la época convulsa, etc. En otras palabras, hacer que a la literatura de aeropuerto finalmente arribara el macondismo.

Juan Goytisolo

Paisajes después de la batalla

Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990,
278 págs.

Randolph D. Pope
Washington University

Las ilustraciones de Gustavo Zalamea no ocupan el centro de la página, sino que abrazan uno de los márgenes como si lo que estuviéramos contemplando no fuera sino parte de una tela que se escabulle fuera del marco. Lejos de un equilibrio renacentista, de una frondosidad barroca, de una dominación modernista en que el artista se impone sobre un mundo caótico, aquí estamos en pleno territorio postmodernista: objetos rotos, dedos cercenados, falos retorcidos, cuerpos sofocados y recubiertos por una maraña de cuerdas o cadenas, la coexistencia de fotografías y dibujos superpuestos en forma aparentemente caótica, referencias a la arquitectura urbana, rejas, cepos, una solitaria rata, todo habla del mundo fragmentado, ágil, irreverente, erudito y juguetón, pero a la vez desengañado, del postmodernismo. El centro, con su proyecto de dominación en nombre de *un* futuro mejor y *un* proyecto humanista, es desdeñado por Zalamea, quien invoca la multiplicidad del mundo contemporáneo a la vez que deja constancia de cómo los límites tradicionales (la distinción entre pintura y fotografía, entre arte y objetos descartados, por ejemplo) se han vuelto porosos o inservibles. También está la otra cara, la oscura del postmodernismo, pues muchas de estas ilustraciones parecen hechas mirando por un telescopio o un microscopio, es decir, que insisten en su resistencia a cualquier panorama generalizador donde podría agazaparse la tiranía que sustituye la visión de *un* artista (en el pasado, frecuentemente

la visión de un hombre blanco europeo o europeizado), por la del ser humano en general, amenazando a veces con la opacidad. Pero es precisamente esa variedad abigarrada e incomprensible en su totalidad la que se reconoce inmediatamente como la experiencia de los grandes centros metropolitanos, sean Bogotá, Buenos Aires, Nueva York o París, donde coexisten muchos mundos y tiempos en una contiguidad que permite que los ciudadanos se desplacen de un universo a otro, como viajeros intergalácticos, sin abandonar el mismo barrio.

Y aquí reside la genialidad de la novela de Juan Goytisolo, pues sus paisajes no sólo son ingeniosas y hasta divertidas viñetas de la vida urbana, sino que constituyen el trazado más exacto que poseemos hasta ahora de una ciudad postmoderna. París, el gran París de las luces y la batalla por imponer al mundo el proyecto de la ilustración, aparece en las primeras páginas transformado en una ciudad avasallada por sus inmigrantes árabes y africanos. El caos que esto provoca sólo trae a la superficie un caos más profundo desatado por el fin de las grandes ideologías totalizantes. Un personaje, que vive en la misma dirección donde ha vivido muchos años Goytisolo en París, revela diferentes formas de su existencia en los fragmentos que se van acumulando sin una rigurosa lógica: este personaje es escritor, traductor de poemas místicos, autor de cartas eróticas, terrorista, visionario, anacoreta. Es también el ilustre reverendo Dodgson, autor con el seudónimo de Lewis Carrol de *Alicia en el país de las maravillas*, conocido hoy también por su doble vida como fotógrafo y seductor de muchachas núbiles antecesoras de Lolita. No hay tras esta fragmentación de la personalidad la búsqueda de una identidad profunda, privilegiada, sino el desplazamiento incesante de una existencia a otra sin mayor coincidencia que una dirección, un nombre y un cuerpo. No debe buscarse aquí, sin embargo, el tono apocalíptico que se aprecia, por ejemplo, en *Terra nostra* de Carlos Fuentes. Goytisolo entrega un libro en que este colapso del centro, esta energía desenfadada, esta multiplicidad de personalidades incoherentes resultan ser liberadoras y creativas.

Rafael Humberto Moreno-Durán escribe un brillante prólogo (mal insertado por los editores, ya que parece formar parte —en un triunfo postmodernista— de la novela de Goytisolo), en el que con su inteligencia y erudición, que no por habituales en él dejan de ser admirables, ubica esta novela, publicada originariamente en 1982, en la obra total de Goytisolo. Mientras que por una parte Moreno-Durán nos recuerda la genialidad del autor individual (la de Goytisolo y la suya propia), por otra Zalamea nos proyecta al espacio urbano y a la sensibilidad de nuestra época que hace a esta novela fácilmente comprensible en una Colombia que es Bogotá y es Cali y es Medellín y es el Museo del Oro y es la televisión y es el Gobierno y es los demás. Los paisajes de Goytisolo son transportables, no son sólo de París, que ya no goza del privilegio de vivir el presente antes que el resto del mundo. Hoy, la complejidad de la vida urbana que retrata Goytisolo está aquí mismo, en todas partes en forma simultánea.

Guillermo Hernández Peñalosa,
(Editor)

Anécdotas y poesías satíricas de Miguel Antonio Caro

Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988,
299 págs.

Azalea García
Universidad de Toronto

En "Unas palabras del editor", Hernández Peñalosa se remonta a la etimología y a la evolución semántica de *anécdota* para explicar la intención de su libro. Así, nos dice que *anécdota* (del griego *anekdotos*, inédito) pasó de significar originalmente "publicación de algo desconocido" a indicar "lo que está de boca en boca" en la época de don Miguel Antonio Caro (1843-1909).

En la primera parte del libro, que corresponde a las "Anécdotas", el editor nos pre-