

HIJO DE MÍ O LA RECUPERACIÓN POÉTICA DE LA HISTORIA

Fernando Moreno Turner

C.R.L.A.

Universidad de Poitiers

*“Todo esto que bien pudo ocurrir,
lo imaginamos. Y casi es lo mismo”
(Antonio Gil: Cosa mentale)*

Desde comienzos de los años sesenta y acentuado en la década siguiente, el proceso de ficcionalización de la Historia en la narrativa hispanoamericana experimenta un nuevo impulso proliferante. Dicho fenómeno, además de concretarse en una numerosísima producción de escritores tanto noveles como consagrados, implica un salto cualitativo cuyo eje lo constituye, en y desde el discurso literario, la problematización del discurso histórico oficial¹.

Según lo expuesto por destacados representantes de esta orientación narrativa, como lo son, por ejemplo, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, se trataría de rescatar, por medio del arte, la verdad de las mentiras de la Historia, de reprobarla, de ponerla a prueba mediante un efecto correctivo o por la adjunción de versiones alternativas. De este modo se instaura muchas veces un diálogo irreverente con el pasado, una confrontación que resquebraja ideas y valores y que cuestiona la legitimidad de las representaciones y proposiciones de la historia tradicional².

Al reescribir, se relea la historia del continente y —atendiendo a personajes representativos, emblemáticos, carismáticos, aunque también a los anónimos y marginales— el discurso narrativo, instalado en épocas fundacionales o de configuración de nacionalidades, en hechos determinantes para el desarrollo de la sociedad (descubrimiento, conquista, guerras de independencia, por ejemplo), se vuelca hacia la búsqueda y la exposición de ciertos signos definitorios del continente. Así se coronan las elipsis, se suplen las carencias, se descubre de nuevo, se revela aquello que la historia ha enterrado y acallado. Desde esta perspectiva, la literatura enseña lo enseñado.

Esta nueva actitud de ficcionalización no implica, sin embargo, el surgimiento, la presencia de un modelo narrativo, de una estructuración uniforme. Muy por el contrario, se asiste a una suerte de polifonía, a una heterogeneidad de múltiples concreciones, a la exteriorización de diversas manifestaciones textuales e intencionalidades estéticas³.

¹Nos hemos referido a este contexto y a una primera aproximación del fenómeno, esencialmente temática, en “La Historia recurrente y los Nuevos Cronistas de Indias (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)”, en *Acta Literaria*, 17, 1992, Concepción (Chile), pp. 147-155.

²Cf. Carlos Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990; Augusto Roa Bastos, “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”, *L'idéologique dans le texte. Travaux de l'Université de Toulouse-Le-Mirail*, VI, 1978. En un ámbito más amplio cabe recordar las discusiones a propósito de la historiografía narrativa realizadas durante las últimas tres décadas en el campo de la filosofía analítica norteamericana, de la escuela de los *Annales*, de la semiología y de la filosofía de tendencia hermenéutica. Cf. Hayden White, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.

³Fernando Ainsa en “La reconstrucción de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” (*Cuadernos de Cuadernos* 1, México, UNAM, 1991), presenta varias de las modalidades y concreciones de esta orientación novelística.

Así, por ejemplo, ciertos textos, exhiben directamente las fuentes a partir de las cuales se propone una nueva visión de gestos y gestas. Tal postura significa conceder una mayor envergadura al factor explicativo y al sistema referencial. Es lo que podríamos llamar novelas históricas didácticas, tendencia que bien puede ser ilustrada con la obra del mexicano Homero Aridjis *1492, vida y tiempos de Juan Cabazón de Castilla* (Madrid-México, Siglo XXI, 1985).

En otros casos se procede a una cierta extrapolación a partir de la reescritura parcial de un pretexto, el que resulta reformulado e impugnado irónicamente. El resultado es un discurso subversivo que explora dialógicamente el reverso de ciertas páginas editadas de la historia. Se trata de novelas con una intencionalidad paródica y el caso de *Maluco. La novela de los descubridores* (Barcelona, Seix Barral, 1990) del escritor uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León resulta, en este sentido, paradigmático.

Ciertos discursos narrativos, haciendo pleno uso de ese espacio de utopía que ofrece la literatura, recurriendo a la historiografía o inventando una documentación histórica, proponen la historia que nunca pudo ser conocida. Los textos no le recrean, la creen y la crean, la elaboran, la suponen, al tiempo que le otorgan el estatuto de realidad conferido por la palabra escrita.

Los signos, hurgando en los intersticios, en las zonas de penumbra, en la latente otredad de la otra edad, generan la novela de la historia hipotética, de la historia imaginada, soñada, el relato de lo que bien hubiese podido ocurrir. A partir de las coordenadas y los presupuestos que permiten proyectar una validez y una coherencia tanto histórica como estética, estos discursos colman los vacíos con la indiscutible conjetura del texto literario. Así sucede, por ejemplo, con la obra de Carlos Fuentes *Gringo Viejo* (México, F.C.E., 1985). Es también uno de los rasgos distintivos de la novela de la que ahora nos ocuparemos, pero en ella, además, ciertos procedimientos discursivos y estructurales le conceden una intencionalidad fundamentalmente poética.

HIJO DE MÍ: DE LA HISTORIA HIPOTÉTICA A LA HISTORIA POÉTICA

El punto de partida de la novela *Hijo de Mí*⁴, del escritor chileno Antonio Gil se sitúa en los confines de la historia potencial. Pero también el conjunto temático, el tratamiento del lenguaje y el modo de presentación del universo evocado la ubican en el ámbito de la ficcionalización poética de la historia.

La perspectiva hipotética se anuncia ya con el subtítulo de la obra: *Las fabulosas memorias de Don Diego de Almagro*. En este enunciado, la polisemia del adjetivo hace que éste sea entendido no sólo como la alusión a una crónica extraordinaria o prodigiosa, sino también como una referencia a su carácter de relación falsa, imaginaria, ficticia, como un producto de la invención, en definitiva, de la fabulación o, si se prefiere, de la confabulación de la fantasía frente a los enigmas de la historia.

La noticia introductoria anónima (p. 9) que orienta e informa sobre hechos y personajes, insiste en esta perspectiva en la que confluyen verdades y eventualidades.

⁴Antonio Gil, *Hijo de Mí*, Santiago, Editorial Los Andes, 1992. Citamos por esta edición. Antonio Gil (n. 1954) es autor, hasta la fecha, de dos poemarios (*Los lugares habidos*, 1981; *Cancha Rayada*, 1985) y de una segunda novela (*Cosa Mentale*, Santiago, Editorial Los Andes, 1994), sobre el pintor peruano José Gil de Castro, más conocido como el Mulato Gil.

Allí se afirma que "*Estos escritos [...] debieron encontrarse en algún lugar del Perú y ser la transcripción fiel de los recuerdos y relaciones que hace Don Diego de Almagro, el descubridor de Chile, días antes de su ejecución en las cárceles de Cuzco*". También se señala la procedencia de los preciosos documentos: "*Recogidos por un anónimo amanuense —ya que Almagro desconocía la escritura— estos relatos deshilados debieran ser el único y febril testimonio de los hechos, aventuras y desventuras de uno de los más grandes personajes del siglo XVI en América*". Además de otros datos sumarios sobre la vida del conquistador (en particular su enfrentamiento con Pizarro, la expedición hacia las tierras del sur, su derrota y su muerte), esta introducción concluye indicando que "*Será entonces entre abril y julio [de 1538] que discurriría su voz, recogida por alguien en estos intrincados pergaminos*" (p. 9).

Se verifica aquí la presencia de marcas y señales que ocupan un lugar tanto en el ámbito de lo verosímil, e incluso de lo irrefutable, como en la geografía de lo incierto y de imposible verificación. Existe un claro intento por mantenerse dentro de los límites de lo conocido y comprobado (con la mención de personajes, fechas, datos y sucesos), pero también un evidente movimiento hacia lo incierto y lo eventual ("*debieron encontrarse*", "*debieran ser*", "*discurriría su voz*"). El puente entre ambos polos resulta trazado por la utilización del clásico recurso literario del hallazgo de documentos —aquellos pergaminos transcritos por un copista desconocido— que, según se nos señala, "*hoy ven por primera vez la luz*" (ídem.). Un procedimiento retórico cuyo uso manido no puede sino provocar el efecto contrario al de la anhelada veracidad. Así se anuncia el continuo ir y venir entre una posición en los márgenes de la historia y la suposición de los umbrales de lo ignoto⁵.

A partir de ese instante, la voz de Diego de Almagro invade la totalidad del espacio textual. Desde esta perspectiva personal se despliegan toda una serie de consideraciones a propósito del momento de la enunciación y toda una serie de evocaciones en relación con elementos de su pasado. El lector inicia así un sorprendente periplo a través de esos recuerdos, encontrando a cada paso la palabra de la aventura, pero además y primordialmente, la aventura de la palabra. Porque el texto del *Hijo de Mí* expone un constante vaivén, en muchos casos una fusión, entre la función referencial, con su labor de representación y de reconstrucción de una cierta "realidad", y la función poética que apela, llama la atención y atrae hacia la forma misma del mensaje. En suma, nos encontramos frente a un discurso que se describe, inscribe y recupera poéticamente la historia.

Tal como lo adelantáramos, el efecto de poetización de lo narrado se obtiene, y se percibe, gracias a la conjunción de factores y focalizaciones relativos a materia, modo y disposición. A ellos nos referiremos en las páginas siguientes.

TEMAS DE LA TRAMA, ENTRAMADO DEL DISCURSO

Si *Hijo de Mí* asume rasgos preponderantes del llamado discurso poético es, entre otras causas, porque la novela pone en evidencia un conjunto temático cuya expresión suele

⁵Al comentar los últimos días de Diego de Almagro, Francisco A. Encina, egregio representante de la historiografía tradicional chilena, señala que "*Almagro recobró en la prisión la lucidez de su espíritu, como si la alta voluntad que forjó su destino, hubiera querido que rememorara el romance de su vida antes de entrar en el descanso eterno*". Pasa luego a señalar, epítetica y exclamativamente, algunas de las principales peripecias evocadas en la novela. Tal vez aquí se encuentre uno de los núcleos genéticos de *Hijo de Mí*. Cf. Francisco A. Encina, *Historia de Chile*, Santiago, Ercilla, vol. I, s/f., pp. 94-95.

asociarse con el contenido de lo lírico. Tradicionalmente, en cuanto expresión de un “yo”, la poesía ha desarrollado ciertos temas privilegiados de la sensibilidad, del ensueño y del pensamiento. Son elementos recurrentes, tópicos poéticos —el amor, la inscripción en el tiempo, los vínculos con la naturaleza— y también modulaciones en relación con el deseo, el dolor, la pérdida, la nostalgia, así como impresiones resultantes de una percepción íntima del universo.

Tales núcleos temáticos afloran de modo persistente en la confesión del personaje narrador. Ya desde las primeras páginas emergen las memoraciones melancólicas de una infancia ardua, plena de dificultades y sinsabores, de abandono y orfandad, de un tiempo ya irrecuperable en cuyo seno caben fugaces momentos de dicha, pero sobre todo, extensos períodos de infelicidad. A ellas se agregan las añoranzas por ese espacio de su niñez —la aldea de Bolaños— con el cual parece haber experimentado y sentido una entrañable comunión (pp. 9, 10, 12, 26, por ejemplo): “*Ahora entibia mi corazón otra lumbre. Esta aldea de Bolaños donde mi tío me escondiera de los ojos del pedernal de Almagro. Y yo niño bastardo yendo y viniendo con la pequeña López mi hermana de leche por las callejas, jugando esos juegos locos de niños*” (p. 25).

Otro motivo reiterado lo constituye la manifestación de un vehemente afecto hacia los suyos, hacia su hijo y hacia la madre de éste (“*Allí es hijo que me diera una mujer que se llamó y se llama y se llamará para siempre por los siglos Ana Martínez*”, p. 14). En su discurso, el amor paterno adquiere un tono de patética desesperación. Separado para siempre de su hijo, quisiera, al menos saberlo lejos del alcance de sus perseguidores: “*Galopa hijo. Vuela hijo mío en tu zaino. Arriba. [...] No pierdas nunca la ruta del sol. No pierdas nunca tu sombra*” (p. 22); “*Corre Diego Almagro hijo. Vuela y llévame en tu pecho contigo*” (p. 26); “*Y Diego niño estará lejos. Habrá alcanzado refugio de amigos de bien que sabrán protegerlo. Mi pequeño niño Diego, a quien diera todo el amor que nunca conocí en la infancia*” (p. 88).

En las continuas referencias a la suerte de Diego el Mozo escapan gritos y mandatos, en los que se funden y confunden el temor y el amor, la tristeza y la ternura, la impotencia y el deseo. Son exhortaciones, ruegos, en los que se imbrican anhelos de esperanza, deseos de continuidad, de salvación, pero también de venganza: “*Cristo Jesús, lleva a mi hijo Diego por caminos de vida. Sálvamelos Jesús para que mi sangre siga en la cara del mundo y su cuchillo derrame la de los que me han traicionado*” (p. 82).

No es difícil constatar entonces, a partir de lo que acabamos de señalar, que la confesión de Almagro es fundamentalmente un clamor de desesperación, impotencia y sufrimiento. Es la conciencia y la percepción de ese dominio abismal, de ese fuego frío y siniestro que mina, corroe y desarticula el pensamiento y el cuerpo del individuo que sufre. El dolor del personaje invade su discurso, manifestándose en diversos ámbitos y niveles.

Se trata, en primer lugar, de la experiencia del dolor físico (“*En medio del calor sofocante de este calabozo siento frío*”, p. 9; “*...y este frío que me muerde los huesos*”, p. 30); también la de la espera del sacrificio (“*Ya sin mi cruz casi. Y a punto de ser crucificado*”, p. 12). También el sufrimiento que puede significar la pérdida de sus bienes materiales (“*Más allá el Cuzco con su zumbar de abejas. Y en él mi casa tomada y saqueada*”, p. 9) y el de la traición de sus pares. Pero tales pesares van también acompañados por otras vivencias más complejas, en las que se conjugan sentimientos de impotencia y conciencia desazonada de una vida vertiginosa, cuyo sentido parece escapársele. Allí aparecen imbricados la precariedad (“*De la vida vivida y de mi vida soñada queda sólo este cuerpo que quieren romper en mil pedazos*”, p. 29), las ambigüedades ante el poder y el sino trágico

("¿Me hizo mal o bien el Rey su Majestad? [...] Destino así fue el mío y nada más queda por hacer en la soledad", p. 74), la ineluctabilidad del tiempo y de la muerte ante la cual permanecen ajenos la mecánica social y la naturaleza inmutable ("Seguirán los trueques, los juegos, las labranzas. Pasado mañana y pasado. El cambio de las lunas. El ir y venir de las olas, el va y ven de las hormigas", p. 100) y, como ya ha sido indicado, la incertidumbre en relación con el porvenir de su descendencia. Una incertidumbre que acaba por cubrir el espacio de su existencia, la que aparece ante sí resquebrajada, sin puntos de referencia, balanceándose entre representación, imaginación, fragmentación y recuerdos: únicos sentidos del sinsentido ("A veces sueño que fui otro repitiendo el mismo hablar en un sacramental [...] A veces creo que sólo fui el pillastre de la infancia. No sé a veces si lo que sueño o lo que recuerdo o lo que vivo y viví son sólo lo mismo y valen pesando igual. Y no tengo ya quien me lo aclare", p. 43).

Los elementos tematizados a través del combate verbal, de la agonía discursiva del personaje pueden, entonces, ser considerados como peculiares de una atmósfera y una tensión asociadas con la composición lírica. Pero, como lo hemos insinuado más arriba, la ficcionalización poética de la historia lograda en *Hijo de Mí* no sólo se apoya en este pilar. También la estructuración en el nivel lingüístico presenta algunos de los rasgos constitutivos del discurso poético.

Como es sabido, la enunciación poética, a diferencia de la comunicación narrativa propiamente tal, surge de una compleja disposición rítmica, de la selección y combinación de las palabras en secuencias determinadas por el principio de equivalencia, esto es, de los irreductibles vínculos fonéticos y semánticos de los signos.

Ya algunos de los fragmentos citados habrán permitido constatar dichas particularidades. Por lo demás, las líneas iniciales del texto nos introducen inmediatamente en la vasta explanada de las equivalencias del significante que sugieren equivalencias en el nivel del significado. Los signos, su disposición, sus sonoridades murmuran y asocian, susurran y establecen, paralelismos, correspondencia y conjuntos, en los que se despliegan, simultáneamente, sentidos, imaginación y sensibilidad: "En el nombre del Padre. Y del Hijo. Y del Espíritu Santo. En medio del calor sofocante de este calabozo siento frío. Un frío de navaja como el que sentíamos de niño los eneros, bajando por el callejón de los pedregullos allá en Almagro con Felipillo el de la vaca" / "Puede ser también lo que otros llaman miedo. Eso que nunca he sentido ni en mi coraza ni en mi corazón" (p. 9); "Ya no es hora de llorar ni de recordar ni de pensar más en nada, me dice una voz vieja como murmullo de río en un codo de rezos y de piedras. Ya no es hora de nada" (p. 26).

Al efecto de musicación obtenido por las aliteraciones y también por las asonancias y paranomasias, se añaden los trascendentes alcances de un lenguaje figurado que con antítesis, metonimias y metáforas, nos sumen en la expresión de la percepción del ensueño, del encuentro de lo inefable con el goce de la polisemia: "Hoy me canto solo. Aterido de frío en el pozo del verano. Helado igual que pasando los Andi de una banda a otra, pero hundido en la cazuela de mi calabozo" (p. 11); "Ya no es el frío lo que me conmueve. Ahora es este dejarse ir de aguas frías, adonde quiera que vayan. Este arrastrar de piedrecillas y escarcha por un cauce que bulle y avanza, sin que uno pueda oponerle" (p. 24); "Llueve toda la noche en Cuzco sobre mi pasado. Hay un sol esperando allá en el cielo su momento [...] Llueve sobre Cuzco. Y eso no puede ser, porque es verano. Y nada puede ser, porque hoy todo es posible" (p. 50).

Indudablemente, podrían darse muchos otros ejemplos de este tipo. En realidad, el texto aparece impregnado, envuelto, bañado, por este lenguaje que aglutina, condensa y expande intraducibles impresiones y configuraciones semánticas, por una eurritmia en la que atmósfera, ecos, resonancias, pensamientos, erigen una imagen

única y múltiple de la aprehensión sensible del mundo: “*El Cuzco. Tañen campanas. Cae la noche otra vez para este soldado. Tal vez un nuevo día. Tal vez la noche larga de los que siguen el camino sin tregua. Tal vez*” (pp. 28-29).

Mas, el efecto de poetización en *Hijo de Mí* no sólo se limita a los ámbitos temático y lingüístico. El modo de representación del mundo y de sus componentes, las características de la intriga y de la temporalidad, determinan la conformación de una prosa poética, en definitiva, de un relato poético, en el que discurre la voz de Diego de Almagro, en el que se escurre el torbellino de la historia.

UNIVERSO Y POESÍA DEL RELATO

El llamado relato poético es un discurso narrativo que acude a unidades de sentido que convalidan o que son semejantes aquellas que peculiarizan y estatuyen al poema. Se despliega a partir de un sistema de reflejos y resonancias, recurrencias y contraste. Se trata, según Jean-Yves Tadié, de un relato metafórico particularizado por la progresión lineal de las similitudes y por la similitud de las asociaciones por contigüidad⁶.

Dicha intencionalidad estética resulta concretada en el texto por medio de un conjunto de rasgos distintivos, entre los cuales cabe citar, por ahora, la naturaleza “interna” de las acciones narradas y la consecuente atenuación de las referencias “realistas”, así como la exposición de una subjetividad hipertrofiada. La novela de Antonio Gil, lógicamente, elabora y exhibe tales principios.

El texto de *Hijo de Mí* está constituido por tres partes a las cuales vienen a sumarse otras dos: un Epílogo (que nos proporciona las consideraciones post-mortem del personaje en los momentos que preceden su entierro⁷) y el preámbulo al cual ya nos hemos referido. El contenido diegético del cuerpo central del texto, a cargo de la voz del personaje, recoge retazos, actualiza episodios de su vida, insiste en escenas de su infancia, vuelve sobre sus momentos de gloria y de dificultad. Asimismo, su discurso se vuelca sobre la situación enunciativa, es decir, aquella que origina el enjambre evocativo: la espera, en una celda, de su condena y ejecución.

A partir de esa perspectiva personal, desde ese presente de la enunciación, la voz de Almagro fluye y dirime, acoge y recoge, recuerda un pasado lejano o reciente, constata la soledad y la angustia del presente. Remite a sueños, leyendas y alucinaciones. Construye un extenso y complejo monólogo, a veces diálogo-monológico, un tierno y patético discurso, una confesión segura e incierta, que discurre, límpida y cristalina como “*agua larga entre peñas y molinos*”, que corre y se acumula impura y espuria como “*una agua de fuente, sucia de harapos y de sangre*” (p. 30). Y, en ese recuerdo, “*todo lo vivido y lo soñado se confunden*” (p. 29).

De modo que nos encontramos frente a un texto con un contenido histórico-narrativo evidente, pero en el cual las acciones que constituirían el núcleo referencial

⁶Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994 (1ª edición de 1976: Paris, Presses Universitaires de France). También nos han sido útiles las sugerencias de Tzvetan Todorov, sobre la prosa poética en *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

⁷Este hecho recuerda inevitablemente una de las situaciones básicas de la novela *Yo el Supremo*, del paraguayo Augusto Roa Bastos (Buenos Aires, Siglo XXI, 1974). Se trata, como es sabido, de una de las obras más significativas de esta tendencia de reprobación y de reescritura de la historia. Otro elemento que aúna a los protagonistas de ambos textos es la devoción profesada por un objeto similar. Para el protagonista de *Yo el Supremo* se trata de la “piedra bezoar” y del “meteorito”. En el caso de Almagro es la “piedra imán”.

aparecen relegadas a un segundo plano. Es evidente que el texto pone en escena imágenes de las andanzas del personaje por tierras americanas, desde la travesía del Atlántico hasta la batalla de las Salinas —donde es derrotado por Pizarro—, pasando por su estancia en Panamá, la conquista del Perú y por la expedición que significó el llamado descubrimiento de Chile. Pero también resulta incuestionable que tales escenas y alusiones, fragmentadas y fragmentarias, brotan por el arbitrio de la conciencia evocante, y serán a cada instante desplazadas por las referencias a los ires y venires de Pizarro y sus secuaces, a las propias reflexiones del personaje, a sus omnipresentes obsesiones (su infancia, su hijo).

La naturaleza de las acciones de la intriga en primer grado es, entonces, fundamentalmente interna. Las otras, aparecen esencialmente internalizadas. Lo que hace el personaje es, ante todo, recordar, pensar, nombrar. También rezar, intentar una comunicación, desafiar verbalmente, injuriar. Este protagonismo de la descripción de acontecimientos reflexivos provoca una suerte de neutralización de los escasos momentos de acción en sentido propio, tanto más cuanto que, el encadenamiento de tales acciones tampoco responde prioritariamente a los principios tradicionales de la causalidad narrativa (en la que un acontecimiento provoca otro o en la que una nueva acción contribuye al esclarecimiento de una verdad ignorada).

El carácter interno de las acciones que fundamentan el discurso hace que éste no pueda, como lo haría un mensaje literario realista, transmitir por medio de un enunciado coherente, informaciones contextuales, ostentar un saber evidenciado y certificado con signos autoriales⁸. Además, en *Hijo de Mí*, la reducción de la tendencia a la representación mimética se materializa por medio de la introducción, sin que esto signifique alteración discursiva alguna de experiencias contradictorias con el pacto mimético.

Una de ellas, situada en el nivel del contenido de lo narrado, y a la cual ya hemos aludido, implica la presencia de la voz de Almagro después de su propia muerte. El personaje, desde su ataúd, continúa su letanía y sigue percibiendo y sintiendo un mundo al que ya ha dejado de pertenecer: "*Los soldados me cargan, igual que me cargaron después de una victoria en sus hombros [...] Afuera alumbra el sol y un viento helado va cortando caminos por callejones y plazuelas. Cantan las voces de las monjas su latín de miel, sahumada de incienso. Arriba el Andí imperturbable. Nevado de pétalos*" (p. 102).

Otra, ubicada en el ámbito de la enunciación, está constituida por las numerosas manifestaciones especulares, que exteriorizan y exponen el gesto productor del mensaje. Con ello se rompe la transparencia del discurso eminentemente representativo, haciendo que la atención se oriente más a la exposición de la enunciación que a la reproducción del enunciado "*Hablé ya de los lagos que orillamos en diez días de marcha. De los pájaros y de los cielos. Hablemos pues, ahora, de batallas y reyertas*" (p. 38); "*Cojo así de nuevo el cabo de una hebra que llevábamos perdida y por ella me ciño hasta donde sea posible*" (p. 83). Más aún, este ejercicio de autorreflexividad es doblemente cuestionador del pacto mimético en la medida en que en muchos casos llega hasta invalidar la coherencia del contenido de lo narrado: "*En verdad que todo fue de otra forma muy distinta a todo lo contado*" (p. 64); "*Mi hijo Diego no marchó conmigo saliendo de la Plaza del Cuzco como siempre creí [...] Entonces lo imaginé al hijo mío orillas del lago alto. Inventé su estampa a caballo junto a mí [...] Y como esto, muchas cosas que creí y creo no son ciertas*" (p. 86). Se trata de

⁸Para un análisis y caracterización del "discurso realista", Cf. Philippe Hamon, "Un discours contraint", En Gérard Genette et Tzvetan Todorov (ed.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1984.

una incertidumbre que, en cierta medida, contrarresta la tendencia a la exteriorización de una subjetividad hiperbolizada.

La hipertrofia de la subjetividad se construye mediante el efecto proporcionado por este personaje transparente y cercano (puesto que conocemos sus pensamientos en su estricta inmediatez) que, en cuanto tal, exige una aprehensión afectiva y simpática; por esta figura superiorizada (dado que el lector posee un saber menor), que suscita atracción, interés y curiosidad⁹. Nos encontramos con un personaje que, al establecer el equívoco balance de su vida, intenta afirmar su identidad a ultranza, se desdobla y reconstruye el mundo merced a un vertiginoso cúmulo de sensaciones, proyectándose hacia su infancia y hacia su hijo, Diego el Mozo.

El “yo” del narrador invade literalmente el espacio de su propio discurso. En la desesperanza y en la impotencia de su posición, la actitud de ese hablante será la de garantizar su propia identidad insistiendo en la autodesignación: “*Y yo con este frío adentro, en medio del calor pavoroso de la celda. Esperando*” (p. 10); “*Yo soy el que soy*” (p. 17); “*Mi cuchillo es mi cu-chillo y yo soy yo en esta inmensidad sin límites [...]*” (p. 28); “*Yo tengo un Dios y tengo un Rey. Yo tengo un nombre. Yo tengo un hijo que va por la montaña cantando. Ellos sólo me tienen a mí. Es decir no tienen más que el humo de un fuego que se apaga la sombra del humo*” (p. 51).

Estamos en presencia de la soledad de un héroe, cuya textura, bajo la forma de una repetición pronominal insistente, corresponde a una presencia multiplicada, a una tenaz reiteración. El personaje, imposibilitado de ejercer como agente motor, no puede ser sino el signo iterativo de las experiencias resentidas, de las cuales deviene soporte. Se convierte en el espacio de las pasiones, de las impresiones, de las ideas. La voz del narrador representa a esta figura, ahora sujeto a un destino que no puede dominar. Para él, el mundo ya no representa el marco de un enfrentamiento y de un combate, sino el objeto de una pregunta y de un ensueño. Él ya no construye el mundo; más bien lo experimenta y sufre sus embates. Sólo le resta la palabra para adentrarse en el laberinto de su propia existencia: “*Habla, habla Almagro, que en la soledad es uno el que está hasta el final con uno mismo. Y es la propia habla la última que se oye, quebrada por el medio*” (p. 43).

La búsqueda constante de su propia imagen, en los intrincados vericuetos de una tambaleante e incierta memoria, su intensificación, materializa un proceso narcisista que se expresa en el desdoblamiento entre el yo representado y el yo narrador (“*Sin orden ni concierto avanza, como puede, Diego el de Almagro esa espesura de los años y los hechos muertos*”, p. 81); desdoblamiento escenificado además por la relación de sus sueños y delirios (p. 93).

Las declaraciones del personaje, que adoptan la estructura de una confesión dirigida a un interlocutor físicamente ausente (el cura del Alcaraz, p. 30, por ejemplo), amén de referir recuerdos e impresiones, contienen centelleantes momentos de autocaracterización crítica. Con estas referencias insiste en sus comportamientos y actitudes encontradas, en sus defectos y virtudes, en la compleja turbamulta de un personaje jánico que asume esa doble condición: “*Si te dicen que fui un canalla créelo [...]* Pero cree también si te cuentan que hubo en mí valor y bondad [...] Soy el que soy, y como todas

⁹Según las consideraciones y la clasificación de los personajes literarios que, a partir de la teoría de la recepción, propone Vincent Jouve en *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

las monedas tengo a mi haber yo cara y cruz" (pp. 37-38). Por lo demás, resulta evidente que este análisis, así como el excesivo desarrollo concedido a su intimidad, al libre curso de sus anhelos y angustias, contrasta, en su favor, con la imagen de insensibilidad, ambición, avaricia, deslealtad e ignominia que contienen sus referencias a Pizarro, "*el porquerizo tuerto*", "*el Pizarro hijo de puta que traicionó a Jesús al que juró y al Rey y a mí,...*" (p. 54); "*Vaya pues Pizarro al carajo con su piara de mentiras y trampas*" (p. 94).

Precisamente, el hecho de advertir la presencia de Pizarro y de los suyos en el espacio exterior, junto con las sensaciones físicas que nuestro personaje experimenta, son dos de los núcleos destacados que modulan y circunscriben el paso del presente al pasado y su regreso al tiempo de la enunciación. También son los factores que determinan una cierta dirección en el proceso de comprensión del universo.

El mundo del presente emerge por medio de su percepción, de su imaginación y de su interpretación. El motivo desencadenante puede ser una sensación, un ruido, un olor: "*Afuera suenan los pasos del porquerizo con sus botas herradas [...] Alguien martilla [...] Más allá el Cuzco con su zumbiar de abejas [...] Y este frío dentro. Igual que el que sentimos hace tanto...*" (pp. 9-10). La percepción sensitiva, y las asociaciones que ésta puede provocar, determinan el inicio de un largo recorrido por las tierras de la memoria, espacio en el que pueden alternar momentos disímiles, pero identificados y cohesionados por el trabajo de una conciencia alerta que establece correspondencias de acuerdo con una lógica interna: "*Del patio llega el siseo de unos bollos puestos a freír [...] y el olor de la fritura se cuele por la puerta. Ese olor de la infancia con madre que no tuvo junto al fuego. Pero vuelvo junto al fuego de mis compañeros, frente al Titicaca*" (p. 16). Estos arranques hacia ese pasado, ese insistir en determinados momentos, ese regreso sin cesar renovado, ese recuperar y retomar temas, imágenes, situaciones, provocará la instauración de un epos lírico. Se trata de una acción internalizada en la que se insiste en la circularidad, en el quiebre de progresiones. Se produce así una ruptura de la sensación de progresión temporal y una representación "instantánea" del espacio y de los acontecimientos, aspectos también reveladores y relevantes del relato poético.

POESÍA EN EL ESPACIO Y EN EL TIEMPO

La abolición de la norma del encadenamiento lógico-temporal de los hechos y su reemplazo por otro tipo de relaciones (como lo son la similitud y la identificación, por ejemplo) implica una pérdida de pertinencia del desarrollo cronológico de los acontecimientos. Evidentemente, tendremos en el texto de *Hijo de Mí* determinadas narraciones y descripciones. Pero, en la medida en que el discurso ya no está obligado a cumplir con la obligación de construir una intriga propiamente tal, puede parecer lógico que se produzca una irrupción de imágenes espaciales, las que alternan constantemente con la narración de lo sucedido y de lo evocado.

Guiada por el principio de equivalencia, la descripción se presenta como una serie de conjuntos homogéneos, donde son escasos los términos que cumplen la función de establecer una relación lógica o un nexo temporal. En ella, la lista de detalles, la minuciosidad en la información a propósito de los escenarios, aparece reemplazada por un desfile de imágenes que se suceden en la alusiva ilusión de la conciencia rememorante, con lo cual el discurso descriptivo se expande en pinceladas hacia el universo de la fascinación simbólica: "*Y entro, entre mis hombres, por los pajonales del lago. El agua quieta. El aire quieto que apenas alienta. Y es como agua que no apaga la sed. Y el agua como un aire atumultado de ranas. El Titicaca y sus olas de chicotazo breve. La inmensidad que*

el pecho tanto y tanto añora" (p. 18); "*Alto en el cielo se recorta el Andí. Se presenta y se representa a los ojos con sus cumbres de harina y grandes aves. Buitres grandes sobre montañas sin fin*" (p. 23).

En la representación espacial se percibe también, y con una construcción semejante a la que se acaba de esbozar, una insistencia hacia el recuerdo de algunos lugares específicos, lo que podría implicar un deseo de aferrarse a aquellos escenarios que, eventualmente, hubiesen significado y contenido la plenitud del ser y de su existencia. Sintomáticas son, en esta perspectiva, las imágenes de quietud y sosiego que, en ciertas ocasiones, aparecen asociadas a la reminiscencia de Bolaños: "*Mi tío viene siempre con su rebaño blanco. Sus hijos. Su sombrero y su bastón. Siempre bajando las colinas suaves de verdor. Bolaños abajo. Hacia los prados de trébol del señor de Santa Engracia*" (p. 38). Tales lugares se oponen necesariamente al inhóspito lugar de encierro y conducen al personaje hacia la búsqueda de un espacio paradisiaco, que incluso puede presentarse haciendo uso de la retórica, a través del tópico del "locus amoenus", ilustración de la situación edénica del hombre en armonía con la naturaleza y apartado de los requerimientos de la Historia: "*Siéntate a mi lado. La sombra del nogal es fresca y el canto de esa fuente descansa los oídos. Imagina un lugar donde tú y yo podamos estar juntos. Un lugar quieto y con rosaledas [...] Importa que imagines una higuera donde se pose el mirlo, importa que la brisa que imagines sea suave*" (pp. 29-30).

Cabría por lo demás añadir que, en concordancia con la constante oscilación propuesta por el texto (en particular la alternancia entre pasado y presente), este efecto de repliegue, provocado por la evocación o la búsqueda de esos ámbitos de felicidad probable, va acompañado por otro, caracterizado por la apertura y la expansión. Almagro recuerda y convoca la representación de otros lugares, en particular de aquel que ha dominado y perdido, es decir, el espacio social del Cuzco, con sus hábitos, sus quehaceres cotidianos, sus tareas e injusticias; también, dentro de él, su dominio exclusivo, su propia casa: "*Allá Cuzco con sus peseteros en las esquinas. Con sus mercaderes y sus cambistas. Con sus despachos y cantinas.*" (p. 27); "*Comerciantes de todas las raleas, vistosos con sus chambergos y gorgueras, son los que están cavando noche y día, en esta mina. Robando a los que robaron y llenando, de paso con hambres y ruinas a los infortunados*" (p. 65); "*Mi casa con su corredor blanco y sus bodegas. Mi casa con parrados y geranios. Mi cama. Mis jarros de agua fresca. Mis mujeres y mis cristos*" (p. 9).

En lo que concierne la narración de la aventura de la vida, la evocación de los hechos, del viaje a través del tiempo, se puede indicar que también ésta aparece predominantemente guiada por principios similares a los que determinan la exposición de los ambientes espaciales. Se puede decir incluso que la diacronía tiende a convertirse en sincronía. Los acontecimientos son condensados, resumidos, acelerados. Su presentación corre a cargo de una apretada síntesis de imágenes, de una múltiple conjunción de sensaciones. La batalla de las Salinas, que significa la pérdida de su poder en beneficio de Pizarro, es narrada así: "*Y cargo. Y voy con los míos contra el tuerto. Pero a poco correr estoy en Las Salinas, desmontado. Pateando en la boca. Atado con una cuerda de estameña. De pie y quieto. El odio es fuego pobre. Calienta pero dura poco*" (p. 18). Un discurso similar es, por ejemplo, el de su evocación de la travesía del Atlántico: "*Por la mar al oeste algunas naos buscan y rebuscan entre las olas remotas. Somos todos entre las olas de esta creación de mi Dios. Todos naufragando con la mano empuñada en las espadas*" (p. 28). El ritmo del discurso, la velocidad adquirida por el relato provocan un sentimiento de detención, de suspensión. La historia se detiene o, al menos, progresa sólo por la serie de instantes en los que parecen estacionarse los hechos. El tiempo de la ficción poética amordaza al tiempo histórico, lo disuelve, lo fragmenta y lo integra.

La imagen de un tiempo estático, ya insinuada por la desaparición o la atenuación de las fronteras entre descripción y narración, se acentúa, no sólo por la presencia de repeticiones, sino también por la particular manera de consignar la cronología. El discurso no evade la alusión a ciertas fechas precisas de la vida del personaje. Pero tales días, no son los ordinarios, son aquellos que adquieren un carácter netamente excepcional. Porque en *Hijo de Mí*, como en la mayor parte de los relatos poéticos, la cronología no está al servicio del establecimiento y el desarrollo de un orden. Sirve, más bien, para dejar delimitada y establecida la presencia constante de sus rupturas.

De manera que la imagen primordial de la temporalidad exhibida por el discurso, su punto de origen, de sustento y de manifestación lo constituye el instante. De ahí que el discurso sugiera la discontinuidad (o la continuidad de imágenes estáticas) y el quiebre, también la moderación, de la causalidad temporal. Baste con recordar que la confesión del personaje se realiza a través de la utilización reiterada del tiempo presente, el que identifica y une los distintos niveles temporales, el presente y el pasado. Todo se vuelve uniforme: se bloquea así la progresión de la narración "*Vamos al sur por lo alto y plano de esta desolación y vamos llenos de contento y llenos del Espíritu Santo [...] Vuelvo de golpe, como derribado de la montura por el frío. Entro otra nueva vez al calabozo en que me tiene el Pizarro tuerto de mis desgracias*" (p. 19). En todo caso, esta peculiaridad no elimina, desde el punto de vista de una reflexión sobre el fenómeno temporal (y en conformidad con el sostenido vaivén propuesto por el texto), la mención de una suerte de tiempo infinito, situado fuera de los parámetros de la existencia individual: "*La tarde se nubla afuera, allá afuera una sombra irá creciendo en las paredes, y seguirá todo igual en Cuzco, en las Indias, en la Tierra completa. Amén*" (p. 53).

La representación de la fracción temporal, que significa la alusión y la ilusión de un tiempo discontinuo y de un tiempo de la enunciación que avanza, pero que contiene elipsis y vacíos, va en definitiva a proponer un discurso que no construye o reconstruye una vida. Lo que hace es proponerla, relampagueante, en un aluvión de momentos, en una concentrada afluencia de instantes, imágenes, pensamientos.

Atendiendo a la estructura de la temporalidad y a las características del discurso podría entonces decirse que *Hijo de Mí* propone lo que podría llamarse una acción lírica, la que se construye, tal como el poema, de acuerdo con los mismos principios que los de una composición musical: tendencia a la repetición, por una parte, presencia de una tensión, seguida por la distensión, por otra. Ya nos hemos referido a la reiteración de episodios (infancia en Bolaños, la celda y el frío, por ejemplo), temas (el dolor, la paternidad, la actitud hacia Pizarro), frases y palabras (las oraciones). Esta situación, que como la presentación espacial de la intriga, tiende a abolir el tiempo, instaura además una construcción cuyo modelo se aproxima al de la circularidad, insinuada aquí por la idea del eterno recomenzar gracias a la presencia de las abejas del Cuzco, al comienzo y al final del texto (pp. 9 y 103). El esquema discontinuo, fragmentado, sujeto a variaciones y altibajos, a tensiones y distensiones se concreta por medio del paso de los momentos de peligro e inminencia de la muerte a los episodios evocados y a las elucubraciones del personaje sobre su propio relato, sobre ese discurso sin derrotero fijo, sobre ese cuento hecho de cenizas y de olvido (p. 51).

Pero, por encima de dicha estructuración, integrando los distintos elementos del texto, se percibe la presencia de una fuerza nuclear. Es ella la que establece entre las distintas partes múltiples intercambios, asociaciones, la que le confiere una cohesión, una arquitectura situada en el nivel de la instancia responsable de la totalidad de la enunciación. Se trata de aquella identidad, identificable en un primer momento con

el amanuense anónimo y a la cual se alude en alguna ocasión en el interior del monólogo del personaje narrador: “*Allá van marchando los míos. Buscando algo para hacerse sus hijos. Como aquel que conoce las letras y escribe, escribe, escribe, en mi memoria. Sin saber qué hace*” (p. 23).

PRIMERA DISPOSICIÓN DEL TEXTO, ÚLTIMA DISPOSICIÓN DE ALMAGRO

Los distintos vaivenes, la serie de tensiones y distensiones parecieran organizar el texto en torno a la dualidad. En efecto, ya hemos hablado de la presencia dos niveles temporales bien diferenciados (tiempo de la enunciación y tiempo evocado), del fenómeno de desdoblamiento del personaje, de su carácter jánico, entre otros. Además podría citarse la existencia de un conjunto de dicotomías (oposiciones entre espacios abiertos y cerrados, interior y exterior, arriba y abajo, frío y calor, por ejemplo). Sin embargo, al finalizar la lectura parece más que evidente que a este principio organizador se sobrepone el de la tríada. Aparecen ahora con claridad todos aquellos elementos que se configuran o se expresan sobre la base de la cifra tres: la organización primera del texto es tricotómica.

Recordemos que tres son las partes que constituyen el cuerpo central del texto y que la primera de ella comienza con la invocación a la Santísima Trinidad. Una plegaria que será repetida en el Epílogo, en la que se incluye, además, una referencia a la resurrección: “*El Padre. Y El hijo. Y El Espíritu Santo. Lo demás al carajo. Al tercer día se levanta de entre los muertos...*” (p. 101).

Por otra parte, en el discurso del personaje constatamos una insistente, reiterada presencia del número tres (y también de sus múltiplos): los que se pascan son dos o tres (p. 10); Aguayo tiene tres podencos (p. 11); los conquistadores se aventuran tres días completos (p. 18); se habla de tres indios muertos (p. 20); se recuerda que son tres los niños que juegan (p. 26); Almagro trueca tres mujeres por un espejo (p. 33); la piedra imán que le salva la vida se rompe en tres pedazos (p. 41); Almagro guarda silencio durante tres días (p. 90); a Felipillo lo atrapan luego de tres horas de marcha (p. 91); el personaje evoca sus tres navíos y también los tres millones de castellanos (p. 95). Y podrían agregarse otros ejemplos. Por otra parte, y en relación con la cronología de la historia, el discurso del personaje cita sólo tres fechas precisas, aquellas que corresponden a hechos de carácter determinante: a mediados del otoño de 1514 (travesía del Atlántico, p. 28), 3 de julio de 1535 (salida del Cuzco e inicio de la expedición de Chile, 79) y el 8 de julio de 1538 (día de su muerte, p. 96).

Con respecto al discurso propiamente tal, se puede indicar que los niveles de lenguaje perfectamente discernibles son también tres: el canónico de las oraciones, el que se podría llamar “normal” y muchas veces de alta intensidad lírica de sus recuerdos y descripciones; el soez y procaz con el que se refiere particularmente a sus enemigos (que, por lo demás, rompe abruptamente la entonación poética del anterior): “*Cabrón y pendejo con el ojo huero y el alma de una víbora*” (p. 15); “*Hideputa y mal parido ese cabrón Pizarro y sus hermanos*” (p. 27).

Incluso los destinatarios del discurso pueden ser clasificados en tres categorías. En muchos momentos, la voz del personaje apostrofa o se dirige directamente hacia un interlocutor ausente o que no atiende a sus apelaciones. Éstos se pueden reunir en tres niveles: el religioso (la Divinidad, el cura de Alcaraz), el familiar (su hijo, su esposa, su madre) y el propiamente textual (el amanuense, los lectores).

Si nos detenemos en el título de la obra, cabe señalar que, además de estar compuesto por tres palabras, *Hijo de Mí*, encierra por lo menos una triple alusión: por un lado, una referencia a su hijo Diego y a la nostálgica esperanza que siempre está testimoniando su recuerdo; por otro, al personaje de Almagro, a su conciencia de bastardo abandonado que lo ha conducido a hacerse a sí mismo; por último, a la propia labor de producción del texto, esto es, a la instancia estructurante global en relación con el ejercicio de su producción literaria.

Finalmente, y siempre en relación con la presencia de la tríada, habría que recordar la existencia de un detalle narrativo que, desde esta perspectiva, dista mucho de serlo. En dos ocasiones Almagro se ha referido al carácter excepcional de uno de los frutos de esas yermas tierras del sur. Es la frutilla, primorosa y sin par, esa "*fruta suave con sus minúsculas semillas. Un corazón de venado*" (p. 58). Sus cualidades son tanto más notables cuanto que surge de "*la nada misma*", es ella una "*joya incomparable y que sazona cuando canta la cigarra en la tibieza*" (p. 99). Ahora bien, en la tercera indicación, hecha durante los últimos instantes de su vida, cuando dicta su testamento, su última disposición, el personaje decide ceder todos sus bienes al Rey, "*todo, Menos la frutilla que os la heredo a vosotros. Una joya fresca y renovable, que alhaja la boca y los sentidos, y que espero os sea de provecho*" (p. 100).

Esta frutilla que recibimos, que percibimos en su excelsa singularidad, puede contener, como el título de la novela, tres significaciones: sería, en primer lugar, la expresión del trabajo constante de la naturaleza y, más aún, un producto autóctono, propio de ese territorio que Almagro "descubriera"¹⁰; sería, en segundo lugar, el reflejo del propio texto puesto que, como éste a través del proceso de autorreflexividad, exhibe en su superficie los gérmenes de su propia producción, de su génesis y de su regeneración. En tercer lugar, aunque tal vez el más notable, la frutilla es considerada, de acuerdo con la tradición cultural y a causa de sus hojas trifoliadas, como el símbolo de la Trinidad¹¹.

De este modo, a través de la insistente designación de la tríada, a través de la repetitiva mención del número tres, se vuelve a llamar la atención del lector por la forma del mensaje, por la materialidad del texto. El destinatario concreto se encontrará una vez más atrapado por la estructura de ese discurso, por la expresión de un canto, por la exteriorización y el desarrollo de un llanto que siempre se reinicia, por la palabra poética que es encantamiento, que encanta y miente, por las verdades de la ficción, por el recomenzado encanto de dicha ficción, por la ficción que llora, canta y cuenta la historia.

Pero el efecto de lo que podríamos llamar el esquema ternario se amplía si consideramos que, conjuntamente con su fuerza centrípeta, éste permite que el texto se abra hacia nuevos horizontes de percepción y de intelección. No sólo impregna el discurso con una atmósfera espiritual (baste recordar la importancia del tres en la tradición cristiana); además nos recuerda que la tríada es representación de la totalidad, de la identidad particular de un ser y de su multiplicidad interior, de su permanencia relativa y del dinamismo de sus componentes, de su autonomía inma-

¹⁰Se trata de la "Fragraria chilensis", fresa grande de origen chileno. Cf. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Hijos de J. Espasa, 1924, XXIV, p. 1234.

¹¹Vid. Marianne Oesterreicher-Mollwo, *Dictionnaire des Symboles*, Bruxelles, Brepols, 1992, p. 144 (traducción francesa del *Lexicon Symboles*, Verlag-Herder, 10ª ed. 1990).

nente y de su dependencia. Hablar de tres, es también hablar de Almagro, de *Hijo de Mí*, del discurso literario¹².

De manera elusiva, oblicua, hipotética, poética, la novela de Antonio Gil responde con nuevos enigmas las preguntas que se planteaba en un comienzo: “¿Cuánto recuerda la historia de este capitán renombrado por su valor, su lealtad y su carácter? ¿Cuánto olvida?” (p. 7). La refutación del pacto mimético, la suspensión temporal, la propia estructura amplían el alcance de la voz de Almagro. Por ella no sólo se intenta la recuperación internalizada de un personaje de la historia, o la reflexión acerca de los orígenes de un territorio o de una simbiosis étnica y cultural (recordemos que habla de su hijo, “mestizo en su armadura deslumbrante”, p. 13; y de su casa, “más de indiano que de nada”, p. 37). La voz de Almagro deviene representación de estados y situaciones que también atraviesan los espacios y los tiempos: la función del recuerdo como arma indispensable para comprender el presente y vislumbrar un futuro; la condición azarosa de la existencia humana, con sus errores y horrores, la traición y el amor, el desamparo y la esperanza, la fuerza y la fragilidad; las heridas no cicatrizadas de la historia pasada y reciente; la permanente búsqueda de sentidos y de signos de identidad. Y, en medio de ellos, engarzándolos y exponiéndolos, la manifestación evidente del poder heurístico de la escritura. En definitiva, al hacer poesía con la historia, y al suscitar una lectura de goce y de placer, *Hijo de Mí* parece afirmar la convicción de que todo no está irremediablemente perdido.

¹²Cf. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, Colección “Bouquins”, 1982, pp. 972-976.