

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 65

Article 32

2007

INTI Número 65-66 (Primavera-Otoño 2007)

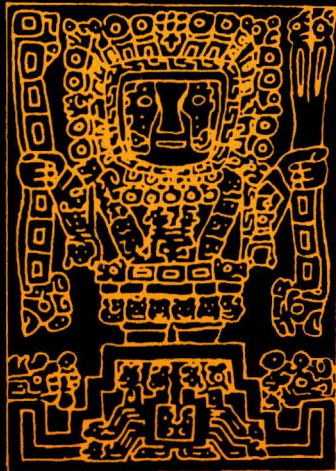
Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 2007) "*INTI* Número 65-66 (Primavera-Otoño 2007)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 65, Article 32.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss65/32>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



INTI

Revista de Literatura
Hispanica

ESTUDIOS

BEATRIZ PASTOR • MARCELO CODDOU • HELENE C. WELDT-BASSON
JOSÉ CARDONA-LÓPEZ • HORACIO LEGRÁS • LAURA FANDIÑO
MARTÍN SUELDO • MARÍA PIZARRO PRADA
PATRICIA ESPINOSA H. • ANA FIGUEROA

CARLOS FUENTES: TRIBUTO POR SUS 80 AÑOS

JULIO ORTEGA • PEDRO ÁNGEL PALOU • ZUNILDA CÉTEL
FLORENCE OLIVIER • JULIE JONES • AMELIA BARILI • JORGE VOLPI

NOTAS

DIAMELA ELTIT • JACQUES JOSET • MIRKO LAUER
ROCCO CARBONE • NATALIA MATTÁ JARA
EUGENIO MONTEJO (In Memoriam, 1938-2008)

CREACIÓN

J. LEYVA • SANTIAGO MONTOBBIO
EDUARDO D'ANNA • GARY VILA ORTIZ
HÉCTOR BERENQUER • HUMBERTO LOBBOSCO

GRACIELA N. V. CORVALÁN:
CONVERSACIÓN CON ANA MARÍA SHUA

ÍNDICE

ESTUDIOS

BEATRIZ PASTOR: Diálogos desde el exilio: Goytisolo, Darwish, Said, Sacco	3
MARCELO CODDOU: <i>El cantor de tango</i> de Tomás Eloy Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia	31
HELENE C. WELDT-BASSON: Structuralist and Post-Structuralist Ambiguities in Rubén Bareiro Saguier's <i>El séptimo pétalo del viento</i> and <i>La rosa azul</i>	47
JOSÉ CARDONA-LÓPEZ: Presencia de la historia y fragmentación narrativa en <i>El amor y la muerte</i> de Marco Tulio Aguilera Garramuño	63
HORACIO LEGRÁS: Antonio Cornejo Polar: el ansia de la historia	73
LAURA FANDIÑO: Alegorías del horror. La desfosilización de la memoria: Roberto Bolaño, José Pablo Feinman, y Bernard Schlink	91
MARTÍN SUELDO: El cuerpo del delito: Manuel Puig censurado	105
MARÍA PIZARRO PRADA: Donde no habita el olvido: Borges y dos textos-mapa	121
PATRICIA ESPINOSA H.: La subjetividad nómade de Inés Echeverría Bello: <i>Entre dos siglos (Diario íntimo)</i>	133
ANA B. FIGUEROA: Masculinidades y periodismo en el Movimiento Literario de 1842	153

CARLOS FUENTES: TRIBUTO POR SUS 80 AÑOS

JULIO ORTEGA: Tiempos de Carlos Fuentes	169
PEDRO ÁNGEL PALOU: Cinco problemas para el novelista mexicano (y latinoamericano) en el nuevo milenio	171
ZUNILDA GERTEL: La poética de <i>Aura</i> en las geografías de Carlos Fuentes	179
FLORENCE OLIVIER: La constancia de la historia: éxodos	187
JULIE JONES: Un fantasma palpable: La presencia de Luis Buñuel en la obra de Carlos Fuentes	195
AMELIA BARILI: La inteligencia americana en Reyes, Borges y Fuentes	201
JORGE VOLPI: Fuentes	209

NOTAS

DIAMELA ELTIT: Julio Ortega: Prácticas de agregación	215
JACQUES JOSET: “San Miguel de Cervantes que desde el cielo nos está viendo”. (Fernando Vallejo)	223
MIRKO LAUER: Roger Santivañez y <i>Labranda</i> en el escenario poético peruano	231
ROCCO CARBONE: Lezin entre Lenin e il Musso: un ‘Mito’ de la política criolla	237
EUGENIO MONTEJO: “El gato”; Poesía venezolana: valija de fin de siglo. (<i>In Memoriam</i> , 1938-2008)	255
NATALIA MATTA JARA: “El río de la ciudad”: <i>Caramelo verde</i> de Fernando Ampuero	271

CREACIÓN

J. LEYVA: “La confesión”	281
SANTIAGO MONTOBBIO: Poemas.....	293
EDUARDO D’ANNA: Presentación	299
GARY VILA ORTIZ: Poemas	301
HÉCTOR BERENGUER: Poemas	305
HUMBERTO LOBBOSCO: Poemas	309
EDUARDO D’ANNA: Poemas	311

ENTREVISTA

GRACIELA N. V. CORVALÁN: Conversación con Ana María Shua	317
---	-----

COLABORADORES	333
----------------------------	-----

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques.

Como *INTI* depende totalmente de suscripciones sólo se publicarán los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. No se devolverán trabajos no solicitados.

Los números misceláneos se publican dos veces al año (primavera y otoño). Los volúmenes especiales se publican una vez al año. Los trabajos deben ser enviados como archivo electrónico a: rcarmo@providence.edu o por correo. Se les pide a los colaboradores que una vez aceptado su trabajo lo envíen en CD con dos copias mecanografiadas a: *INTI*, Roger B. Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, USA.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Deben ser compuestos de acuerdo a las normas del *MLA Style Manual*. No se considerarán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellas/ellos firmados.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. Teléfono: (401) 865-2111/(401) 865-2690.
Fax: (401) 865-1112. E-mail: rcarmo@providence.edu.

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Regular individual en los Estados Unidos:	\$ 45.00 US
Regular individual del extranjero:	\$ 60.00 US
Bibliotecas e instituciones en los Estados Unidos:	\$100.00 US
Bibliotecas e instituciones del extranjero:	\$120.00 US

Sitio Web de INTI:

<http://www.revista-inti.com>

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 65-66

PRIMAVERA 2007 – OTOÑO 2007

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino

Providence College

COMITÉ EDITORIAL

Rebeca Barriga Villanueva, *El Colegio de México*

Riccardo Campa, *IILA Istituto Italo-Latinoamericano, Roma*

Beatriz Colombi, *Universidad de Buenos Aires*

Adélaïde de Chatellus, *Université de Paris, Sorbonne (Paris IV)*

Elena del Río Parra, *Georgia State University*

Patricia Espinosa H., *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Américo Ferrari, *Université de Genève*

Ana B. Figueroa, *Penn State University, Lehigh Valley*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs*

Ricardo Gutiérrez Mouat, *Emory University*

Guillermo Irizarry, *University of Connecticut, Storrs*

María Fernanda Lander, *Skidmore College*

Pedro Lastra, *State University of New York, Stony Brook*

Alexis Márquez Rodríguez, *Universidad Central de Venezuela*

Juana Martínez, *Universidad Complutense de Madrid*

Aldo Mazzuchelli, *Brown University*

Lina Meruane, *New York University*

Rafael Olea Franco, *El Colegio de México*

Julio Ortega, *Brown University*

Beatriz Pastor, *Dartmouth College*

Rodolfo Privitera, *University of Cincinnati*

Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*

Victor Vich, *Pontificia Universidad Católica del Perú*

INTI is a member of **CELJ**
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2009 ***INTI***
Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

INTI ISSN 0732-6750

ESTUDIOS

DIÁLOGOS DESDE EL EXILIO: GOYTISOLO, DARWISH, SAID, SACCO

Beatriz Pastor
Dartmouth College

Mi abuela tenía una gramola de esas de mueble abarrocado de nogal, con trompetilla y platito lleno de agujas que uno atornillaba en su lugar para tocar los discos del 78. Ahí íbamos una y otra vez en busca de los compases del foxtrot, vals o rumba que mi madre y mis tíos habían bailado en los años de antes de la guerra, cuando las “niñas bien” se ponían de largo y los chicos aprendían los pasos correctos en academias de baile de salón. Al filo de esas melodías enhebrábamos el hilo del linaje familiar, y de la nostalgia.

Justo debajo del tocadiscos estaba la radio, detrás de una ventana misteriosa, de celosía, velada por un tejido de seda pajiza. Todos los domingos mi abuela calvinista sintonizaba con su tierra, echaba al vuelo las campanas de la catedral de Lausanne y llenaba el piso del Ensanche de prédicas y cantos que – según las monjas – eran pasaporte de hereje con un solo destino posible: el infierno. Ante tan radical conflicto no había otra salida que el más riguroso relativismo, y nadie debiera sorprenderse de que acabáramos todos los nietos escépticos cuando no ateos.

Pero aquella radio era también otra cosa: una puerta abierta donde podía una pasar las horas escuchando las conversaciones del universo entero. Botones, secuencias, chirridos, burbujas, silbidos que se mezclaban con frases truncadas en alemán, ruso, árabe, llenando el aire de diálogos, misteriosos e ininteligibles.

Al empezar este trabajo recuperé mi actividad de entonces: me volví de nuevo radio aficionada, giré botones, probé frecuencias y empecé a escuchar atentamente.

I

Entre todos los diálogos posibles me he querido centrar en el diálogo que enlaza – en un vasto espacio transmediterráneo y transatlántico – las voces de cuatro exilados: Juan Goytisolo, que escogió el exilio voluntario en Marrakech; el gran poeta palestino Mahmoud Darwish que fue expulsado de Palestina con toda su familia a los seis años durante la invasión israelí en 1948; Joe Sacco hijo de padres que emigraron de Malta a Estados Unidos en 1960; y Edward Said, miembro – como Darwish – de la trágica diáspora que forzó la ocupación de Palestina por los israelíes en el 48, y uno de los grandes teóricos de la cuestión palestina y de la problemática del exilio en nuestro tiempo.

El exilio dice Said es:

La herida incurable que separa a un ser humano de su lugar natal, la escisión que arranca al yo de su verdadero hogar¹.

Para Said, la experiencia del exilio es una “pérdida terminal”. El exilio – realidad histórica y condición existencial – se vive como dolorosa mutilación, como vacío esencial y a la vez como presencia de una ausencia que todo lo invade.

Sentado en una ladera desolada desde la cual alcanza a ver en la distancia los territorios Palestinos donde se desarrolló su infancia antes de la expulsión de 1948 Darwish se hace eco de la visión de Said:

*El diálogo que entablo conmigo mismo en este lugar – dice – es un diálogo con la parte ausente de mí mismo. Veo la ausencia con tanta claridad que podría tocarla. Podría abrazarla, o mantenerla a distancia, como si estuviera allí. Como si desde aquí, desde este lado, mi propia sombra interpelara a mi esencia allá, en el otro lado.*²

El exilio modifica en Darwish los términos mismos del diálogo posible, iluminando el deslizamiento del yo hacia la nada: es un diálogo entre una **sombra** y la **ausencia**, y es un diálogo que se desarrolla en un espacio controlado y saturado por la pérdida.

La voz de Darwish se alza espectral, enmarcada por el canto de las cícdas en un paisaje de olivos y chumberas:

*Este es un presente
que desconoce el pasado.
Y cuando al fin alcanzamos el último árbol
notamos que ya no alcanzábamos a notar;
y cuando nos volvimos a mirar los camiones,
vimos como la ausencia apilaba sus objetos más queridos
y tendía su eterna tienda sobre todos nosotros.*

*Clavada en una rama, sólo la hoja de papel que el viento agita convoca su
presencia.*

(“As the Land is the Language”)

Pero si el exilio es todo eso: desposesión, pérdida, mutilación, vacío, deslizamiento del yo hacia la nada, ¿de dónde vienen el valor y el prestigio que la cultura moderna le asigna? O, en palabras de Said:

Pero si el exilio es una condición de pérdida terminal, ¿cómo ha podido la cultura moderna transformarlo en un poderoso agente de enriquecimiento?
(*M of W* p. 49)

Otro escenario imaginario, mundo poético de un expatriado, puede tal vez darnos las claves de la re-inscripción del exilio y del desarraigo como valor positivo dentro de la cultura postmoderna. Es el del capítulo 41 de *Rayuela*, donde se libra un duelo a muerte. Sobre el puente de tablones que enlaza la ventana de Horacio Oliveira con la de Traveler, Talita se inclina sobre el abismo mientras intenta decidir si inclinar la balanza del lado del territorio o del de la búsqueda. Horacio es el exilado: el buscador que recorre en los signos secretos de su París-mandala las claves de una realidad otra y utópica: de infinita posibilidad, de opciones y vivencias infinitas que hagan saltar por los aires todas las limitaciones de la cultura occidental y de su propia conciencia. Traveler es el hombre del territorio: mujer, barrio, casa, raíces. El desarraigo del exilio es para Horacio la condición necesaria de la revelación. Pero es el otro, el hombre del territorio, quien se llama Traveler. ¿Cuál es pues el balance de la alternativa exilio/territorio? No está claro, pero todos los elementos de composición de *Rayuela* sitúan la desfamiliarización, el desarraigo y el exilio en el centro del despertar de la conciencia. Y presentan ese despertar de la conciencia como condición necesaria de acceso a una realidad más rica y compleja que la que nos entrega la costumbre.

Al intentar explicar la noción del exilio como capital cultural que iluminan en la literatura moderna obras como *Rayuela*, Said nos recuerda que Georg Lukacs definió la novela como “the form of transcendental homelessness”³ y que Adorno dijo: “Es parte de la propia moralidad el no estar en casa en la propia casa” (*M of W* pp. 52-54).

Said recorrerá la tradición occidental a la inversa buscando el linaje de esa actitud existencial que enlaza la sabiduría con el desarraigo, hasta llegar a la frase famosa de un monje del siglo XII:

El hombre que se complace en la dulzura de su tierra es un tierno principiante. Aquél para quien cualquier territorio es una patria chica, ya es sabio. Pero sólo el hombre para quien el mundo entero es una tierra extraña ha alcanzado la perfección (Hugo de San Victor, *M of W*, p. 556).

Tiene sentido proponer como hace Said – y como lo hizo Cortázar en *Rayuela* – que el ver el mundo entero como una tierra extraña suele llevar consigo un cuestionamiento de coordenadas propias y una relativización de valores personales y/o colectivos. Pero puede hacerse también una lectura de esos diálogos desde el exilio que de un paso más en esa misma dirección. Una lectura utópica. En *The Principle of Hope*⁴ Ernst Bloch – subraya que el valor fundamental de la utopía estriba en que en ella el sujeto sale de la serie histórica, creando escenarios alternativos donde es posible vivir y explorar nuevos horizontes, superando las limitaciones y contradicciones de la realidad histórica en que se mueve. En ella se resuelve simbólicamente todo aquello que no puede resolverse en el plano histórico – la contradicción fundamental – y que impulsó la salida de la serie misma. El ejemplo paradigmático es la transformación de Abraxa en Utopia en la novela de Thomas More. Pero el rey Utopos no fue el único: Cristóbal Colón siguió un proceso análogo cuando fue transformando la realidad geográfica y humana del Nuevo Mundo en una construcción imaginaria que situaba la China de Marco Polo en la isla de Cuba, y el Paraíso Terrenal en Venezuela⁵. En su teorización de lo utópico Louis Marin relaciona lo utópico con la producción de espacios textuales alternativos donde es posible explorar las opciones de un destino modificable⁶. Esos espacios alternativos son los que se materializan en el texto utópico.

Said observa que muchos exilados se vuelven activistas políticos, intelectuales, novelistas, o jugadores de ajedrez, y relaciona este fenómeno con el hecho de que todas estas ocupaciones requieren un mínimo de inversión en lugares y objetos, un alto nivel de movilidad y compromiso personal. Pero también subraya la función utópica de esas actividades para el exilado cuando dice:

Much of the exile's life is taking up with the compensating for disorienting loss by creating a new world to rule. (Said: *M of W*, p. 52)

Esos “nuevos mundos” son espacios simbólicos de recreación del sujeto, de reconfiguración de sus coordenadas y de exploración de realidades alternativas que puedan llenar el vacío dejado por el espacio clausurado por el exilio. Y en ese sentido son espacios utópicos.

II

En Juan Goytisolo el distanciamiento de “la propia casa” es voluntario y estratégico en el marco de una búsqueda personal. Su caso es análogo al de Horacio Oliveira. En los casos de Mahmoud Darwish y Edward Said se trata de una separación involuntaria y “terminal” (Said, *M o W*, p. 49), una clausura de espacios que equivale a la aniquilación irreversible del propio mundo.

Al Birwa

Abu Suheil tío de Mahmoud Darwish recorre, bastón en mano, el paraje pedregoso y desolado donde se levantó el pueblo de Darwish antes de que la ocupación Israelí lo arrasara en 1948.

“Aquí estaba la casa de Hasan al Abadía Sa’ad. Y aquí estaba la casa de Mahmoud empezaba aquí mismo”.

“El pozo estaba aquí; y ahí estaba el madafeh”⁷ el madafeh de su abuelo. Y aquí – dice trazando un amplio círculo con el bastón – aquí es donde solía dormir Mahmoud. Aquí estaba el moral cuyas frutas solíamos comer, y ahí el pozo de cuya agua solíamos beber. Todavía esta aquí – dice, y apartando unas piedras con la mano y con la contera del bastón, deja caer una piedra que resuena en la oquedad profunda – mira, ven. Esta es el agua que bebía Mahmoud”.

El viento agita los arbustos secos en un paisaje de luz y de chicharras, que parece haber borrado totalmente la presencia del pueblo que lo ocupaba.

(As the Land is the Language)

Hay diferencias importantes entre el caso Goytisolo/Oliveira y el de Darwish y Said. Y no hay duda de que las diferencias entre Goytisolo y Darwish condicionan su conciencia de exilados y también los términos sus utopías respectivas. En el primero, la posible salida de la serie histórica es resultado de un rechazo y de la búsqueda deliberada de una serie alternativa. “tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina: jamás volveré a ti” dicen las primeras dos líneas de *Reivindicación del conde don Julián*.⁸ En el segundo, la serie histórica se ve interrumpida por voluntad ajena: la ocupación implica la toma de posesión del propio espacio – mundo e historia – por los israelíes. La historia – entendida como movimiento de un pueblo hacia un destino propio y colectivo – ha dejado de pertenecerles.

*“Las historias son espejos,
las civilizaciones son espejos,
que se agrietan/desmoronan/resquebrajan”⁹*

lamenta el poeta palestino Adonis.

“Entrad a nuestros espejos para que podamos abandonar el lugar completamente.

Luego, buscaremos lo que nuestra historia anotó sobre la vuestra, en tierras lejanas”¹⁰

dice Darwish.

En Darwish, el espejo de Adonis, ha sido usurpado por otra presencia, y desde esa usurpación reflejará una historia ajena que se desplazará la propia (nuestros espejos, nuestra historia).

El linaje utópico de Don Julián es meridiano. En la novela de Goytisolo los ecos de la *Utopía* de Thomas More se multiplican. El nuevo Julián duplica la trayectoria del rey Utopus cuando se adentra en una tierra extraña – Africa – igual que Utopus se adentró en la extensión salvaje de Abraxa. El nuevo espacio de Julián es el espacio simbólico del rechazo de la serie histórica – toda la historia de España y su tradición cultural desde la expulsión de los árabes – y tiene el potencial de ser la entrada en “un destino modificable” (Bloch). Al igual que la isla de Utopía, está separado de la tierra firme por un brazo de agua. Pero, a diferencia de lo que sucede con la isla de More y la sociedad alternativa que va a florecer en ella, el potencial utópico del Africa de Don Julián no va a realizarse. La novela se plantea simultáneamente como intento de clausura definitiva de la España oficial del franquismo, como recuperación de las señas de identidad de la España árabe cuyo desarrollo truncó la Reconquista, y como apertura de un espacio nuevo para la liberación del sujeto en el diálogo multicultural y en el conocimiento del otro. Pero ya desde las primeras páginas de la novela un contraste radical nos da las claves del fracaso de ese ambicioso programa.

Recordemos que la Utopía de More comenzó a existir con un gesto fundacional: la destrucción del istmo que unía Abraxa con la tierra firme.

“Y el rey Utopos – cuyo nombre la isla lleva – entró en la tierra de Abraxa y la ocupó. Y tan pronto como alcanzó la victoria ordenó que se excavara una franja de tierra de quince millas por donde no pasaba el mar, dándole entrada de tal modo que el agua rodeó toda la tierra conquistada”.¹¹

La destrucción del istmo es el gesto de separación irreversible que permite la fundación de Utopía y el florecimiento de la nueva sociedad. Y es ese gesto lo que – a pesar de la promesa de la primera frase de la novela: “jamás volveré a ti”, falta en *Reivindicación*, y lo que malogra la liberación del sujeto y su búsqueda utópica de apertura de espacios nuevos de comunicación y realización.

Cada mañana, al despertar, Julián fija los ojos en las costas de España – “tierra muerta, quimérico mar: montes costeros, marejada repetida y

monótona: petrificado oleaje de montañas desiertas, asoladas, desnudas: parameras inhóspitas dilatados yermos: reino inorgánico quemado por el fuego del estiaje: herido por los cierzos invernizos” (J. G, *Reivindicación*, pp. 12-13). Y la mirada reconstruye el puente que la voluntad había destruido (Jamás volveré a ti), el istmo que Utopus excavó para crear su Utopía.

Estas son las coordenadas desde las cuales Julián emprende su búsqueda recomenzada con cada amanecer, siempre igual a sí misma:

“... el mar convertido en lago, unido tú a la otra orilla como el feto al útero sangriento de la madre, el cordón umbilical entre los dos, como una larga y ondulante serpentina: la angustia te invade: sudor frío, aleteos de corazón, palpitaciones: atrapado, preso capsulado, digerido, expulsado...” (JG *Reivindicación*, p. 13)

Mirada, cordón umbilical, serpentina, ligan a Julián a la tierra que aborrece y cuya destrucción orienta toda la búsqueda, “la patria no es la tierra: el hombre no es el árbol: ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces (*Reivindicación*, 124), suplica Julián, más Sísifo que Fénix – aunque el quisiera lo contrario: “Sísifo y juntamente Fénix que renace de sus propias cenizas (*Reivindicación*, p. 135)”. La narración reitera hasta el infinito el intento desesperado de cortar ese lazo para alcanzar la libertad de un nuevo sujeto que – como la serpiente-símbolo-de-la-búsqueda-de-Julián – tenga “un vientre liso que ignora la infamia del ombligo” (*Reivindicación*, p. 126).

La geografía alternativa que Julián va a ir recorriendo y configurando desde esas coordenadas es lo contrario de la que construye Utopus. El mapa de esa geografía es el mapa de la destrucción, como modo de vida, como condición de existencia, como objetivo, como visión. Es el que delinean las moscas que Julián aplasta sistemáticamente entre las páginas de los clásicos españoles:

espachurradas, la masa abdominal de por fuera!: indelebles manchones que salpican la peripecia dramática y la contaminan con su difluyente viscosidad: cabos, ensenadas, bahías, caprichosas formas geográficas: islas, verdaderos archipiélagos:

(*Reivindicación*, p. 37)

Pero el problema desde el punto de vista de la búsqueda utópica es que esas islas y archipiélagos – al contrario de la isla de Utopus – están vacías: el espacio utópico de Julián no tiene otro contenido que el rechazo de la España ortodoxa y canónica, ni tiene más dinámica que su destrucción: destrucción del paisaje simbólico, destrucción de la ideología nacional-católica, destrucción de sus valores, destrucción de la tradición literaria, destrucción de su canonizado lenguaje. Pero, hablando de diálogos, el exilio marroquí de Julián es de lo más voluble. Desde allí conversa con el Conde

Julián y con Rodrigo, con la Cava Florinda y con Séneca, con nosotros y con los grandes íconos de la tradición literaria y cultural española: Cervantes, Lope, Quevedo, Machado y la llamada generación del 98. Y, sin embargo, el acceso al espacio liberador de la utopía heterodoxa y del diálogo con el Otro árabe de Al-Andalus o de Tánger nunca se materializa.

Goytisolo es consciente de esa omisión o ausencia y sale al paso de esta cuestión en otro contexto: el de un diálogo que sí entabla con Edward Said a propósito de lo que llama una posible lectura orientalista de *Reivindicación y Makbara*. Goytisolo parte de una cita de Said en *Orientalism*: “Quien escribe sobre el Oriente debe situarse a sí mismo frente al Oriente. Traducida al texto, esta situación incluye el tipo de voz narrativa que adopta, la clase de estructura que levanta, las imágenes, motivos, temas que circulan en su texto. La suma de todos estos elementos expresa una forma deliberada de dirigirse al lector, de contener el Oriente y, en última instancia, de representar el Oriente o de hablar en su nombre”¹²

Y contesta para justificar ese vacío:

“La incitación a invadir y aniquilar la España opresora y retrógrada del franquismo es sin duda liberadora para nosotros, pero dicha liberación no interesa al invocado. Todo se juega entre españoles: el moro pretexto es un simple espectador.” (Goytisolo, p. 48)

Espectador espectral, el árabe que invoca una y otra vez la novela se convierte en testigo mudo de su propia instrumentalización en un monólogo cuyos límites – como los del exilio del personaje – coinciden con la distancia simbólica marcada por el cordón umbilical que Julián y la novela no lograrán cortar. Habrá en ese exilio africano de Julián un exacto y minucioso ajuste de cuentas. Pero no habrá apertura utópica, no habrá salida de la serie histórica, expansión del espacio ni exploración de espacios alternativos.

III

Al-Andalus es punto simbólico de encuentro y desencuentro en un diálogo posible entre Juan Goytisolo y Mahmoud Darwish. Para ambos Al-Andalus es seña de identidad elegida. Pero a partir de ahí las diferencias se multiplican. Frente al monólogo de Don Julián que instrumentaliza al-Andalus y lo vacía de contenido, un espejismo que se quiere espejo de al-Andalus recorre el mundo poético de Mahmoud Darwish. De hecho al-Andalus es uno de los dos polos que articulan la utopía de Darwish, una utopía que se construye minuciosamente en y desde el exilio, bajo su “eterna tienda de la ausencia”.

Las palabras de Darwish delinean el espacio simbólico del exilado: la

tienda eterna de la ausencia. Pero la imagen de la hoja de papel que el viento hace ondular suavemente¹³, inscribe – en el centro de un paisaje del cual toda presencia humana ha sido borrada – lo que será el espacio simbólico de la utopía: el poema interminable que se recorta contra esa eterna tienda de la ausencia.

En el poema de Darwish, la tienda eterna de la ausencia es el espacio que habita el exilado y que le es propio. Pero es también metáfora que evoca y enlaza dos figuras: el nómada y el refugiado. Son los dos polos simbólicos entre los que oscila y se desenvuelve histórica y existencialmente la gama de vivencias del exilio: el nómada – desarraigo y libertad – y el refugiado – pérdida, mutilación, desorientación, desposesión total.

Volvamos a la reflexión de Darwish sobre el diálogo desde el exilio:

“El diálogo que entablo conmigo mismo en este lugar es un diálogo con la parte ausente de mí mismo. Veo la ausencia con tanta claridad que podría tocarla. Podría abrazarla, o mantenerla a distancia, como si estuviera allí. Como si desde aquí, desde este lado mi propia sombra interpelara a mi esencia allá, en el otro lado.”

Sentado frente a las colinas de la antigua Palestina que se levantan del otro lado del valle. Darwish verifica en un diálogo consigo mismo las coordenadas que enmarcan su experiencia del exilio. Por una parte la presencia de una ausencia que todo lo invade: la de la tierra Palestina, el lugar natal – *the native place* de Said – el espacio propio, ahora clausurado. A la vista, literalmente a tiro de piedra, y totalmente inalcanzable. Por otra, la lucha constante contra la disolución del yo, que oscila entre su ausencia *allá*, y su deslizamiento hacia la sombra *aquí*. Ese es el contexto desde el cual su poesía se despliega “*reconstruyendo el yo a partir de las refracciones y discontinuidades del exilio*” (Said, *M of W*, p. 52).

En la poesía de Darwish, dos líneas utópicas maestras se entrelazan creando espacios alternativos donde el sujeto se afirma plenamente desde su exilio y encuentra residencia; y donde la ausencia del espacio clausurado da paso a una nueva tierra para una comunidad nueva. La primera es la evocación de al-Andalus.

Para el mundo árabe – dice Nizar Qabbaini – “al-Andalus es una agonía histórica intolerable, la jornada a al-Andalus es una jornada a través de un bosque de lágrimas”¹⁴.

Pero para Darwish es la utopía del pasado la edad de oro donde se verifica la coherencia de un mundo posible para una comunidad árabe que fue ayer y tal vez podría volver a ser. Al diálogo entre la ausencia y la sombra se opone el diálogo ininterrumpido con al-Andalus:

“Han pasado ya quinientos años
y la ruptura aún no se ha consumado del todo entre nosotros.

Nunca dejamos de escribirnos,
ni las guerras lograron cambiar los jardines de mi Granada”15

Contra el telón de fondo de la fragmentación del mundo árabe y a la discontinuidad de la experiencia del exilio, la evocación de al-Andalus configura una continuidad en el diálogo con la propia historia.

Frente a la pérdida de la propia tierra la evocación de al-Andalus delinea un primer espacio de residencia en el pasado. Un ámbito de jardines y patios, de jazmines, granados e higueras, un espacio donde los versos de *El collar de la paloma* y la sabiduría de Averroes encuentran su lugar entre el Patio de los naranjos y la Calle de la chirimía, en el triángulo mágico que dibujan Granada, Córdoba y Sevilla. El verso tiene un puente entre al-Andalus y Palestina pero es un puente precario entre dos pérdidas. Frente a él el sujeto se define así:

“Soy el Adán de dos Edenes, perdidos doblemente”

“Granada tiene sus propias leyes”... “Granada es mi tierra” dice el poeta. Pero es una tierra precaria que existe sólo en su canto. “¿Dónde está Andalucía – nos preguntaremos – aquí o allá? En esta tierra o sólo en poemas?”

De todos modos, aquí o allá, poco importa si el destino que nos aguarda es el mismo: la rendición y la muerte en el-Andalus, o en Palestina. ¿En última instancia la pregunta será para Darwish:

¿En qué Andalucía me llegó el fin?

Pero la voz de Darwish no es nunca la voz de la desesperanza. En su poesía el punto extremo de clausura del espacio histórico se abre incesantemente al espacio utópico liberador. La Granada de al-Andalus ya no es más, pero la de Darwish existe en el canto. Al-Andalus se perdió hace quinientos años, pero sigue vivo en el poema.

¿Y Palestina?

La segunda línea utópica maestra de la poesía de Darwish se despliega en relación con el presente y con Palestina. El lenguaje poético de Darwish irá llenando el vacío dejado por la expulsión, desplazando el espacio clausurado con un nuevo territorio, llenando la ausencia del exilio con la memoria colectiva y con presencias nuevas, configurando un espacio utópico de residencia. Darwish es plenamente consciente de su objetivo y del poder utópico de su poesía:

“No sé por qué se me lee tanto, pero entiendo que hay generaciones enteras de palestinos que llegan a conocer su tierra y su pasado adentrándose en los escenarios de mis poemas. Mis poemas no ofrecen meras imágenes y

metáforas. Despliegan paisajes, pueblos, y campos; ofrecen un lugar. Hacen presente en su forma lo que está ausente en la geografía, es decir, le dan morada a la ausencia en el texto poético, como si residiera en la tierra. No creo que un poeta pueda aspirar a una alegría mayor que la de que la gente encuentre refugio entre las líneas de su poesía, como si fueran verdaderos hogares. En realidad en árabe existe una homonimia insólita y reconfortante: La palabra “bayt” designa tanto la casa como el verso. Como si el hombre pudiera residir en él.”

(“*As the Land is the Language*”)

Desde el comienzo de su reflexión, Darwish define su poesía como lugar de encuentro. Es en ella donde generaciones de palestinos descubren su tierra – *homeland* – y su historia – *their past*. El espacio poético mismo se configura como vasto paisaje, con pueblos (villages) y campos (fields), como lugar simbólico y geografía alternativa – utópica – donde todo lo que ha sido expulsado de la geografía real – Palestina – puede encontrar residencia “como si residiera en su tierra” (*as if residing on his land*). En la poesía de Darwish el desolado y siempre transitorio espacio simbólico que compartían el exilado, el nómada y el refugiado – la tienda – halla permanencia y se convierte en casa y en morada para esas generaciones de palestinos que lo leen y que pueden “residir en su poesía como si fuera un verdadero hogar”.

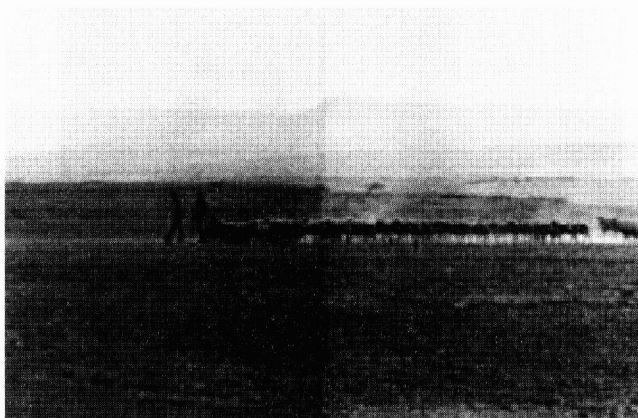
V

En uno de sus muchos diálogos con Mahmoud Darwish, Said señala que su vasta obra poética “equivale a un esfuerzo épico por transformar la lírica de la pérdida en el drama infinitamente aplazado del retorno” (*M of W*, p. 52). Este diálogo – de 1984 – se prolonga en 1986 en otra obra – del propio Said – empeñada en un esfuerzo análogo. Me refiero a *After the last sky: Palestinian lives*, el libro con fotografías de Jean Mohr que Said publicó seis años antes de su propio viaje de regreso a Palestina. El título y el epígrafe que introduce texto y fotografías recogen un verso de Darwish:

¿A dónde iremos tras las últimas fronteras?

¿A dónde volarán los pájaros más allá del último cielo?

El texto de Said narra un retorno imaginario – el retorno real no tendrá lugar hasta seis años más tarde – a la Palestina imaginaria que se va desplegando en las imágenes de Mohr. Es el espacio de la libertad.



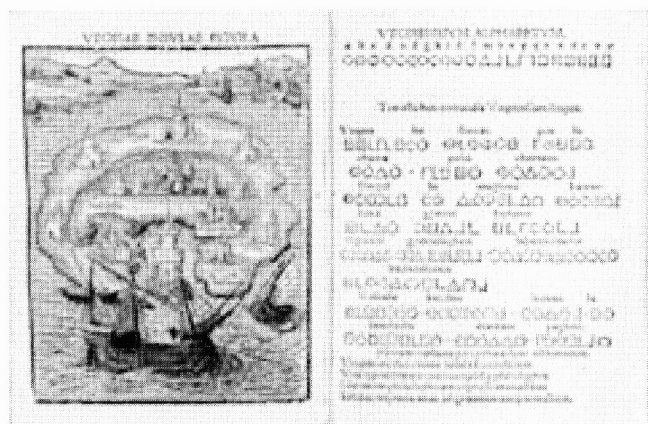
Es el espacio sin fronteras del nómada que no necesita título de propiedad porque todo el espacio le pertenece.

Y es el espacio que la presencia de los palestinos humaniza:

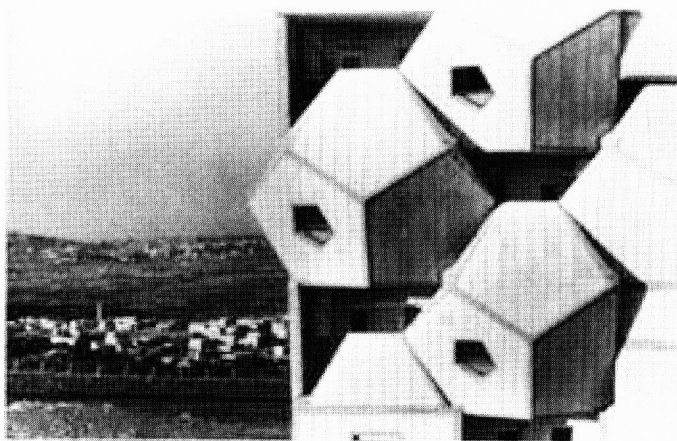


Campo arado, labor ancestral, permanencia del ser humano en el paisaje que humaniza con su trabajo y residencia; comunidad y refugio en la promesa de una nueva vida. En el recorrido de Said/Mohr reencontramos los elementos de la utopía poética de Darwish: tierra, familia, pueblo, casa, café.

Toda una historia, una memoria y un mundo se condensan en la imagen del pueblo árabe que flota en su paisaje mediterráneo como un espejismo de la ilustración que representaba a Utopía en la primera edición de la novela de Thomas More.



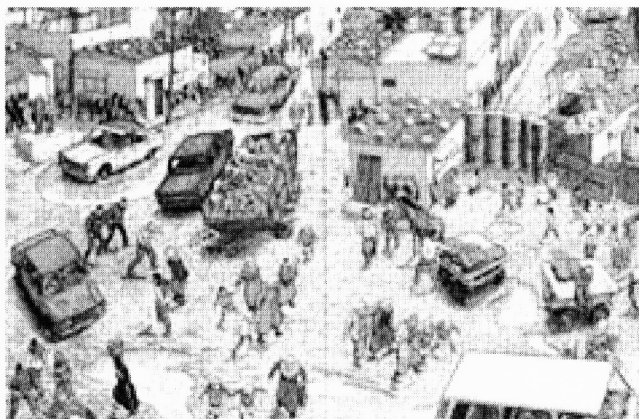
Pero así como en la novela de More la imagen de la portada de Utopia iniciaba el recorrido liberado, en *After the Last Sky* lo clausura. La imagen siguiente nos muestra visualmente el asedio de ese mundo por el expansionismo de Israel y sus asentamientos:



Y la próxima nos muestra el espacio real que ese expansionismo asigna a las “vidas Palestinas” de Said: el poblado/campamento de refugiados palestinos.



Es la misma imagen que reverbera todavía en *Palestine*,¹⁶ el cómic de Joe Sacco:



Y es la imagen que enmarca el diálogo entre la crónica devastadora de la realidad palestina actual, que hace Sacco en su cómic, el viaje imaginario de retorno de Said de la mano de las fotos de Mohr, y la utopía poética de Mahmoud Darwish.

El punto de enlace entre las representaciones de Darwish, Said y Sacco tiene dos vertientes: La constatación de la ausencia y la voluntad de llenar ese vacío de contenido.

Pero mientras Said puebla su narrativa con las re-construcciones imaginarias de la memoria, y mientras Darwish va ocupando el vacío dejado por la ausencia con la utopía poética de residencia, comunidad e historia de sus versos, creando los vastos paisajes que recomponen un pueblo y una patria, un hogar, un espacio humanizado para un pueblo palestino que en ese espacio reconoce su propia humanidad y que por eso mismo lee su poesía, las viñetas de Joe Sacco están pobladas y saturadas por los elementos de una realidad brutal. La foto de Mohr del campo de refugiados era como una bisagra entre la utopía de la memoria y la realidad del pueblo palestino. La viñeta de Sacco duplica esa bisagra desplegando ante nosotros un paisaje que desplaza cualquier utopía – ya sea la que canta la voz poética de Darwish o la que sugieren las imágenes del “retorno” de Said.

Entrar en el mundo del cómic de Sacco es como entrar en el capítulo final de Guamán Poma: *No hay remedio*. Es iniciar un recorrido inverso al que hace Darwish a partir de su constatación de la ausencia, y Said desde el desgarramiento irremediable – *unhealable rift* – del exilio. Es un verdadero descenso al infierno de la deshumanización decretada para todo un pueblo. Y es reencontrar (retomar) en las imágenes y en el texto (el hilo de la

existencia del pueblo que Theodor Herzl – fundador del sionismo – definió como “una pandilla de pobretones” a quien habría que “escamotear a través de las fronteras” para que la fantasía fundacional de Israel pudiera convertirse en realidad: “Una tierra sin gente para una gente sin tierra”.

Para Ben Gurion el destino histórico de los palestinos frente al imperativo de creación del estado de Israel era meridiano: A los árabes-palestinos – declaró – no les queda más que una opción: largarse” (Sacco, p. 42). Siguiendo la misma línea Golda Meir decretó en 1948, con toda simplicidad, la situación de los Palestinos frente a Israel:

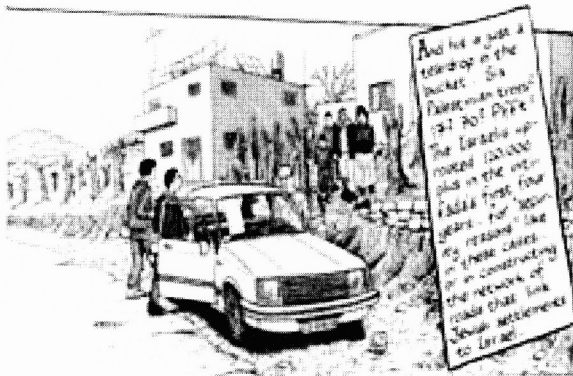
“No es que aquí hubiera un pueblo palestino que se consideraba a sí mismo como pueblo palestino cuando llegamos, los expulsamos y nos quedamos con su país. Es que no existían.” (Sacco 42)

En el mundo que crea Sacco con sus cómics, los palestinos recuperan existencia y mundo. Frente a toda una ideología y un estado que decretan su desaparición – pueblo, tierra e historia (Sacco 1, p. 48) las viñetas de Sacco afirman su presencia y delinean las coordenadas exactas del lugar que ocupan configurando un mundo que – paradójicamente – es a la vez desierto y saturado.

El paisaje – entendido aquí como la tierra humanizada por la larga presencia de sus gentes se vacía: (Sacco, pp. 59-62)







Pero simultáneamente, ese paisaje es ocupado y saturado por los signos de otra presencia, de otra realidad y otro futuro que se nutren precisamente de ese vacío y de esa desaparición: casas, gentes, historia. En la viñeta de Sacco (Sacco, p. 63) el discurso del poder sionista se cierne gráficamente sobre el paisaje ocupando la tierra y cerrando cualquier horizonte.



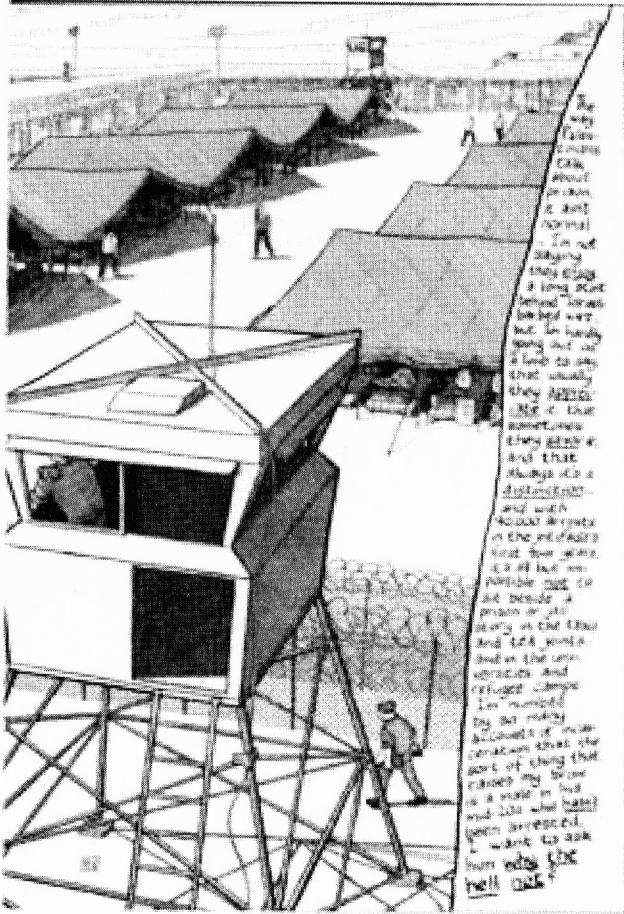
El proceso de reducción y de invasión del espacio propio está en el centro mismo de la experiencia palestina. Si tomamos como punto de partida el espacio de la libertad del nómada que capturaba la imagen de Mohr en *After the Last Sky*, vemos que, en el texto de Said, la imagen del campo de refugiado constituye el final del recorrido en una serie de imágenes visuales que hace la crónica puntual de un proceso implacable de reducción de espacios. Pero en Sacco (pp. 44-45) esa imagen no es más que el principio. El campo de refugiados es el espacio legítimo que se le asigna al palestino, un espacio degradado para una vida escuálida:



"Tomamos, té, tomamos café... hablamos. Esto es mi vida"¹⁷ dice uno de los personajes en la viñeta. Gráfica y conceptualmente Sacco nos muestra la experiencia de la desposesión y de la pérdida de agencia del palestino. Sentarse, esperar, conjeturar, en un espacio claustrofóbico dominado – como la página – por el peso de una apretada red de historias, sueños, decepciones, rumores que circulan y recirculan interminablemente en torno a la hora del té, o del café, palabras y más palabras frente a una impotencia total.

Y, por si fuera poco, la omnipresencia de los colonos y de las fuerzas de seguridad israelíes le recuerdan constantemente que tampoco ese espacio le pertenece y que con frecuencia es sólo un espacio precariamente intermedio

que sólo puede desembocar a través de una larga cadena de reducciones, en la prisión o en la celda. Basta fijarse en la reducción progresiva del tamaño de las viñetas de Sacco para ver delineado todo ese proceso muy gráficamente. La viñeta del campo de refugiados ocupaba todo el espacio de una doble página. La de la cárcel Ansar III (Sacco, p. 81) ocupa una sola página:



Y a partir de ahí las viñetas se irán haciendo cada vez más pequeñas (pp. 105,111):



De hecho el último elemento en esa serie será la imagen del ataúd que lleva los restos de Mustafa Akkawi palestino torturado por las fuerzas de seguridad israelíes.

Campo de refugiados, prisión, celda, ataúd: esos son los espacios reales en los que se encuentran confinadas hoy y ahora las “*palestinian lives*” de la memoria que reconstruían Mohr y Said. “Vivir encarcelado es parte integral de nuestras vidas” comenta lacónicamente uno de los personajes de Sacco. (Sacco 1, p. 82) “Se cierra la puerta y el mundo ya no ve nada” le dice el agente israelí al periodista a quien está torturando (Sacco 1, p. 94).

Tiene razón Ana Merino cuando dice, hablando de Joe Sacco:

“... Aprendió que el cómic era un arte donde el espacio de los marginados, los olvidados, los abandonados, los desterrados, los heridos, los bombardeados... podía representarse...”¹⁸

La estética del cómic es una estética de retazos. Es una estética heterogénea, de discontinuidades e irrupciones que van puntuando una coherencia que se construye sobre el cuestionamiento permanente de toda superficie lisa, y de la continuidad ilusoria de cualquier discurso sin fisuras. La simultaneidad de imagen y texto; la posibilidad de crear un lenguaje híbrido de tremendo poder expresivo y comunicativo, con una extraordinaria capacidad de materializar escenarios y escenas ante nuestros propios ojos, de superponer y yuxtaponer registros y realidades de forma plástica y tangible, de subvertir cualquier linearidad y cuestionar cualquier causalidad, de crear su propia lógica y sus propias reglas secuenciales, subvirtiendo jerarquías y abriendo intersticios reveladores en la superficie de otros discursos, hacen del cómic el medio que – en palabras de Said – es “capaz de decir lo que de otro modo no podría ser dicho”¹⁸. En manos de Sacco el cómic es capaz de representar los desarraigados espacios de la desposesión palestina en *A Nation Occupied*. Y en *In the Gaza Strip* es capaz de capturar:

“La vacuidad del tiempo, la grisalla y sordidez de la vida cotidiana en los campamentos de refugiados, las redes de trabajadores de asistencia, mujeres de luto, jóvenes desempleados, maestros, policías, colgados; los eternos círculos del café o del té compartido; la sensación de encierro, el agobio que exudan el sempiterno barro y la fealdad proverbial del campamento, tan icónico de la experiencia palestina: todo esto lo capta Sacco con aterradora exactitud y, paradójicamente, con gran ternura”. (Said, *Hommage*, iv-v).

Es un recorrido traumático. Y, en *In the Gaza Strip*, el propio personaje de Joe – alter ego de Sacco – vacila y se retrae antes de sumergirse en esa realidad terrible que desplegarán las páginas del cómic y que describe Said en su homenaje.



Por una parte es su diálogo con Said a través de *The Question of Palestine* lo que le impulsa a conocer Palestina. Por otra reconoce que preferiría con mucho quedarse en el espacio protegido de la reflexión – leyendo a Said en *Orientalism* – a convertirse en testigo activo de una realidad intolerable. Pero testigo va a ser, y por sus ojos y el relato que nuestros ojos recorren en el cómic el pueblo palestino desafía el decreto de Golda Meir y recupera la existencia que ella y tantos otros después han querido negarle.

En *Palestine: A Nation Occupied* la puerta se cierra, efectivamente, detrás del prisionero que va a ser torturado, y el mundo ya no puede verlo. Pero el cómic de Sacco abre esa puerta de nuevo para que el mundo y cada uno de nosotros volvamos a ver la aterradora realidad que se esconde detrás de ella.

VI

En su diálogo con Sacco, Said se hace eco de esa voluntad de restituirle al pueblo palestino una presencia a través de su propia obra:

“Cuando comencé este esfuerzo, justo después de la guerra de Junio de 1967, el nombre de Palestina no podía ni mencionarse en el ámbito público. Recuerdo haber visto pancartas a la salida de talleres y conferencias que declaraban “Palestina no existe”. Y en 1969 Golda Meir pronunció su frase lapidaria: “Los palestinos no existen”. Mucho de mi trabajo como escritor y como conferenciante ha tenido que ver con la necesidad de refutar el falseamiento y la deshumanización deliberada de nuestra historia. He intentado devolverle una forma humana y restituirle una presencia a la narrativa palestina que tan eficazmente han sabido desvirtuar y borrar los medios de comunicación conjugados con legiones de ideólogos y antagonistas.” (Said, *Homage to Joe Sacco*, foreword to *Palestine...* p. iii).

Restituirle al pueblo palestino una presencia y una forma humana es la voluntad que se afirma en el diálogo entre Said y Sacco. Y, tal como señala el propio Said, mucho de su propio trabajo intelectual intenta devolverle al pueblo palestino su historia y su voz. Es la misma voluntad que liga a través de otro diálogo implícito la utopía poética de Darwish con el recorrido imaginario de Said/Mohr en busca de las señas de identidad del pueblo palestino en *After the Last Sky: Palestinian Lives*.

Said/Mohr lo logran con el recorrido visual por esa otra Palestina – ahora ya utópica – borrada por los discursos del poder. Darwish lo logra en su poema-residencia. Sacco lo logra también con su cómic que despliega

implacablemente la escualidez del mundo de los perdedores – a contra corriente de la tradición americana de un cómic de héroes (Superman, Batman, etc.) – y que paradójicamente revela de forma deslumbrante el carácter indomable de esos perdedores, “su tácita determinación de seguir adelante, su voluntad de no renunciar a su propia historia, de seguir contándola y de resistir cualquier intento de borrarlos del mapa definitivamente” (Said, *Homage*, V).

Es en relación con esa paradoja que Ana Merino acierta cuando señala que con la vorágine de imágenes y textos que satura sus páginas Sacco “nos ayuda a recordar a los otros” y también “a desear un mundo mejor” (A M *Leer*, p. 97). Pero es en la segunda parte del comentario de Ana Merino sobre Sacco – “desear un mundo mejor” – donde arraiga la propuesta de más alcance que hace Said a partir del caso palestino. Una propuesta de signo claramente utópico.

“El hecho es que Palestina – escribe Said en 1979 – no existe ya más que como recuerdo; o mejor dicho, como idea, como experiencia humana y política, como acto de voluntad popular”.²⁰

A primera vista la afirmación de Said parece hacerse eco de la de Golda Meir: “Palestina no existe”. Pero en el pensamiento crítico de Said esa afirmación tiene un sentido exactamente contrario al de Meir. La existencia de Palestina como memoria, como experiencia y como acto de voluntad popular le da una dimensión que trasciende la del estado palestino mismo. Para Said – tal como señala Makdisi – la idea de Palestina articulada en esos términos sienta las bases para un nuevo humanismo, es decir para un nuevo concepto de lo que significa ser humano.

Saree Makdisi sitúa la discusión de la propuesta de Said contra el telón de fondo del pensamiento sionista, de la historia del estado de Israel y de la paralela ocupación del territorio palestino y rastrea en las palabras y los textos de fundadores (Ben Gurión), héroes (Moshe Dayan) e historiadores (Ben Morris y Ilán Pappé) la crónica de una destrucción. Decidido a convertir en realidad la fantasía sionista de “una tierra sin gente para una gente sin tierra” Ben Gurión dirigió la expulsión y ocupación de 1948, una operación que de ningún modo contemplaba siquiera la posibilidad de dividir el territorio entre palestinos e israelíes. “Palestina no fue dividida – nos recuerda el historiador israelí Ilán Pappé – fue destruida, y la mayoría de sus habitantes fueron expulsados”²¹. Moshe Dayan le da la razón cuando en 1969 dice: “Vinimos a esta tierra que estaba habitada por una población árabe, para establecer un estado hebreo, es decir judío... Ya ni siquiera se conocen los nombres de aquellos pueblos árabes, y no me sorprende, porque los libros de geografía en los que aparecían ya no existen, y los pueblos

tampoco... No hay un solo lugar en este país que no estuviera habitado antes por una población árabe” (Makdisi, p. 83). Pero, por si las dudas, el historiador Morris aclara que esto no es cosa del pasado y justifica abiertamente todo el proceso de destrucción que denuncia Makdisi. “Hay circunstancias – dice Morris – en las que la limpieza étnica esta justificada”, y compara el caso de Israel con el de los Estados Unidos, la “gran democracia americana que no hubiera podido crearse sin la destrucción/aniquilación de los indios” (Makdisi, p. 82).

Para Said, como para Makdisi, el problema fundamental del pensamiento sionista – y la razón por la que la ideología sionista ha desembocado históricamente en los horrores de la destrucción de Palestina y en la gran oportunidad perdida del nuevo estado de Israel – es que retoma y recapitula la estructura binaria central a todo el imperialismo moderno: una estructura que se apoya sobre la oposición necesaria entre un ser (self) plenamente humano y otro que no acaba de serlo (Makdisi, p. 87). Frente a esta realidad, Said afirma la necesidad de articular una nueva “lógica de lo humano” que no retome ni invierta esa oposición fundamental. En términos estrictamente políticos esa posición se tradujo en la propuesta que defendió Said durante sus últimos años: la de un estado binacional en el cual Israelíes y Palestinos convivieran en paz. En términos éticos y filosóficos la posición de Said se concreta en la reivindicación de esa “idea” de Palestina articulada como humanismo de liberación (Makdisi), es decir como alternativa a la lógica de la interminable serie de oposiciones que enfrentaron al colonizador con el colonizado, el ocupador con el ocupado, el yo con el Otro. Un humanismo liberador en el que esa polarización fundamental pueda verse desplazada por la afirmación de una unidad basada en la solidaridad y no en el rechazo. Un humanismo que se afirme sobre la voluntad de encontrar y reconocer en todos y cada uno de los seres humanos a “mi semejante, mi hermano”.

La propuesta de Said es, sin duda una propuesta utópica. Se levanta sobre el rechazo de la serie histórica para proponer las condiciones de ingreso a un destino modificable (Bloch), no sólo para el caso palestino/israelí, sino para la humanidad. Y a la luz de esa propuesta, el diálogo entre cuatro exilados – Goytisolo, Darwish, Sacco y Said – que acabamos de recorrer cobra un significado particular. ¿Por qué no escucharlo/leerlo como un diálogo paradigmático que sienta las condiciones de acceso a esa utopía? Tal vez delinea las coordenadas en las que podría enmarcarse la posibilidad de ese nuevo humanismo.

Lo que enlaza a los cuatro participantes en el diálogo que hemos ido rastreando es la experiencia del exilio. Frente a ese exilio cada uno elabora posiciones y articula respuestas. Goytisolo el rechazo irreducible y feroz de

la propia tierra. Darwish la creación en y por el lenguaje de un espacio simbólico de identidad y comunidad. Sacco la crónica puntual de la desposesión y de la pérdida. Said la alternativa al territorio: la idea de Palestina frente a Palestina. Son cuatro opciones muy diferentes enlazadas por un elemento: la des-territorialización inevitable del exilio, o en palabras de Said:

“el desgarramiento forzado entre un ser humano y su lugar nativo, entre el sujeto y su verdadero hogar.”

Tal vez lo que el diálogo Goytisolo-Sacco-Darwish-Said nos sugiere es que precisamente ese desgarramiento que separa al ser humano de lo que ha interiorizado como su “true home” es la condición necesaria para el acceso al “nuevo humanismo:” de Said. Y tal vez sea esto lo que define en nuestra coyuntura histórica de grandes migraciones, desplazamientos, éxodos y ocupaciones, el exilio como un valor positivo que se remonta a la visión de Hugo de St. Victor cuando decía: “... sólo el hombre para quien el mundo entero es una tierra extraña ha alcanzado la perfección”.

Y tal vez, desde esta redefinición del valor del exilio como piedra angular de un nuevo humanismo radical la pregunta angustiada de Said:

“Pero si el exilio es una condición de pérdida terminal, ¿cómo ha podido la cultura moderna transformarlo en un poderoso agente de enriquecimiento?”
(*M of W*, p. 49)

encuentra su respuesta en la súplica de Goytisolo:

“la patria no es la tierra: el hombre no es el árbol: ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces”.

NOTAS

- 1 *The Mind of the Winter*, Harpers Magazine, 1984, p. 49 “the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home.”
- 2 En el documental *As the Land is the Language*, dirigido por Simone Bitton, 2000.
- 3 “la forma del desarraigo transcendental”.
- 4 *The Principle of Hope*. MIT Press, 1986. Para Bloch el pensamiento utópico es aquel en el que se expresa la conciencia anticipatoria. Su valor epistemológico

y productivo se concreta en una capacidad de explorar imaginariamente opciones nuevas, y en su fuerza como agente de cambio histórico.

5 Para un análisis de la dinámica utópica durante el descubrimiento y colonización de América Latina véase Beatriz Pastor, *El jardín y el peregrino*, UNAM, México, 2000.

6 Louis Marin: *Utopics: Spatial Play*, Humanities Press, 1984.

7 *Madafeh*: El recibidor o sala de la visitas.

8 Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, Seix Barral, Barcelona, 1976. p. 11.

9 Adonis, “*The Stage and the Mirrors*”, Northwest University Press, 1980.

10 Mahmoud Darwish, *The Adam of Two Edens*, Syracuse University Press, 2000. p. 150.

11 Thomas More, *Utopia*. Classics Club, Walter Black Inc. New York, 1947, p. 71 (La traducción es mía).

12 Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, Alfaguara, Madrid 1989. pp. 31 y 48.

13 Véase p. 2.

14 Nizar Qabbani, *Al-Amal al-Nathriyya al-Kamila*. Citado en Lilly Kanso: “Mapping Exile: Al-Andalus and Metaphors of Loss”, unpublished essay, 2005.

15 Mahmoud Darwish “Eleven Planets in the Last Andalusian Sky” en *Adam of two Edens*, p. 157).

16 Joe Sacco *Palestine*. Seattle 2001. Foreword by Edward Said. Todas las ilustraciones reproducidas a continuación provienen de esta obra.

17 “... We drink tea. We drink coffee. We speak. This is my life”.

18 Ana Merino, en *Leer*, Mayo 1999.

19 “*seemed to say what couldn't otherwise be said*”, Said, *Hommage to Sacco in Palestine*, edición en 1 vol. con prefacio de Said. ii).

20 En Saree Makdisi “Palestine and the Humanism of Liberation” p. 80 de *Edward Said: Continuing the Conversation*. Editado por Homi Baba y W.J.T. Mitchell. University of Chicago Press, 2005.

21 Ilán Pappé, “The Geneva Bubble”, *London Review of Books*. Jan. 8, 2004. Citado por Makdisi.

EL CANTOR DE TANGO DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: UN CONJURO CONTRA LA CRUELDAD Y LA INJUSTICIA

Marcelo Coddou
Drew University

I

Robert Crossweller abre su conocida biografía de Perón con una cita extractada de *The New Statesman*, que data de 1978: “el fracaso de la Argentina como nación es el misterio político más grande de este siglo.” *El cantor de tango*, la más reciente novela de Tomás Eloy Martínez¹ no pretende resolver el enigma ni busca dar explicaciones plausibles al hecho; tampoco arriesga proyectos de solución a tal fracaso. Lo que hace es proporcionar un cuadro vivo, dinámico, por largas instancias dolorosamente dramático, de tal frustración histórica.

Abundan en la novela pasajes que refieren a los múltiples discursos que daban cuenta del optimismo con que en la Argentina se observaba un progreso que parecía incesante e ilimitado. Y no tan sólo por parte de ciudadanos del país austral. Se citan, por ejemplo, textos análogos al del vizconde británico James Bryce (1838-1922), historiador de marcada proclividad liberal, que lo visitara durante el período de prosperidad que caracterizó el final de la primera década del siglo XX. En su obra *South America: Observations and Impressions*, Bryce pronosticaba que durante el transcurso de aquella generación, y no más tarde, la Argentina se ubicaría en el mismo nivel que Francia, Italia y España, por lo que marcharía a la cabeza de “la raza latina” en el Nuevo Mundo. Cuando Bryce afirma lo

suyo, ya se proponía a la Argentina con una muy ilustrativa comparación: era “*los EE.UU. del hemisferio sur*”, concepto del que pocos osaban dudar. Se alababa la pujanza de su industria y, en general, de su economía comparada con el letargo prevaleciente en cualquier otro país de la región². A tal esplendor, motivo de elogios y envidias, se sumaba la apreciación de su estabilidad política, pensada poco menos que inalterable. Jane Cecil, por ejemplo, en su difundido estudio *Liberty and Despotism in Spanish America*, de 1929³, aseguraba que en la Argentina una revolución era tan improbable como en Inglaterra. Pocos meses después de tal vaticinio se produciría el primer golpe de Estado, encabezado por el general José Félix Uriburu, con el que se inauguraba un medio siglo de cuartelazos y gobiernos de facto. En efecto: a partir de 1930 se sucedieron veintiséis gobiernos, catorce de ellos frutos de golpes de Estado o modalidades más o menos encubiertas de presión militar, interrumpiendo así un largo período de setenta años de continua supremacía civil. El capítulo final de *El cantor de tango* termina con las conmociones del 31 de diciembre del 2001, que es cuando los argentinos sienten que el país toca el fondo del abismo: ¡hay cinco presidentes en un lapso de no más de diez días!

Tal es el núcleo último de la trama central de esta obra de Tomás Eloy Martínez. El autor mismo ha sintetizado muy bien *la fábula* de su novela, vale decir, *los hechos* tal como en ella suceden, no la *trama*, que es “la forma en que el lector toma conocimiento de ellos” (Tomachevski). Al conjunto de acontecimientos que constituyen el componente narrativo de su novela, esto es, los hechos o episodios que están vinculados por unas relaciones de causalidad y de continuidad en la sucesión temporal y a través de los cuales se desarrolla la historia narrada, Tomás Eloy Martínez lo resume así:

El cantor de tango es la historia de un estudiante de doctorado de los Estados Unidos, de origen norteamericano, quien está escribiendo una tesis doctoral sobre Borges, y a quien le dicen que hay un cantor mejor que Gardel en Buenos Aires, y como él está estudiando el tango original, tal como Borges consideraba que debía ser el tango (...), decide viajar a la Argentina. Este cantor prodigioso tiene esos tangos en sus repertorios; el estudiante va en busca de él y resulta que el cantor ha dejado de cantar en los centros tradicionales donde se canta el tango (...) y se dedica a cantar en sitios muy raros de la ciudad. Se presenta imprevistamente y canta en lugares como Parque Chass, que es un barrio laberíntico, o a la entrada de los mataderos de Buenos Aires, o en los subterráneos de debajo del obelisco de la ciudad, o en la entrada de una autopista, y el cantor no sabe muy bien ni por qué razones elige esos lugares, ni para qué... y el estudiante entiende que hay un mapa secreto de la ciudad que el cantor está trazando, trata de encontrar ese mapa secreto durante todo el tiempo. Y a la vez hay una parodia dentro de la novela, de “El aleph” de Borges, y la búsqueda imposible del aleph. Se va contando la historia de los lugares donde el cantor está cantando y la historia de la ciudad propiamente dicha.

En el capítulo final se termina con las conmociones del 31 de diciembre del año 2001 (...) El estudiante americano mira esto con sorpresa, con extrañeza, y finalmente logra tomar contacto con el cantor y oírlo, y él cantándole un tango le da un mensaje cifrado que le revela el enigma de la ciudad⁴.

La imagen-símbolo que recurrentemente sostiene la fábula recién resumida por el autor de la novela, es la del *laberinto*. Tomada de Borges –cuya presencia de unos y otros modos resulta capital en *El cantor de tango*–, transpola su significación marcadamente espacial a una predominantemente temporal⁵. Al laberinto cualquier diccionario de símbolos –por ejemplo el siempre útil de Cirlot–, lo define como construcción arquitectónica –vale decir, espacial– de la cual una vez en su interior es imposible o muy difícil encontrar la salida. Según el mismo Cirlot recuerda –y esto es de interés cuando pensamos en la novela de Tomás Eloy Martínez– el laberinto se puede *experimentar* en la realidad de los dédalos de una ciudad desconocida. Nerval, por ejemplo, tuvo la obsesión del laberinto: en sus obras prueba haberlo vivenciado como pérdida en un mundo que es equivalente al caos. Análogo a lo que acontece con Buenos Aires, ciudad sobre la que tanto se ha escrito y dicho, sin que nadie haya logrado desentrañar el por qué de su persistente caoticidad. La novela de Tomás Eloy Martínez si bien atiende con morosidad implacable a la laberíntica urbe con sus calles que se encuentran y desencuentran, de nombres y direcciones inestables, aporta una dimensión reflexiva sobre el desconcierto temporal que sus habitantes y visitantes padecen, sin lograr ellos explicarse a qué designios parece inevitablemente estar sucumbiendo.

También recurso estructural –cabalmente borgiano según subrayáramos–, el laberinto Tomás Eloy Martínez lo plantea, efectivamente, más que en la materialidad de la ciudad, en el tiempo: “porque la gente no está en el sitio que cree estar”, ha sostenido el autor⁶, aclarando que quería contar la historia de Buenos Aires “como si la ciudad fuera un laberinto en el tiempo. Quería mostrar una ciudad hecha de mutaciones que a cada hora es diferente, que desconcierta”. Más abarcadora aún es otra reflexión suya que alude a la Argentina toda y no tan sólo a su capital:

la Argentina ha equivocado el rumbo, más de una vez, en un laberinto que no está en el espacio, como dijo Sarmiento en su *Facundo* (“el mal que aqueja a la Argentina es su extensión”), sino en el tiempo, en los desacuerdos de su historia⁷.

Y en otra oportunidad el novelista reitera que *El cantor de tango* es una

especie de reflexión gigantesca sobre Buenos Aires (...) en el momento en que está en estado de mutación; una ninfa que se va a convertir en mariposa o una larva que se va a convertir en ninfa. Es el tránsito de una ciudad con

una clase de vida próspera y segura de sí, a la violencia y la inseguridad que se engendra a finales del año 2001, cuando las calles estaban ocupadas por cientos de miles de ahorristas que han perdido su dinero por el fin de la conversión o paridad del peso a dólar⁸.

Al promediar el último capítulo de la novela se ofrece una frase síntesis: “la vida de la ciudad es un laberinto” (222): la *vida* de la ciudad, no la ciudad en sí. Poco más adelante se reafirma la imagen: “el verdadero laberinto de Buenos Aires es su gente” (238). En verdad las postulaciones sobre el significado del *laberinto* se multiplican en la novela, distanciándose unas de otras, al mismo tiempo que buscan complementarse, para entregar en toda su rica plurivalencia el sentido último que pudiera abarcarlas en una unidad resolutive.

El Buenos Aires del presente de la narración es un complejo temporal que anula sus virtudes en el vértigo que le significara la crisis financiera y social de diciembre del 2001, en que transcurre la acción central del relato, cuando la ciudad sale a la calle para protestar contra la corrupción política y el colapso económico.

Repitamos que el narrador personal, Bruno Cadogan, estudiante norteamericano del doctorado en Letras de la Universidad de Nueva York, viaja a la capital de la Argentina tras la búsqueda de una voz ausente, la de Julio Martel, cantor de tango secreto y enfermo y que, como pronto lo constataría el narrador, es inhallable. Los desplazamientos en su búsqueda le permiten conocer la ciudad *verdadera*, sus intersticios espacio-temporales, las historias clandestinas que configuran sus mitos, la realidad palpable del acontecer cotidiano. Y, así, se vislumbran, no siempre nítidos, los sentidos de la experiencia nacional argentina. Afirma atinadamente Sergio Colautti en su sagaz reseña de la novela:

la postulación de una voz que diga el tiempo, que señale los desatinos de la historia, que registre los espacios del amor y la desesperanza, significa también la elección de una mirada. Para decir lo real, es más cabal una voz que cante y no una palabra que diga: la voz única, inigualable y doliente de Martel, permite recoger las historias múltiples y todos sus tonos y convertirlas en un relato universal⁹.

El crítico capta acertadamente lo que es tanto voluntad y propósito autorial, como logro plasmado de tal intencionalidad en la novela. Tomás Eloy Martínez marca la historia de la revuelta social —que hemos suscitamente recordado— reflejándola en el personaje Julio Martel, un cantor de tango agonizante, “como la ciudad en esos momentos”¹⁰. El cantor, señala el propio novelista, “va cantando lo que no pudo ser, a los desaparecidos, a la muerte”¹¹. Su voz, la de Julio Martel, tiene, según propone Sergio Ramírez, una razón: “es como un treno fúnebre. Canta en homenaje a los muertos y los convoca”¹².

El mapa de los lugares elegidos por Martel para sus dificultosos conciertos solitarios queda establecido tan sólo al final de la novela:

el mapa (...) era aún más simple de lo que imaginé [reconoce Bruno]. No dibujaba una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires. Era una lista que contenía un infinito número de nombres y eso era lo que más había atraído a Martel, porque le servía como un conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas (248-249).

La lista incluye, entre muchos otros sitios (cfr. pp 246ss.), el *antro de tormentos* que, durante la dictadura militar se conoció como Club Atlético; la mutual judía de la calle Pasteur, donde en julio de 1994 estalló una camioneta con explosivos, derribando el edificio y matando a ochenta y seis personas; la esquina de Carlos Pellegrini y Arenales, donde una gavilla parapolicial asesinó en julio de 1974 al diputado Rodolfo Ortega Peña; la antigua fábrica metalúrgica de Vasena, en el barrio de San Cristóbal, donde treinta y dos obreros en huelga fueron asesinados por la policía durante las sublevaciones que se conocen como la Semana Trágica de 1919. Los hechos son históricos, efectivamente acontecidos. La ficción añade la propuesta de encadenarlos, viendo en ellos todo lo que de crueldad e injusticia los marca¹³. El *conjuro* es tanto de Martel, personaje imaginario, como del mismo autor real de la novela. Constituye todo esto, entonces, eje central de la propuesta que el relato en definitiva nos ofrece. Muy dentro de lo que conforma eje medular de la narrativa toda –si exceptuamos *Sagrado y La mano del amo*– de Tomás Eloy Martínez, fuertemente marcada por lo que no es una *pasión personal por la necrofilia*, sino resultado –según afirma el propio autor– de una recepción sobre la historia de la Argentina, en la cual “la necrofilia ocupa el centro de muchos elementos”¹⁴. De modo tal que el interés que reflejan sus novelas por ese fenómeno es más bien la observación de un *dato real*.

Realidad *fáctica*, pero en interacción permanente con dimensiones míticas, según lo había cumplido ya cabalmente antes el novelista, por ejemplo en *Santa Evita*. Por ello es que si bien la figura de Martel es dominante en el relato, su verdadero protagonista es Buenos Aires, con su turbio pasado y problemático presente¹⁵. Vale entonces atender a la orientadora declaración del autor sobre lo que él mismo considera el tema central de *El cantor de tango*. Éste, ha dicho, es Buenos Aires y reitera una afirmación que ya le conocemos:

es que Buenos Aires es una ciudad laberíntica, a pesar de su trazado plano. Pero no sólo es un laberinto geográfico, sino también en el tiempo. Quise mostrar que es una ciudad múltiple, imposible de apresar y de conocer del todo. Buenos Aires da la sensación de vastedad. Es un laberinto infinito¹⁶.

No nos extraña, entonces, que las puntuales –y a veces fantasmagóricas– descripciones de la capital argentina superen los rasgos externos y superficiales para apuntar a significados trascendentes, plenos de sugerencias:

me sorprendió [reconoce el narrador] que Buenos Aires fuera tan majestuosa a partir de las segundas y terceras plantas, y tan ruinosa a la altura del suelo, como si el esplendor del pasado hubiera quedado suspendido en lo alto y se negara a bajar o desaparecer (22).

La imagen se ofrece como figura clave de la forma que sume uno de los mensajes medulares de la novela, propuesto como una cadena de signos codificados, de la que constituye eslabón fundamental. Su receptor –quien lea la novela– capta la correlación del doble plano de tal signo (expresión y contenido) y gracias a ese reconocimiento se posibilita el acto comunicativo al lograr descodificar e interpretar la proposición que se le está formulando. Los signos cumplen una doble función, denotativa y connotativa. Presentan, junto al significado inmediato, objetivo y primario –majestuosidad y ruindad de las edificaciones (denotación)– unos valores semánticos subjetivos y secundarios (connotativos) donde todos los elementos del signo adquieren un valor de significación que deriva de sus relaciones entre sí y con el texto en su conjunto. Es que, en efecto, a lo largo de todo el relato se irá progresivamente incrementando esa imagen de un pasado cuyo esplendor ha quedado *suspendido en lo alto y se niega a bajar o desaparecer*. Bruno por momentos concluye:

en ningún otro lugar del mundo las cosas han conservado tanto el sabor que tenían en el pasado como en esta Buenos Aires, sin embargo ya no era casi nada de lo que había sido (100).

La proyección más nítida de tal hecho se da en el trazado de una ciudad laberíntica, resquebrajada por una tremenda crisis económica y en cuyas calles se multiplican las demostraciones no sólo de los más desesperados, sino también de médicos; donde abundan los mendigos que se aniquilan en su miseria sin fin y donde los desempleados claman por un trabajo que les permita sobrevivir, la gente desaparece por millares y abundan las manifestaciones, los piqueteros y las barricadas callejeras. Los gobiernos a los que se les supone la responsabilidad de revertir tal situación, se suceden impotentes y corruptos. Reitera así Tomás Eloy Martínez ese rasgo que hace de –casi– toda su obra un permanente cuestionamiento de la existencia política de la nación argentina¹⁷.

Según nos adelantáramos a observar, otro eje estructural de *El cantor de tango* lo constituye la búsqueda imposible de el aleph. Enlazado con el dominante, alcanza realizaciones que le son complementarias. Si el impulso inicial que lleva a Bruno Cadogan a Buenos Aires es encontrar al cantor que

conserva los secretos que él quiere hallar —el concepto de la nación argentina a través de los tangos atendidos y valorados por Borges, tema estudiado a partir de las teorías postcoloniales—, su dominante intelectualidad, su dependencia de referencias literarias, le hacen acariciar la idea de encontrar, nada menos, que el aleph del cuento borgiano (sobre el que había escrito uno de sus trabajos finales para su maestría). El azar lo lleva a habitar la casa en que Borges sitúa su relato, casa cuyo sótano ocupa el bibliotecario Bonorino, en ese entonces dedicado a elaborar la *Enciclopedia Patria de la Argentina* (parodia del proyecto de Carlos Argentino Daneri, en “El aleph”, de escribir un ambicioso poema titulado *La Tierra*). El bibliotecario, reconociendo la inquietud de Bruno por reencontrar laberintos elaborados por la literatura, le advierte: *más apasionantes son los laberintos que tenemos delante de nosotros y dejamos pasar sin ver*. Los mismos a que atiende precisamente *El cantor de tango*. Pero inicialmente a Cadogan sólo le fascina el hecho de que *su buena suerte lo estuviera llevando a la casa de “El aleph”*. Camino a la residencial, mientras recorre por vez primera la ciudad narra el hecho con el procedimiento enumerativo de frases anafóricas formuladas en enumeraciones caóticas que leyera en el cuento: *vi un templo mormón... vi edificios altos y horribles ... vi una hondonada de casas miserables ...* (19). Llegado a la que sería su pensión durante los tres meses de permanencia en Buenos Aires confronta en ella elementos que le sorprenden y desconciertan por sus diferencias con respecto a lo leído en el cuento: la casa está decrepita, su ubicación no corresponde exactamente a la señalada por el relato, etc., pero esta incertidumbre se ve contrapesada por un dato en que coinciden el cuento y la *realidad* de la pensión: al sótano se baja por *diecinueve escalones empinados*. Esta ambigüedad —certeza, distinción— se sostendrá por casi todo el tiempo en que lo obsesione el afán de encontrar asidero seguro a su anhelo de haber hallado el aleph *real*. No extraña así que en algún momento reflexione:

Allí [en Buenos Aires, en los cafés de Buenos Aires] la realidad no sabía qué hacer y andaba suelta, a la caza de autores que se atrevieran a contarla. Todo parecía muy real, tal vez demasiado real, aunque entonces yo no lo veía así. No entendí por qué los argentinos preferían escribir historias fantásticas o inverosímiles sobre civilizaciones perdidas o clones humanos u hologramas en islas desiertas cuando la realidad estaba viva y uno la sentía quemarse, y quemar, y lastimar la piel de la gente (22).

Estamos aquí ante una verdadera poética sobre la función que a la narrativa argentina le correspondería cumplir. El “libro” que Bruno Cadogan escribe (253), vale decir la “novela” que leemos, responde a tal propósito: no lo conforman historias fantásticas ni inverosímiles —aunque en él no dejen de estar muy presentes dimensiones del imaginario, pero siempre con vistas a develar *la realidad viva, que lastima la piel de la gente*¹⁸.

Por ello en su narración abundan, desde el inicio, las referencias concretas, que obligan a reflexión y análisis, sobre la condición reciente y lejana del país: la atroz dictadura argentina hacia 1976 (38), los allanamientos a sitios que los militares juzgan focos de rebelión (39), etc, etc. La voz de Julio Martel – “*que no necesitaba de sentidos*” y “*se expresaba sólo a sí misma*–”:

eludía todo relato porque ella misma era el relato de la Buenos Aires pasada y de la que vendría. Suspendida por un hilo tenue de los do y de los fa, la voz insinuaba el degüello de los unitarios, la pasión de Manuelita Rosas por su padre, la Revolución del Parque, el hacinamiento y la desesperanza de los inmigrantes, las matanzas de la Semana Trágica en 1919, el bombardeo de la Plaza de Mayo antes de la caída de Perón, Pedro Henríquez Ureña corriendo por los andenes de Constitución en busca de la muerte, las censuras del dictador Onganía al *Magnificat* de Bach y a las hechicerías de Noé, Deira y De la Vega en el Instituto Di Tella, los fracasos de una ciudad que tenía todo y a la vez tenía nada (41)¹⁹.

Lo que ofrecen los tangos de Martel –cuyas letras eran difíciles de entender, pues “reproducían un lenguaje rancio y ya sin sentido” (40)–, es lo que conforman las historias que Codogan oye y transmite, proporcionando así la opción de acercarse a la *realidad viva* de una ciudad y una nación que la literatura establecida parecía eludir o ser incapaz de aprehender y comunicar. Como se trata de una realidad de carácter complejo y multifacético requiere de un espacio que encierre, en su concentrada pequeñez, toda la vastedad de tal mundo, toda su caótica diversidad. Tal es el sentido de la pretensión imposible de Bruno de encontrar y poseer el aleph:

lo único que ahora tenía sentido era recuperar el aleph. Si lo encontraba, no sólo podría ver las dos fundaciones de Buenos Aires, la aldea de barro con sus apuestos saladeros, la revolución de mayo de 1810, los crímenes de la Mazorca y los de ciento cuarenta años después, la llegada de los inmigrantes, las fiestas del Centenario, el Zeppelin volando sobre la ciudad orgullosa. También podría oír a Martel en todos los lugares donde había cantado y saber en qué momento preciso estaría lúcido para que habláramos (...) Vería el universo entero en un solo punto, el torrente de la historia en una fracción infinitesimal de segundo (232).

Si Borges utiliza el aleph del judaísmo para representar en él el microcosmos universal, lo hace para tejer sus ficciones, *mostrando así que su interés y estimación de esas doctrinas* [también el “zahir” del islamismo y la “bhavacakra” del hinduismo] *reside en el valor estético o de maravilla que ellas encierran*²⁰. En Borges las doctrinas teológicas y las especulaciones filosóficas valen no por ser revelación de la voluntad divina o el diseño del esquema universal, sino por ser invenciones o creaciones de la imaginación

humana. En la novela de Tomás Eloy Martínez la imaginación sirve para completar lo que las formulaciones de la razón, las cifras de las estadísticas, el espíritu emprendedor de la investigación con pretensiones científicas, el recuento ingenuo de hechos palpables, no alcanzan a cubrir. Como en el mapa de la Buenos Aires que nadie conoce, trazado por los lugares que Martel elegía para sus recitales y que no dibujaban –según ya señaláramos– *una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires* (248).

Nos parece válido sostener que una posibilidad de apreciar con cierto grado de certeza lo que acabamos de observar sería pensar que la novela –el texto cuyo autor es Tomás Eloy Martínez– subvierte los supuestos borgianos, más que parodiarlos: no se limita a acogerlos y a aprovecharlos tal cual se ofrecen para el diálogo intertextual que entablan con la reelaboración emprendida por el novelista. Si Bruno –la instancia narrativa personal– acata con actitud reverente lo pensado por el autor de “El aleph”, Tomás Eloy Martínez avanza una relectura contestataria de tal pensamiento. En este sentido cabría tener en cuenta la proposiciones derridaianas sobre la diseminación del habla en la escritura, donde el sentido es continuamente reinscrito y reinterpretado en contextos diferentes²¹. Alguien preparado en la práctica crítica de la desconstrucción podría intentar ver, pensamos, cómo Tomás Eloy Martínez cuestiona las hipótesis y limitaciones del significado textual de los supuestos borgianos, revelando el modo como las polaridades y certezas propuestas por sus textos fueron construidas a través de una serie de preferencias y represiones que privilegiaron ciertas ideas, valores y argumentos por sobre otros en un intento de unidad textual. Como se sabe, para Derrida es necesario aceptar la imposibilidad de fijar un sentido coherente y no problemático de un texto. Por eso explora las restricciones estructurales que siempre hacen que las intenciones explícitamente afirmadas sean susceptibles de desconstrucción. Tomás Eloy Martínez parece estar cuestionando el *sentido coherente y unitario* del escrito de Borges, para apuntar la lógica de oposición dentro de ese texto del autor de *La muerte y la brújula*, dándole así al suyo una orientación que mucho dista de la que le sirve de base.

II

Si atendemos a la apertura de la novela –no del *corpus* narrativo propiamente tal, sino a ese componente paratextual que son sus epígrafes– nos encontramos con la exposición de máximas que anticipan la idea directriz y el espíritu y tono que animan la obra. El segundo –comencemos por él– es un fragmento del apartado que se titula “Teoría del progreso” en *Arcades Project* de Walter Benjamin²²:

*El conocimiento llega sólo en golpes de relámpago.
El texto es la sucesión larga de truenos que sigue.*

El mismo fragmento es retomado al finalizar la novela, al que se le agrega una esclarecedora reflexión del narrador personal:

la frase me recordaba a Buenos Aires, que se me había presentado como una revelación pero cuyos truenos, ahora, era incapaz de convertir en palabras (252).

Quizás sea conveniente recordar la distinción que Benjamin estableciera entre *experiencia inmediata*, *cotidiana* (Erlebnis) y *experiencia auténtica o filosófica* (Erfahrung). El objetivo práctico de toda la obra de Benjamin fue transformar la experiencia cotidiana en experiencia de la verdad: buscar lo extático dentro de lo cotidiano, encontrar la “historia” dentro de lo meramente “histórico”, para recuperar las energías reprimidas del pasado en la construcción de un futuro mejor²³. Será lo que, en último término, emprenda, como desafío, el narrador de *El cantor de tango*: su tensa experiencia del vivir cotidiano en los escasos meses de permanencia en Buenos Aires está sustentada en ese impulso, más o menos claro en su conciencia, que le lleva a intentar el develamiento de la “historia” dentro de lo “histórico”. Y es por ello que quiere encontrar, necesita encontrar, el sentido que debían tener los recitales de Julio Martel, que el cantor ofrecía en múltiples lugares inhóspitos e inesperados. *Yo estaba convencido de que los “desplazamientos aludían a un Buenos Aires que no veíamos*, reconoce (45). Los tangos de “sonidos oscuros” los cantaba Martel en estos sitios inhabituales sin importarle *repetir los dibujos de la historia, porque la historia no se mueve, no habla, todo lo que hay en ella ya está dicho*, sentencia (46). *Quería, más bien, recuperar una ciudad del pasado que sólo él conocía e ir transfigurándola en el presente de la ciudad que se llevaría consigo cuando muriera* (46).

Otro aspecto benjaminiano de la novela de Tomás Eloy Martínez está en las reflexiones del filósofo y crítico literario judío alemán con las cuales comprendía todas las formas de la experiencia cultural moderna, en tanto transformadas por la tecnología y la mercantilización. En su

“reproductibilidad” inherente, pensaba Benjamin, las culturas de las sociedades capitalistas del siglo XX se distinguen de todas las formas estéticas previas, y poseen un contenido colectivo potencialmente progresista. Al mismo tiempo, y por otro lado, ese contenido está aprisionado por el *fetichismo de la mercancía*, que aísla la experiencia del trabajo de una apreciación de los procesos sociales a través de las cuales es producida, recibida y transmitida a las generaciones futuras. En *El cantor de tango* nos enteramos desde el comienzo que Julio Martel *jamás ha grabado una sola estrofa. No quiere mediadores entre su voz y el público* (15). Su selección para los recitales frecuentemente la restringía a tangos *de los que no existían registros ni partituras* (40). Bruno se entera de que Martel *se presentaba en lugares inusuales, que no tenían interés especial para nadie o que quizás dibujaban un mapa de otra Buenos Aires* (43). Rechaza, sin que nadie se explique el por qué, *las peñas, los teatros, las cantinas y las milongas* [que abundaban en Buenos Aires a fines de la primavera del 2001] *que lo habrían recibido con los brazos abiertos* (45). Más aún: *cuando nadie lo esperaba, acudía a sitios absurdos y cantaba para sí mismo* (45). Bruno se empeña en hallar el sentido –que sólo Martel conocía– de sus recitales y el orden o designio con que el cantante elegía los sitios en que se presentaba. Provisionalmente concluye: *yo estaba convencido de que los desplazamientos aludían a un Buenos Aires que no veíamos* (45). Lo que resultaba evidente para todos, aunque fuera incomprensible, es que Julián Martel no se dejaba aprisionar por el *fetichismo de la mercancía* del que habla Walter Benjamin. Bruno, gradual y dificultosamente, sí irá comprendiendo que *el cantor de tangos* incorpora a la experiencia de su trabajo *una apreciación de los procesos sociales* en sus más crudas y terribles dimensiones. Tenía él –concluye– “interés en observar hasta las menores huellas del pasado” (73). Para Martel –le dice Alcira a Bruno– “recordar equivalía a invocar, a recuperar lo que el pasado ponía fuera de su alcance, tal como hacía con las letras de los tangos perdidos” (68). Su voz –es Alcira nuevamente quien lo aprecia– *parecía contener miles de otras voces dolientes* (77) y entre sus *chispas fonéticas, sonidos de voleo, se podían discernir sentimientos como la pena, el abandono, el lamento por la felicidad perdida, la añoranza del hogar, a los que sólo la voz de Martel les daba algún sentido* (77). Alcira confiesa:

sentí que sobre aquella música caía no sólo un pasado sino todos los que la ciudad había conocido desde los tiempos más remotos, cuando era sólo un pajonal inútil (77).

Volvamos al epígrafe de la novela, el de Walter Benjamin que nos ha guiado en esta lectura que de ella estamos ahora haciendo. Si la narración busca cumplir con el cometido de *ser una reflexión gigantesca sobre Buenos Aires en el momento en que está en estado de mutación*²⁴, tanto para quien

escribe el relato, el narrador personal Bruno Cadogan –autor implícito representado–, como para el autor real –Tomás Eloy Martínez, emisor del lenguaje textual y *artífice y garante de la función comunicativa de la obra*²⁵–, tal conocimiento de la ciudad *llega sólo en golpes de relámpago* y el texto que lo plasma *es la sucesión larga de truenos que sigue*. De ahí la estructura fragmentada de la novela, compuesta por especies de luces sucesivas que van constituyendo las múltiples mini-historias con las cuales se conforma el argumento que soporta la aludida reflexión sobre la ciudad.

Otra idea clave de Walter Benjamin –más bien *imagen* clave–, es la de *constelación*, como símbolo de las relaciones que emergen cuando el historiador sitúa un número de hechos históricos aparentemente sin relación en una conjunción significativa. Esta constelación liga entre sí hechos del pasado, o éstos con los del presente: su formación estimula un destello de reconocimiento, un salto decisivo en la comprensión histórica²⁶. Es exactamente lo que sucede con el mapa de los lugares elegidos por Martel, *que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires* (249) y *que era una lista que contenía un infinito número de nombres* de sitios, hechos de sangre y violaciones a los derechos humanos de muy diversas fechas, que al ser considerados desde lo que Benjamin llama *constelación* aparecen ligados y pueden ser comprendidos, como al parecer le sucede a Martel. Nos explicamos así, otra vez, la elección que el novelista argentino ha hecho para uno de sus epígrafes de la obra de un pensador tan original como es Walter Benjamin, que se moviera en grandes dominios de pensamiento: arte, lenguaje, historia. Además a una novela que tiene a la ciudad como objeto de atención central le viene cabalmente adecuado tener como premisa esa arista decisiva del pensamiento benjaminiano que es, precisamente, la *ciudad*, entendida por él como dispositivo de la modernidad²⁷.

De la urbe moderna su primer gran poeta fue Charles Baudelaire, a quien Benjamin dedicara parte importante de su inquirir crítico. Y de Baudelaire, precisamente, es el otro epígrafe de *El cantor de tango*. El pensamiento de Walter Benjamin se desarrolló bajo el impacto de una serie de modelos de la experiencia cultural. Entre ellos –aunque la clave de sus esperanzas prácticas fuera el surrealismo–, junto a Proust, Kafka y Brecht, Baudelaire efectivamente ocupa lugar privilegiado. Todos esos modelos fueron constantemente revisados para proporcionar los términos de lo que acepta la denominación de una *teoría marxista de la modernidad*, concebida como destrucción de la tradición. En su obra inconclusa sobre el París decimonónico, *Das Passagenwerk* que, como hemos recordado, consiste en un montaje de citas y reflexiones de cientos de fuentes publicadas, Benjamin arregla un mosaico de treinta y seis categorías, o secciones, entre ellas una completa –la más larga, de unas ciento sesenta páginas– titulada “Baudelaire”, que el autor luego desarrolló en la forma más convencional de un libro²⁸.

Para el pensador germano Baudelaire, como poeta, prosista y crítico de arte, es un nuevo tipo de héroe de la modernidad, gracias a las estrategias que desarrolla en su escritura para resistir y sobrevivir las desorientadoras presiones de la vida moderna. Y, efectivamente, ya es un lugar común de la crítica informada que Baudelaire es *el poeta de la modernidad francesa*. Más que ningún otro de su tiempo, representa al poeta de la civilización urbana contemporánea, con su expresión cargada de significaciones múltiples, llena de infinitas sugerencias. De allí que Benjamin hiciera de él, según recordáramos, el punto de partida y el foco central de estudio en su monumental intento de comprensión materialista de la cultura del siglo XIX. Para el pensador alemán la importancia de Baudelaire radica en su sagaz disección de la *multitud*, de la *ciudad* y de la *modernidad*. A diferencia de los primeros románticos –nos hace observar Benjamin– Baudelaire encontró su “inspiración” en la vida urbana de la capital de Francia²⁹. El poeta sostenía que el arte debe crear belleza aún desde las situaciones más *perversas* o simplemente *no poéticas*.

Todo esto nos está diciendo de lo acertado del hecho que Tomás Eloy Martínez eligiera como primer epígrafe de su novela parte de un verso de Baudelaire, en que se conjugan apropiadamente las reflexiones de Benjamin sobre el poeta francés y las inquisiciones borgianas:

...un eco repetido por mil laberintos.

No dejemos de anotar que Benjamin tradujo al alemán los *Tableaux Parisiens*, con un extenso estudio preliminar en que hizo de Baudelaire el inicio de su estudio de la cultura urbana moderna. De ese libro, *Tableaux Parisiens*, la segunda sección tiene como obra maestra el poema “Le Cygne”, así como “Le Voyage” lo es de la sección última, titulada “La Mort”, poemas no incluidos en la primera edición de *Les Fleurs du Mal* (1857), que tanto escándalo provocara en el juicio de “obscenidad” que al autor le siguiera el gobierno, pero que sí figuraran en la segunda edición, de 1861, considerada *definitiva*, aunque no incluyera los seis poemas censurados, pero que sí contiene una nueva subdivisión y treinta y cinco poemas nuevos, entre ellos, “Les Phares”, a cuya novena estrofa pertenece el verso que sirve de epígrafe a *El cantor de tango*:

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes,
C'est pour les coeurs mortels un divin opium!

Tras esta somera revisión de los epígrafes me parece que bien puede apreciarse que Tomás Eloy Martínez eligió muy acertadamente aquellos que nos permiten leer con mayor hondura su novela sobre la ciudad de Buenos Aires, novela que constituye *un conjuro contra la crueldad y la injusticia*.

NOTAS

- 1 Citaremos por la primera edición, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, marzo del 2004.
- 2 Hacia 1928 el producto nacional “per capita” de la Argentina figuraba en el octavo lugar en el mundo. Décadas después descendería al cuadragésimo tercero.
- 3 Vid. Jane Cecil, *Despotism in Spanish America*, Oxford, Clarendon Press, 1929. Hay edición moderna, New York, Cooper Square Publishers, 1966, con prefacio de Salvador de Madariaga.
- 4 Cfr. Eduardo Marengo Tercero, “Tomás Eloy Martínez: escritor argentino. *La escritura me salvó*, *La Prensa*, Managua, 9 de mayo del 2004.
- 5 Recordemos lo que notara Jaime Alazraki hace mucho y que toda la crítica borgiana reconoce como válido: “Borges ha troquelado su visión del mundo en una palabra que corretea por todos sus cuentos: el *laberinto* y que constituye el símbolo dentro del símbolo”. Vid. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Ed.Gredos, 1965: 74.
- 6 Vid. Isabel Acevedo, “Nostalgias de Argentina”, diario *El Litoral*, Santa Fe, 3 de julio del 2004.
- 7 Vid entrevista de Flavia Acosta, “Tomás Eloy Martínez: *El cantor de tango*”, en *Clarín*, 30 de abril del 2004.
- 8 Vid John J. Juquieles, “Sobre *El cantor de tango*, de Tomás Eloy Martínez. Buenos Aires, las líneas de tu mano”, *Letralia*, núm. 42, Caracas, 5 de junio del 2006.
- 9 Cfr. Sergio Colautti, “Una voz para decir el tiempo”, *Semanario Tribuna*, Córdoba, núm. 1849, 22 de mayo del 2004.
- 10 Véase lo afirmado por Tomás Eloy Martínez en el art. cit. de Isabel Acevedo.
- 11 Id., ibidem.
- 12 Vid. Sergio Ramírez, “Melodía de arrabal”, Suplemento literario del *Diario La Prensa*, Managua, 17 de julio del 2004.
- 13 Como veremos más adelante, en esto es donde con mayor eficacia se muestra la asimilación que Tomás Eloy Martínez ha hecho del pensamiento de Walter Benjamin, uno de los autores que figura en los epígrafes de la novela.
- 14 Cfr. el artículo citado de Eduardo Marengo Tercero.
- 15 Bajo el título *The Tango Singer* la novela fue publicada en enero del 2006 por la editorial inglesa Bloomsbury, la misma de *Harry Potter*, que configuró una colección denominada “Los escritores y sus ciudades”. De ella forman parte Günter Grass, que sitúa su novela en Berlín; Carlos Fuentes con *The Eagle's Throne* (febrero del 2006), en el distrito federal de la ciudad de México, y Kanzaburo Oé, en Tokio. Tomás Eloy Martínez ha contado: *estaba en Londres y soñé que perseguía a un autor de tangos, del que me habían contado que era maravilloso. Lo buscaba por todas las milongas y no lo encontraba. Me levanté angustiado por no haber podido escuchar esa voz. Al otro día me reuní con la editora de Blumsbury*

y me propuso escribir un libro sobre Buenos Aires. Yo no sabía que me iba a hacer esa proposición, y entonces le conté mi sueño. Le encantó. A partir de mi sueño fui construyendo el resto del relato. Vid. Nicolás Wiñazki, "A solas con Tomás Eloy Martínez", *La Prensa*, Panamá, 20 de junio del 2004.

16 Cfr. el artículo de Nicolás Wiñazki citado en la nota anterior.

17 Hemos estudiado el punto con alguna detención en nuestra ponencia presentada al congreso de Latin American Studies Association (LASA), celebrado en Montreal en septiembre del 2007.

18 La nota con que Tomás Eloy Martínez cierra su obra aclara: *Salvo Jean Franco y Richard Foley, todos los personajes de esta novela son imaginarios, aun aquellos que parecen reales* (255).

19 Pronto veremos que aquí opera el concepto de *constelación* de Walter Benjamin.

20 Vid Alazraki, ob.cit., especialmente p. 78.

21 Pienso en tres libros centrales de Derrida: *La escritura y la diferencia*, *La voz y el fenómeno* y *De la gramatología*. Vid. David Wood (ed.), *Derrida: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1992.

22 Véase Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, 1999 (traducción de Howard Eiland y Kevin McLaughlin). A esta obra (1927-1939) Benjamin nunca le dio forma definitiva, por lo que constituye una especie de mosaico de fragmentos, citas, notas, imágenes y comentarios. Finalmente fue publicada en 1982 bajo el título *Das Passagen-Werk*, en alemán y francés, como en los manuscritos originales. La edición que citamos traduce todo al inglés.

23 De la extensísima bibliografía sobre Benjamin destacamos: Susan Buck-Morss, *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1989 [ed. castellana: *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1996]; Gary Smith (ed.), *On Walter Benjamin: Critical Essays and Reflections*, Cambridge, MIT Press, 1988.

24 Declaraciones del autor que ya hemos citado antes.

25 Cfr. C. Segre, "A modo de conclusión: hacia una semiótica integradora", en J.M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985: 655-681.

26 Por ejemplo las revoluciones francesas de 1789, 1830 y 1848 y la Comuna de París de 1870 deben ser situadas en una relación de conjunción, como hechos separados en el tiempo pero ligados por una conciencia insurreccional común. Como dice Benjamin: "what has been comes together in a flash with a now to form a constellation" (*The Arcades Project*, N2a,3/462). Y, nuevamente, "the concern is to find the constellation of awakening of a not-yet-conscious knowledge of what has been" (*The Arcades Project*, N1, 9/458).

27 Arista que ha sido cuidadosamente estudiada en el libro que, publicado bajo la dirección de Philippe Synay, se titula explícitamente *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris, Editions de l'Eclat, 2005

28 Walter Benjamin, *Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1982, obra que es el punto de partida para cualquier discusión sobre Baudelaire y la modernidad.

29 Como señalara Marcel Raymond hacia 1933 y lo reiterarían después tantos otros críticos, entre ellos el que más Walter Benjamin, “uno de los grandes méritos de Baudelaire consiste en haber hecho del paisaje urbano, de las casas, de las habitaciones, de los ‘interiores’, el objeto de su contemplación y haber percibido hasta en sus fealdades y disparidades analogías secretas con sus propias contradicciones”. Cfr. Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1933. Cito por la traducción al castellano de Juan José Domenchina, México, FCE, 1960. Cit. p. 20.

**STRUCTURALIST AND POST-STRUCTURALIST AMBIGUITIES
IN RUBÉN BAREIRO SAGUIER'S *EL SÉPTIMO PÉTALO
DEL VIENTO* AND *LA ROSA AZUL***

Helene C. Weldt-Basson
Wayne State University

The Paraguayan writer, Rubén Bareiro Saguier, born in Villeta de Guarnipitán in 1930, is an important figure within Paraguayan letters. Author of various poetry anthologies, Bareiro is most noted for his three collections of short stories: *Ojo por diente* (1972), *El séptimo pétalo de viento* (1984), and *La rosa azul* (2005). To date, most of the critical attention regarding his work has been focused on his first collection of stories, *Ojo por diente*, winner of the Casa de las Américas prize. Fifteen years ago, struck by the contradictory interpretations of *Ojo por diente* by various critics, I wrote an article exploring ambiguity in the collection.¹ When I recently sat down to read Bareiro's two subsequent anthologies, ambiguity once again appeared to be the fundamental operating principle of his fiction, and yet these last two collections also seemed to me essentially different from the first in their philosophical stance, as I hope to show below.

The term "ambiguity" has itself become ambiguous, lending itself to a variety of definitions and a series of literary debates. In my previous work on Bareiro, I used the definition of ambiguity provided by William Empson, who views ambiguity as "an indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or the other or both of two things has been meant, and the fact that a statement has several meanings" (Empson 5-6). However, other critics have attempted to delimit Empson's broad definition. Shlomith Rimmon, who has done extensive research on ambiguity in Henry James and other writers, suggests that ambiguity is limited to the "conjunction of exclusive disjuncts," in which she defines "disjuncts" as "finalized hypotheses" that the reader makes at the end of the reading process (Rimmon 8-9; Rimmon-Kenan, "Ambiguity and Narrative Levels" 21). In other words, Rimmon claims that in order for ambiguity to

exist, the two finalized hypotheses cannot be compatible, but rather, must be mutually exclusive. In contrast, what Empson describes is polysemy, or, in Rimmon-Kenan's terms, the "conjunction of compatible readings" (Rimmon-Kenan, "Ambiguity and Narrative Levels" 21). Only if a text elicits two mutually exclusive disjuncts, which can be equally supported by narrative clue systems, can ambiguity occur.

In addition to distinguishing between "polysemy" and "ambiguity," Rimmon clarifies several other phenomena which have frequently been confused with ambiguity. Rimmon defines allegory and symbolism as terms that operate on the basis of the equivalence between a literal and figurative meaning. Although a symbolic construction can have various meanings, these distinct senses are not mutually exclusive, but rather can be conjoined and reconciled into a larger unit of meaning, hence constituting a form of polysemy instead of ambiguity (Rimmon 24).

Similarly, Rimmon also attempts to distinguish between the concept of ambiguity and that of "vagueness" or "indeterminacy." For Rimmon, a vague expression or narrative situation does not present two or more contradictory meanings with equally valid narrative clues to support them, (as in ambiguity), but rather suggests possible interpretations which are equally unprovable or unsupported based on textual cues. Rimmon, while recognizing the fact that all interpretation is based on the interaction between reader and text, suggests that ambiguity is more directly grounded in the text itself, while "indeterminacy" or "polysemy" tend to emphasize the reader's role in creation of meaning (what the individual reader brings to the text).

Timothy Bahti fundamentally agrees with Rimmon's last distinction between "ambiguity" as textually based and "indeterminacy" as focusing on the reader's role. In his article "Ambiguity and Indeterminacy: The Juncture," Bahti views "ambiguity" as a term used by the New Critics (such as Empson) in the earlier part of the twentieth century, to refer to multiple meanings of a word or phrase within a text that were ultimately reconcilable in some way (note that he does not delimit the term ambiguity to incompatible textual meanings, as does Rimmon). In contrast, more contemporary critics, employ the term "indeterminacy" to refer to multiple meanings, which, in addition to reflecting an essential polysemy in the text, are primarily viewed as problems of interpretation that point to the burden on the reader and the ultimate irresolution of the text. Bahti sees structuralist ambiguity theory as a precursor to literary deconstructionism and postmodernism (Bahti 209-210).

Perhaps this connection between ambiguity studies and contemporary postmodern theory explains to some degree the absence of recent literary criticism on the topic of ambiguity. Structuralist approaches to the literary text, such as Rimmon's (dating back to the 1980s), that see ambiguity as a specific characteristic of certain texts, have given way to post-structuralist discussions of the fundamental unreadability and lack of meaning of all texts.² By questioning the validity of literary [or any other type of] knowledge

and the relationship between language and its referents, the essential philosophy behind postmodernism is one of nihilism and incomprehensibility. Postmodernism turns to irony and parody as elements that help debunk authoritative discourses and dethrone pretensions to absolute truth (Gregson 3-4; Hutcheon 3-21, 50-51; Lyotard 34-37).

This having been said, in an ironic postmodern vein, I would like to employ Rimmon's ambiguity theory to illustrate how structuralist theory can illuminate the postmodern philosophy behind Bareiro Saguier's last two collections of short stories. Research on Bareiro Saguier's early short stories reveals that many of the types of ambiguity studied were clearly linguistic, rather than narrative, in nature, such as the use of contradictory declarations, oxymorons, and the word "perhaps" (Weltdt 41-56). Such linguistic ambiguities created problems of interpretation, but they did not ultimately posit a postmodern vision of the text because the reader was able to reconcile conflicting elements and the characters did not face irresolvable contradictions. Although such structures were referred to as "ambiguities," in retrospect, if we apply Rimmon's terminology, some of them did not create mutually exclusive disjuncts, and were indeed capable of being integrated into a larger unit of meaning, consequently, adhering more precisely to Rimmon's concept of "polysemy." Thus, in returning to the topic of ambiguity, I would like to now examine Bareiro's last two works in terms of Rimmon's categories, to show how *El séptimo pétalo de viento* and *La rosa azul*: 1) focus on narrative rather than linguistic ambiguity; 2) employ the delimited form of ambiguity defined by Rimmon, and 3) posit to a high degree, both polysemous and indeterminate textual readings, which, in addition to the use of textual ambiguity, suggest a postmodern mentality or sensibility to the reader.

There are several stories in the collections *El séptimo pétalo de viento* and *La rosa azul*, in which the reader is forced to choose between two mutually exclusive meanings, equally supported by textual cues. The first, "El sueño incompleto de Philibert," from *El séptimo pétalo de viento*, narrates the insomnia of Philibert, the narrator's associate in a court office. The first day, Philibert recounts how his night of insomnia was briefly interrupted by a short sleep period in which he dreamt that two men entered his room and ransacked his belongings. He is obsessed with knowing whether or not he ever completed the dream, or simply forgot its ending. After a second night of insomnia, Philibert believes that he sees the two robbers from his dream following him after dinner at a local restaurant. The third night, Philibert is robbed just as he imagined in his initial dream, but cannot determine whether he fell asleep and dreamt the robbery while it was happening, or, if he actually witnessed this robbery in a state of insomnia. This incertitude plagues him at the story's conclusion, and the doubt is never resolved for the reader. The narrative ambiguity is further complicated by Philibert's reading of a story in which two robbers commit a theft in front

of an impotent victim.

In "El sueño incompleto de Philibert," the narrator receives his information from Philibert, and the reader, in turn, receives all his information from the narrator-character. There is no omniscient narration or vision which can tell us what really happened. There are two contradictory narrative clues for the reader and each resolves into a distinct interpretation. The first clue, which suggests that the narrator dreamt the robbery prior to its occurrence, is the fragmented dream of the first night. The fact that the narrator dreamt of the robbery once reinforces the possibility that the narrator was dreaming again on the third night, in a similar fashion. In contrast, the second narrative clue, Philibert's reading of a story in which the victim was awake during the crime, reinforces the second possible interpretation, that the narrator witnessed the robbery. There is nothing else in the text to support or contradict either possibility. Consequently, the reader is left with two competing interpretations which cannot simultaneously coexist: either Philibert dreamt the robbery while it was occurring, or Philibert witnessed the robbery in an insomniac state. The ambiguity arises from these two "conjunctive disjuncts" and cannot be resolved without favoring one or the other of the possible textual interpretations. Philibert's inability to resolve this dilemma becomes an obsession that reflects man's postmodern condition. At the story's end, Philibert fails to arrive at work for the first time in years because he is obsessively mulling over whether: "la tercera noche no pudo en realidad dormir, o si se trata de una pesadilla en la que soñó que no podía dormir" (Bareiro, *El séptimo pétalo* n.p.). The protagonist is permanently handicapped by his incapacity to know the truth while the reader is equally impaired in his ability to arrive at a clear textual interpretation.

Two stories from *La rosa azul* which are good examples of Rimmon's notion of ambiguity are "El saludo final de Boris," and "La confesión." In the first tale, the death of the enigmatic character, Boris, is initially presented as a suicide by the character Gustavo. However, the specific circumstances of his death and suicidal motives are never revealed through the narration. The narrator (Gustavo's friend) presents a series of conflicting clues that simultaneously lead the reader to three mutually exclusive conclusions: 1) Boris committed suicide or was murdered because he was a spy; 2) Boris committed suicide because he was harassed by Gustavo and made to feel guilty for having had an affair with his wife; 3) Boris did not commit suicide, but was murdered by the narrator's friend, Gustavo.

The first of these hypotheses is suggested by the initial description of Boris:

Hosco, misterioso y apuesto, su atlética figura, sus intensos ojos azules, sus cabellos rizados no habían pasado desapercibidos, sobre todo entre las mujeres. Unos decían que era espía soviético, lo que Antonio negaba categóricamente.

—En el partido nadie lo conoce, nadie sabe nada de él—afirmaba, y agregaba malicioso—Creo que más bien trabaja para la C.I.A. . . . (Bareiro, *La rosa* 35).

This passage suggests that Boris's mysterious identity must be relevant to the story, and consequently, this information implies to the reader another possible motive for Boris's death. The inclusion of this information opens up the possibility that Boris's supposed suicide was actually a political murder that was made to look like a suicide, or that Boris killed himself for political reasons.

The second possibility is suggested through the narration of Gustavo's constant harassment of Boris, witnessed by the narrator. The narrator informs us that "fui testigo obligado de los raros, de los delirantes encuentros entre Boris y Gustavo, provocados, buscados por éste" (Bareiro, *La rosa* 38). The narrator describes Gustavo's discussions with Boris as "un galleo de torero picado frente al robusto toro ruso" (Bareiro, *La rosa* 39). Despite Gustavo's attempts to inflame Boris, the narrator tells us that Boris respected Gustavo with "un oscuro aprecio" of his rival (Bareiro, *La rosa* 39). These descriptions suggest that Boris is driven by guilt to kill himself in the story. Moreover, the suicide theory is supported by the description of Boris's behavior prior to his death: "Doña Maruja descubrió el cadáver en la cama hoy temprano. Sospeché algo, pues desde ayer de tarde en que se encerró, no había escuchado ningún ruido en la habitación" (Bareiro, *La rosa* 34).

Finally, the third possibility is suggested by Gustavo's violent reaction to Boris's death. Although Gustavo's reaction may be attributed to guilt for provoking Boris's suicide, it is also plausible that he caused Boris's death more directly. After all, we only learn that Boris's death was a suicide because Gustavo initially reports it as such. Furthermore, Gustavo's subsequent actions cast a certain degree of suspicion upon him. He insists on trying to make contact with Boris through spiritism. When the group feels a fourth presence in the room and the table levitates, Gustavo abruptly terminates the session: "Estaba verde, la frente le sudaba . . . Me voy . . . dijo Gustavo, ya desde la puerta, sin volver el rostro" (Bareiro, *La rosa* 48). These actions conjure up the idea of a more direct involvement on Gustavo's part, and his sweaty, green face implies a stronger guilt than that intimated by Gustavo's mere harassment of Boris. Hence, a third and final conclusion, which is clearly at odds with the first two (that Boris's death was a suicide or political murder), is suggested to the reader, who is forced to choose between mutually exclusive disjuncts to make sense of the text.

A similar process of narrative construction is found in Bareiro's story "La confesión," in which the narrator reveals his sin of masturbation to his priest. Two contradictory scenarios for this masturbation are presented to the reader. At first, we are told that the narrator masturbated in the presence

of his cousin: "Cuando le propuse, ella me miró fijo a los ojos y con una sonrisa pícara, como sólo ella sabe desplegar, aceptó gustosa" (Bareiro, *La rosa* 90). Later the narrator adds that :

Sé que mi "pecado," esa "caricia monomaniaca" . . . no era en mi caso una "actividad solitaria," puesto que yo me sentía intensamente acompañado; yo la tenía a mi lado, dentro de mis entrañas, a través de las descripciones minuciosas. Ella compartía conmigo, sabiendo que se trataba de un rito que nos acercaba; ella participaba de manera continua, como me lo confirmaban sus gestos, sus medias palabras cálidas, y las leves caricias de sus manos delicadas en las partes sensibles de mi cuerpo, cuando hablábamos del avance feliz de nuestro proyecto amoroso. (Bareiro, *La rosa* 91).

Despite this detailed description of the participation of the narrator's cousin while he masturbates, at the end of the story, he suggests that perhaps his cousin wasn't there at all, but rather that what he thought were here encouraging sighs, were actually the sounds of a rat's nest: "Ocurre que hace poco descubrí un nido de ratas en esa habitación, y ahora no sé si lo que oía era el aliento de su boca, el movimiento de su cuerpo, o los ruidos provocados por esas inmundas bestezuelas" (Bareiro, *La rosa* 93). These two conflicting hypotheses are never resolved for the protagonist or the reader, who is left with a final lack of textual meaning or closure.

"La ley" (*El séptimo pétalo de viento*) presents an instance of ambiguous characterization. In this story, a rich landowner, Don Marcial, exploits and eventually evicts Karaí Rojas from the land that he has tilled for thirty years. The narrative begins with an enigmatic appearance of a leper, who is described as an individual who "no tenía cara; calzaba un sombrero negro de fieltro, que bamboleó en sus manos como un muñeco durante la corta entrevista" (Bareiro, *El séptimo pétalo*, n.p.). The leper, who is later thrown out of the town, informs Don Marcial that Karaí Rojas died of tuberculosis the week before. Several pages later, we are told through the words of ña Pastora, that it was an epileptic who appeared in the town and who "echaba espuma como un animal rabioso" (Bareiro, *El séptimo pétalo* n.p.). A page or so later, Damiana reports that the stranger was a leper: "le vi la cara carcomida y amortada" (Bareiro, *El séptimo pétalo* n.p.). Subsequently, ña Clarita gives a different version of the appearance: "Se trataba de un individuo convulso, con los ojos en ascuas y desfigurado por las pústulas de la peste negra" (Bareiro, *El séptimo pétalo*, n.p.). Toward the end of the tale, this much discussed character becomes: "Un jorobado con las patitas de araña" by an unreported speaker (Bareiro, *El séptimo pétalo*, n.p.). The varied voices demonstrate the functioning of oral history in Paraguay. Each listener changes the story slightly as he/she communicates it to the next listener, or provides his or her own special twist to the event. Finally, on the last page of the tale, the narrator, Don Marcial's son, tells us, upon visiting Karaí Rojas's ranch:

Sólo después entendí cabalmente lo que quiso significar esa mañana en el escritorio de don Marcial el misterioso arribeño con el rostro carcomido por la lepra, congestionado por la epilepsia, desfigurado por los furúnculos de la peste negra o contrahecho por la joroba. Lo comprendí cuando me contaron que los naranjos plantados por Karaí Rojas se secaron todos, atacados por una enfermedad incurable que los fitopatólogos llaman ‘mal de la tristeza,’ eso dicen. (Bareiro, *El séptimo pétalo* 40)

The narrator's final “explanation” clarifies very little for the reader. The question of the true nature and identity of the town stranger is never answered by the text. Is he a leper, an epileptic, a hunchback, or all of the above? Why does he appear in the town to report Rojas's death? How is the character related to Karaí Rojas? The narrator suggests that his presence is connected to the discovery that the oranges on Rojas's land have dried up, affected by a disease called “mal de tristeza” (the illness of sadness). Did this man eat the oranges and consequently become ill with different ailments (leprosy, epilepsy, etc.)? Or is he in fact Karaí Rojas himself, who gets sick after his eviction and returns to instill guilt in Don Marcial? Although this second interpretation is contradicted by the fact that the stranger reports Rojas's death, it is supported by the following description by one of the townspeople: “Cuando se repuso un poco del vómito sanguinolento que le sacudía de pies a cabeza, le expulsaron del pueblo” (Bareiro, *El séptimo pétalo*, n.p.). In other words, this individual describes the “leper” as a tubercular victim, which in turn identifies the stranger with Rojas, who supposedly died of tuberculosis. This creates two conflicting hypotheses: was the visitor a stranger, Rojas himself, or perhaps Rojas's ghost? This last interpretation suggests the possible incorporation of Paraguayan popular mythic consciousness into the text, which is an important characteristic of Bareiro's fiction that can be observed in other stories, such as “Mbyja” (*La rosa azul*) and “Licantropía” (*El séptimo pétalo del viento*). Although the narrator of the story believes that he has discovered the truth, the reader is led to a postmodern vision of reality through the varied descriptions of the stranger and the lack of establishment of his “true” identity.

The use of repetition in “La ley” is clearly important here, because as Todorov has shown, repetition signals symbolic value (Todorov 53-54). Moreover, Robert Rogers emphasizes the complementarity between redundancy and ambiguity (Rogers 591). In other words, constant repetition usually constitutes a narrative clue that aids the reader in resolving the ambiguity. If we look at the potential symbolic value of the town stranger, he would seem to encompass many of the possible deformities that a man could possibly suffer: leprosy, epilepsy, and a hunchback. The deformity may be a symbol of the social injustice perpetrated on Rojas, or might possibly indicate other symbolic interpretations. Chevalier and Gheerbrant note: “Deformity makes its victim the benign or malign intercessor between the

known and the unknown, the dark and the bright side of nature, this world and the beyond. This ambiguous role is given to the hunchback on so many occasions in folktales" (Chevalier and Gheerbrant 282). This idea supports the notion that the stranger may be Rojas's ghost, coming from the beyond.

To some degree, "La ley" is an example of both polysemy and ambiguity. In Rimmon's terms, the story presents two mutually exclusive hypotheses: either the strange figure who appears in the town is or isn't Karafí Rojas (or his ghost). On the other hand, the reader is also presented with two possibly conjoining hypotheses: the stranger need not be either a leper, or a hunchback, or an epileptic, but might possibly be all three. The distinct narrations of the stranger's visit can in fact be subsumed into a larger unit of interpretation, as can the potential symbolic values of the stranger's illness(es). Hence, on different levels, the story presents both multiple and contradictory meanings.

According to Rimmon's terminology, only the four stories cited above are technically "ambiguous." Nonetheless, numerous stories in Bareiro's two collections subscribe to the various other categories related to ambiguity which have been established by Rimmon.

"Reunión de familia," from *El séptimo pétalo de viento*, is an excellent example of the development of two conjunctive hypotheses that create polysemy, but whose meanings can be conjoined rather than presenting two contradictory, irresolvable hypotheses. The story, in a manner similar to "El sueño incompleto de Philisbert," develops its themes through a fusion of dream and reality, although it ultimately resolves for the reader whether the events are real or imagined at the story's end. The tale begins with the narrator, Candela, sitting at the dinner table, desirous of recounting her nightmare of the previous night to her mother and sister. Although nobody wants to listen to Candela, she tells the story to herself, in paragraphs that alternate with aunt Felisa's narration of how Candela's mother met her father, a Bolivian prisoner from the Chaco War. Candela's narration of her nightmare recounts the relationship between Julita, Candela, and their father. Candela's description of this relationship constitutes polysemous discourse, in which the reader cannot decipher whether the father is beating his daughter, engaging in sexual activity with her, or both:

Rueden lentamente, como dos osos de felpa, revoliciándose [sic]. La boca de Julita se abre y se cierra en parsimoniosos tiempos, las muecas de su cara siguen el mismo ritmo; los párpados tienen un reborde brillante. En la cara cetrina los ojos se estiran sobre los pómulos, que se vuelven más y más angulosos. Las manos apretando las manos, un hombro contra el otro, luego el derecho de ella contra el izquierdo de él. Sueño que yo también entro en el juego; inclinada sobre ellos muevo las manos, mis numerosas manos, arriba, abajo, al costado, entre los dos, tirando dulcemente de un brazo, de una pierna, de un hombro, de una nalga de una espalda, todo suavemente a un mismo tiempo. Un puño me roza la mejilla como una flor,

otro me acaricia el cuello, cerca de la oreja izquierda, casi puedo oler la tercera corola que me llega a la nariz. (Bareiro, *El séptimo pétalo* n.p.).

Candela narrates as dream an unclear situation in which a struggle between Julita and the father ensues. The descriptive markers can be interpreted as either a sexual act or a violent beating: Julita grimaces, there are hands squeezing hands, a fist scrapes against Candela's cheek when she enters the scene, she tugs at a shoulder, buttocks and back, a fist both caresses Candela's neck and swipes against her cheek, finally arriving at her nose. Are the grimaces ones of sexual pleasure or pain? What does the final sentence, "casi puedo oler la tercera corola que me llega a la nariz" refer to? The narrator metaphorically terms a fist a flower, thus suggesting that the "tercera corola," is yet another fist, but if so, whose? The sensorial quality of the passage (touching, smelling) suggests the sexual act, while the final image of the fist at the narrator's nose evokes a beating. This doubt is never resolved for the reader, who is told at the story's end that the father, murdered by Candela for this act, surrounded her, Julita and the mother with a "cariño secreto y violento" (Bareiro, *El séptimo* 46). Here, the oxymoron "cariño violento" reinforces the idea of conjoining contradictory events or ideas and emphasizes the fact that the two competing interpretations are in no way mutually exclusive. Hence, this story presents a case of multiple meanings, rather than ambiguous discourse. Although the central event is narrated as a dream, its reality is in fact clarified for the reader at the novel's end, because we are told that the three women are faced with the "empty chair" which clearly belonged to the father, who was killed by Candela in the dream, but apparently, also in reality. At an earlier point in the story, Candela questions whether "el sueño le copia a la realidad, o a lo mejor es al revés" (Bareiro, *El séptimo pétalo* n.p.). Nonetheless, although we know at the end that the father was killed and that Candela was subsequently dreaming of the event, the circumstances surrounding the murder remain unclear, and the reader is left to debate among the motives of sexual and physical abuse, or conjoin them in a single interpretation. The truth of the relationship between Candela, Julita, and their father is undiscoverable for the reader.

Now that we have examined examples that demonstrate the functioning of ambiguity and polysemy in Bareiro's texts, we can analyze two love stories in *La rosa azul* that illustrate how Rimmon's concept of "vagueness" or "indeterminacy" functions. In these stories, the reader is forced to create a series of interpretations that are all equally unprovable or unsupported by narrative cues. There is simply a lack of information rather than specific conflicting hypotheses. In "La mar se llama Charito," the narrator recounts his love affair with Charito. We are abruptly told, during one of the narrator's meetings with Charito, that the sea was "el símbolo de mi próxima partida" (Bareiro, *La rosa* 150). The reader is never informed of why the

narrator suddenly must leave, although the fact that he subsequently wrote Charito letters from Buenos Aires and Río de Janeiro, and that he was in Seville only for “two long weeks” (Bareiro, *La rosa azul* 148) suggest that he was simply in Spain on a short vacation. Similarly, we are informed that he and Charito had agreed to meet a year later in Seville: “Como convinimos, yo estuve de nuevo en Sevilla . . . coincidiendo con la fecha de nuestro encuentro” (Bareiro, *La rosa* 151). The narrator looks for Charito, but she doesn’t appear. The reason for her absence is never clarified in the text. The reader is left to wonder why, especially when the two had continued corresponding by mail. Did Charito forget about the promised encounter? Did she lose interest in the romance? Did she meet somebody else? Did some misfortune befall her? This indeterminacy is emphasized by a blurred, largely illegible letter from Charito on the last page, in which the reader can barely make out more than a few sentences, but can see the last line in which she promises “no te olvida nunca tu Chabarito” (Bareiro, *La rosa* 154). The story is impregnated by a sense of nostalgia for the past, and yet this lost love remains without closure, because no clues to an explanation for Charito’s failure to reunite with the narrator can be found in the text. Moreover, the blurred writing that appears on the last page of the story is the perfect metaphor for the postmodern disjunction between words and meanings or actions.

Similarly, “La rosa azul” also presents a past romance that ends for unclear reasons. The romance appears to have taken place in France, because we are told that the protagonist and his love “habían deambulado de Montmartre al cielo y cielo repetido” (Bareiro, *La rosa* 194). When the narrator recalls the couple’s last time together, we are only presented with a fragmented dialogue:

‘¿Porqué aquí y no en otro sitio?,’ le había preguntado ella en esa postrera mortecina atardecida. “Porque en este lugar se produce la conjunción de los vientos . . .” había inventado él. “Y porque ya no hay estrellas para guiarles en la noche; se apagaron con el último pétalo de tu palabra . . . agregó. O quizá sólo lo pensó. Y entonces, porqué no lo había dicho en voz alta? (Bareiro, *La rosa* 198)

It is difficult to understand, with no prior contextual information, what the two protagonists are discussing here, although the fact that it is their last afternoon together suggests that the man is offering some explanation to the woman regarding their separation. Nonetheless, the metaphorical discussion, based on wind and stars, doesn’t provide any real information to the reader.

A series of secondary allusions suggest the possibility of the woman’s subsequent death, but the allusions are so general that they do not preclude the possibility that they refer to a general context of war, which might also be the cause of the couple’s separation, if the protagonist is a soldier. For example, when the protagonist returns to what he refers to as the “foreign city,” the narrator exclaims “Qué lleno estaba ahora de muerte!” (Bareiro,

La rosa 196). Similarly, after describing the protagonist's sexual relationship with the woman, the narrator states "Qué lejos estaba entonces la muerte!" (Bareiro, *La rosa* 195). Prior and subsequent comments refer to both war and romance. For example, on the first page of the story we are told that the protagonist had been in jail. Given the twentieth century Paraguayan political context of dictatorship, censorship and revolution, this suggests that perhaps he had been a political prisoner.³ Similarly, toward the end of the tale, the waiter in the café tells the protagonist that another gentleman there belonged to the other faction and that the protagonist should be careful with him (Bareiro, *La rosa* 200). These facts suggest the possibility that both the protagonist and the other gentleman in the café are Paraguayan political exiles, since they are clearly in a foreign city. However, the mention of Montmartre, a neighborhood in Paris, might also evoke a context of death and destruction during World War I or II, when many foreign soldiers occupied France. At the end of the story, the untrustworthy gentleman tells the protagonist: "Bueno, yo estoy, ella . . . ella está yendo . . . Usted . . . Usted y yo estamos solos" (Bareiro, *La rosa* 202) suggesting the imminent death or departure of the woman and a possible love triangle. The tale ends with the protagonist's realization of the meaning of the unintelligible words spoken to him by his possible rival: "Recién entonces entendió lo que el hombre había susurrado repetidamente: "Imposible . . . la rosa azul es el símbolo de lo imposible . . . " (Bareiro, *La rosa* 202). The discourse points to the rose's association with the impossible, however, what remains unresolved is its referent: what is impossible? War? Peace? The relationship with the dying woman? The vagueness of the term "ella" with no prior referent (war, peace, death, the woman, are all feminine nouns in Spanish), is what linguists such as Georgia Green call "pragmatic underspecification" (Green 9). In such cases, the interlocutor (in this case, the reader) is forced to interpret the indeterminacy on the basis of the speaker's communicative intentions, of which there is no other obvious evidence in the story.

There are, however, certain metaphorical associations made between the woman and a flower, possibly suggesting a connection between the blue rose and the protagonist's former love. For example, when the narrator describes the couples' wanderings through Montmartre, he tells us that "él había sido arrebuado por el temblor sedoso de sus pétalos" (Bareiro, *La rosa* 194), suggesting a possible equivalence between the woman's body and the rose petals. Similarly, when the suspect gentleman from the other faction shakes hands with the protagonist, we are told that his handshake "seguía hablando de la soledad, del dolor, de la flor encenizada" (Bareiro, *La rosa* 201). These allusions, prior to the mention of the blue rose, suggest a connection between the woman and the flower. Nonetheless, we never learn whether the relationship was rendered impossible through death or departure, and the textual meaning remains vague due to lack of support of textual cues.

In addition to stories that are constituted by narrative indeterminacies throughout, Bareiro Saguier presents a series of tales that although not particularly ambiguous in their development end on a note of unanswered questions that preclude narrative closure. At least three stories operate in this manner: "Circunstancia imprevista," (from *La rosa azul*), as well as "De cómo el tío Emilio ganó la vida perdurable" and "Noches de Veracruz" (from *El séptimo pétalo del viento*). All three stories suggest a reflection on the unpredictability of human nature through their indeterminate endings. In "Circunstancia imprevista" a wife commits suicide, but no mention is made of her motives. The story vaguely implies an unhappy marriage, because the husband doesn't seem to note his wife's absence until after the police have arrived, announced her suicide, and he is about to read her suicide note. Her absence is the "circunstancia imprevista" of the title. The reader is left to imagine the woman's motives, as the contents of the note found by the husband at the story's conclusion are never revealed. Similarly, in "Como el tío Emilio ganó la vida perdurable," Emilio's niece is determined to make her uncle marry her aunt Justina, with whom he has lived with for some fifty years. The story presents Justina as a strong-willed woman who sees no need for such ceremonies after all this time. Nonetheless, in the last line of the story, in an inexplicable reversal, Justina decides to concede to the marriage. Finally, in "Noches de Veracruz," the narrator and his girlfriend Lariza meet a strange man named Carlos in Veracruz. Carlos constantly befriends travelers, from whom he learns much about their cultures. When the narrator and his friend leave Veracruz, Carlos is sad and they promise to write to him. Nonetheless, at the story's conclusion, the protagonists fail to receive responses from Carlos. The text never clarifies why Carlos doesn't correspond with the narrator and Lariza, and it is left entirely to his/her imagination to determine the enigmatic character's motives. These three stories are characterized by a total lack of narrative cues for the reader, consequently suggesting the applicability of a postmodern vision to the text.

My final example, "El ojo de la lechuza," from *El séptimo pétalo de viento*, is a case of narrative ambiguity combined with the polysemy of symbolism. In this story, the narrator's friend, Georges, dies of cancer. On several occasions, Georges had told his friends "El día que me muera aparecerá la lechuza, van a verla ustedes" (Bareiro, *El séptimo pétalo* n.p.). The narrator goes out in search of the owl, but has difficulty finding it. Indeed, it remains unclear in the story whether he actually finds the owl that day or not. After having no initial luck, he searches for it among the laurel. Then we are ambiguously told:

Y mi linterna sigue subiendo como si hubiese adquirido vida propia. Cuando me doy cuenta, el haz de luz había sobrepasado la cima del laurel, y su movimiento automático había arrastrado consigo mi mirada hasta un

ángulo de casi noventa grados sobre mi cabeza, hacia el oriente. De golpe, un punto luminoso atrajo mi atención; se desplazaba lentamente en una órbita muy superior a la máxima de un avión. (Bareiro, *El séptimo pétalo*, n.p.)

In this brief description, the narrator spots something in the air whose identity is not verified. Could this be a fleeting glimpse of the owl? Possibly, although we are later told that the narrator continues his search, and that he still hears Georges's voice "evocando una lechuza que no está en ninguna parte" (Bareiro, *El séptimo*, n.p.). The evocation of the owl and the conflicting hypotheses as to whether the narrator can find it or not, create narrative ambiguity. Moreover, the story raises questions for the reader with regard to the owl's symbolic significance. In many cultures, the owl represents death, and this would explain why Georges claims that it will appear the day he dies (Cirlot 247; Chevalier and Gheerbrant 729). However, the story's title specifically refers to the eye of the owl, which also suggests possible symbolic connections for the word "eye." According to both Cirlot and Chevalier and Gheerbrant, the "eye" is associated with comprehension and insight (Cirlot 99-100; Chevalier and Gheerbrant 362-363), perhaps suggesting death as a spiritual revelation, and counterpoising the superstition of the owl and its relationship to the ineffable to Georges' stated rational and cynical personality. Elsewhere in the story we are told that Georges "Sólo creía en lo que era posible realizar o comprobar palpablemente. Esta actitud le había convertido en un racionalista, un poco cínico, descreído y siempre burlón" (Bareiro, *El séptimo pétalo* 2). This creates an unresolved conflict between the hypothesis that Georges was cynical and rational, versus the possibility that he was spiritual and superstitious, truly believing in the mysterious appearance of the owl upon his death. The juxtaposition of these two opposing personality traits or worldviews posits a contradictory, postmodern characterization of Georges for the reader.

In conclusion, a careful analysis of Rubén Bareiro Saguier's most recent story collections, *El séptimo pétalo de viento* (1984) and *La rosa azul* (2005) illustrates the confluence of three separate but interrelated literary phenomena: ambiguity, polysemy, and indeterminacy. This study has employed a structuralist approach to elucidate a postmodern philosophy behind Bareiro's texts. Although structuralism and post-structuralism are two approaches commonly presented as incompatible, some structuralist and deconstructionist critics have emphasized a possible overlap between the two. As Rimmon herself points out:

Thus a deconstructive reading need not supplant a structuralist reading, as it implicitly claims to do in Miller's article on "The Figure in the Carpet" (1980). Instead, the two approaches appear to imply each other in a constant see-saw movement. Within this movement, the deconstructionist notion of undecidability or unreadability introduces the uncanny into a

"rational" notion like ambiguity, but ambiguity, in turn, can subvert the paradoxical univocality of the supposedly "alogical" undecidability. In the realm of the uncanny, it is paradoxically the canny that becomes 'the uncanniest of all guests' (Nietzsche, 1968, 7, quoted by Miller, 1979: 227, 253). [Rimmon-Kenan, "Deconstructive Reflections 188]

After examining the multiple instances of ambiguity, polysemy and indeterminacy in Bareiro's works, there can be little doubt about the operative philosophy behind Bareiro's narrative. Indeed, in the words of Bareiro himself:

En efecto, cuando libro un texto literario al eventual desconocido lector, considero que, implícitamente, estoy haciéndole una propuesta, planteándole un enigma a través de múltiples indicios, desafiándole a descifrarlo . . . El máximo reto que lanza el escritor es el de que cuando su obra llegue al destinatario, ella se encarne en su imaginario, aunque el significado que el mismo le dé no coincida con el originario. Si se da esta situación, quiere decir que mi voz tiene un sentido polisémico, y que a partir de los míos, el lector puede des-entrañar sus propios sueños. (Bareiro, *La rosa* 27-28).

The reader of *El séptimo pétalo de viento* and *La rosa azul* is clearly left to "unearth his own dreams," faced with the "enigma" of the text, the multiple gaps presented in Rubén Bareiro Saguier's narrative. Although Rimmon's distinctions between polysemy, ambiguity, and indeterminacy remain useful, in the end, they all point to the same result: the need for the reader to participate in the construction of meaning, to choose between various interpretations and competing hypotheses that are not limited to a single "truth" or ultimate interpretation, but rather illustrate a postmodern philosophical viewpoint of the text as a constant slippage of irresolvable meanings.

FOOTNOTES

1 See Helene Weldt, "Cases of Ambiguity in Rubén Bareiro Saguier's *Ojo por diente*," *Hispanófila* 36.1 (1992): pp. 41-57. The existing bibliography on Bareiro's work is exclusively centered on his poetry or his first collection of short stories, *Ojo por diente*. Since this essay focuses on Bareiro's narrative, I will mention the following noteworthy articles on his early stories: Fernando Ainsia, "Macro-estructuras, condicionantes del discurso y tratamiento literario en 'Diente por diente,'" *Le récit et le monde: H. Quiroga- J. Rulfo- R. Bareiro Saguier* (Paris: L'Harmattan, 1987): pp. 241-254; Jean Andreu, "L'île secrète de Rubén Bareiro Saguier," *Co-textes* 14 (1987): pp. 67-78; Jean Andreu, "Ojo por diente, o la pasión paraguaya según Rubén Bareiro Saguier," *Rubén Bareiro Saguier: Valoraciones y comentarios acerca de su obra*

(Asunción: Arte nuevo editores, 1986): pp. 97-108; Jean Andreu, "Les sens des sens dans *Ojo por diente* de Rubén Bareiro Saguier," *Le récit et le monde: H. Quiroga-J. Rulfo-R. Bareiro Saguier* (Paris: L'Harmattan, 1987): pp. 217-226; César Avalos, "Ojo por diente y la narrativa de exilio," *Rubén Bareiro Saguier: Valoraciones y comenatarios acerca de su obra* (Asunción: Arte nuevo editores, 1986); Jean-Paul Borel, "Apuntes para un análisis sociológico de la narrativa paraguaya: Augusto Roa Bastos y Rubén Bareiro Saguier," *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* 31 (1978): pp. 189-95; Julio Peñate, "Del argumento a la argumentación: El universo narrativo de *Ojo por diente*," *Le récit et le monde: H. Quiroga-J. Rulfo-R. Bareiro Saguier* (Paris: L'Harmattan, 1987): pp. 275-284; Michele Ramona, "Heme aquí, mi hijo," *Le récit et le monde: H. Quiroga-J. Rulfo-R. Bareiro Saguier* (Paris: L'Harmattan, 1987): pp. 205-216; Olga Caro, "Les aberrations mentales dans *Ojo por diente*," *Co-textes* 14 (1987): pp. 79-84; Victor-Jacinto Flecha, "Noción de la muerte en *Ojo por diente*," *Co-textes* 14 (1987): pp. 85-98; Felipe Navarro, "Tiempo histórico y tiempo mítico: el tiempo mestizo en *Ojo por diente* de Rubén Bareiro Saguier," *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 5.20 (1991): pp. 429-41; Christiane Tarroux-Follin, "Discours dominant/discours dominé dans *Ojo por diente* de Rubén Bareiro Saguier," *Imprevue* 2 (1987): pp. 161-86. Christiane Tarroux-Follin, "Notes sur les modalités de transcription de la réalité linguistique paraguayenne dans *Ojo por diente*: L'émergence de la langue dominée," *Co-textes* 14 (1987): pp. 99-125; Raquel Thiercelin, "Justicia paraguay: o, la ley del Talión: *Ojo por diente*," *Cahiers d'Etudes Romanes* 12 (1987): pp. 169-80; Helene C. Weldt-Basson, "The Legacy of Guaraní in the Fiction of Gabriel Casaccia, Rubén Bareiro Saguier and Augusto Roa Bastos," *Mester* 24.2 (1995): pp. 65-80; Marie-Claire Zimmermann, "Paisajes, nature, espace, dans le récit liminaire de *Ojo por diente*: 'Sólo un momentito,'" *Le récit et le monde: H. Quiroga-J. Rulfo-R. Bareiro Saguier* (Paris: L'Harmattan, 1987): pp. 227-240

2 J. Hillis Miller defines unreadability from a deconstructionist perspective as "something intrinsic to the words of a work, an effect of the rhetoric or of the play of figure, concept, and narrative in the work, an effect of the words of the work impose on the reader, not a result of 'reader response.' Moreover, instead of rich plurisignificance, the notion of 'unreadability' names the presence in a text of two or more incompatible or contradictory meanings which imply one another or are intertwined with one another, but which may by no means be felt or named as a unified totality. 'Unreadability' names the discomfort of this perpetual lack of closure, like a Mobious strip which has two sides, but only one side, yet two sides still, interminably" (Miller, "The Figure," p. 113).

3 Bareiro Saguier was himself incarcerated in Paraguay in 1972 and subsequently freed by international pressure brought to bear on Stroessner. The dictator exiled Bareiro who then lived in Paris until 1989 when Stroessner's government fell (Gómez p. 217).

WORKS CITED

- Bahti, Timothy. "Ambiguity and Indeterminacy: The Juncture." *Comparative Literature* 38.3 (1986): pp. 209-223.
- Bareiro Saguier, Rubén. *Ojo por diente*. Caracas: Monte Avila Editores, 1972.
- _____. *La rosa azul*. Asunción: Servilibro, 2005.
- _____. *El séptimo pétalo de viento*.
- www.cervantesvirtual.com/serlet/SirveObras/018269638723660328813/p000000.
- Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. Trans. John Buchanan-Brown. New York: Penguin, 1996.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. New York: Barnes Nobles, 1995.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. New York: New Directions, 1947.
- Gómez, Gérard. "Entre vision, signification et function: l'expérience de Rubén Bareiro Saguier a Paris." *Cahiers d'Etudes Romanes* 6.1 (2001): pp. 213-223.
- Green, Georgia M. "Ambiguity Resolution and Discourse Interpretation." In *Semantic Ambiguity and Underspecification*. Ed. Kees van Deemter and Stanley Peters. Stanford: CSLI Publications, 1996. pp. 1-26.
- Gregson, Ian. *Postmodern Literature*. London: Oxford University Press, 2004.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Lytard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Miller, J. Hillis. "A Guest in the House: Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's Reply." *Poetics Today* 2.1b (1980-1981): pp. 189-191.
- _____. "The Figure in the Carpet." *Poetics Today* 1.3 (1980): pp. 107-118.
- Rimmon, Shlomith. *The Concept of Ambiguity—the Example of James*. Chicago, Chicago UP, 1977.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. "Ambiguity and Narrative Levels: Christine Brooke-Rose's *Thru*." *Poetics Today* 3.1 (1982): pp. 21-32.
- _____. "Deconstructive Reflections on Deconstruction: In Reply to Hillis Miller." *Poetics Today* 2.1b (1980-1981): pp. 185-188.
- Rogers, Robert. "Three Times True: Redundancy in Ambiguous Texts." *Poetics Today* 6.4 (1985): pp. 591-605.
- Weldt, Helene. "Cases of Ambiguity in Rubén Bareiro Saguier's *Ojo por diente*." *Hispanófila* 106 (1992): pp. 41-57.
- Todorov, Tzvetan. *Symbolism and Interpretation*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

**PRESENCIA DE LA HISTORIA Y FRAGMENTACIÓN
NARRATIVA EN *EL AMOR Y LA MUERTE*
DE MARCO TULIO AGUILERA GARRAMUÑO**

José Cardona-López
Texas A&M International University

Edith Viscontini, personaje principal de *El amor y la muerte* (2002),¹ es un personaje que a pulso de amor construye su propia épica hasta llegar a la muerte con gran altivez. En cumplimiento de sus compromisos personales y familiares, ella tendrá una vida que la llevará desde su Argentina natal a Colombia, Estados Unidos, Costa Rica, Nicaragua y por último de nuevo a Colombia, adonde va a morir de cáncer junto a sus hijos. Es trasegar de Edith por estos países va a favorecer que algunos episodios de la historia de ellos durante la segunda mitad del siglo XX, sobre todo de Colombia y Nicaragua, se recreen en la narración. A la vez, el lector sabrá de la vida de la protagonista mediante un discurso hecho de múltiples voces en una narración de estructura fragmentada. La presencia de la Historia y la fragmentación narrativa en *El amor y la muerte* son el objeto de discusión del presente trabajo.

Mientras Edith espera la muerte, sus siete hijos reconstruyen la vida de ella. En esta labor destaca Ricardo, quien es escritor. Este último personaje viene a ser el *alter ego* del autor, con lo que en la novela aparecerán pasajes que corresponden a la vida suya y aún de su familia materna. Además de los hijos de Edith Viscontini, Ruggiero, un hermano de ella, en forma epistolar participa en la narración. También, a reconstruir la vida de Edith contribuyen parientes y amigos de la familia Rivera Viscontini. La voz de la protagonista sobre todo aparece en cartas suyas que Ruggiero le ha enviado a Ricardo y en una grabación que de ella hace Iñigo, uno de sus hijos. En la información que Edith brinda en esta grabación, ella habla de su carácter modesto, con el que sólo ha llegado a ser “una sombra de los demás y con ello [se da] por satisfecha” (123).

A pesar de “su modestia, su falta de deseo de figuración, su intento de

vivir sin pena ni arrepentimiento” (Juan Fernando Argüello, par. 1), Edith Viscontini destaca con mucha fuerza en la novela debido a su carácter rebelde. Con tal carácter, ella sabrá decidir en qué momento debe cambiar de rumbo en su vida. Beatriz Meyer la caracteriza como una mujer que “rompe reglas, transgrede, sigue adelante con sus hijos, sus perros y sus amantes hasta que las circunstancias la obligan a refrenar sus impulsos y someterse al arbitrio del otro” (169). Peter Broad, estudioso y crítico de la producción literaria de Aguilera Garramuño, va más allá en la caracterización de Edith Viscontini. Para él, Edith es el prototipo de “la madre mítica, la madre cuya vida sobrepasa los límites de lo verosímil mientras sus hijos viven en el mundo real, adaptándose como pueden, según sus habilidades y gustos, a las condiciones que ofrece una Colombia en crisis” (“Madre mágica” 50).

Edith, mujer que se ha opuesto a las barreras y reclusiones sociales, es ‘una sombra de los demás,’ sobre todo de los hombres que más amó. Ella acaba por ser prisionera del amor hacia sus hombres principales. Y si ésta ha sido la paradoja esencial de su vida, antes de morir podrá sentir la gloria de otro tipo de cautiverio: la buena memoria que deja entre sus hijos.

Presencia de la historia

Según discute Broad, *El amor y la muerte* es “una autobiografía ligeramente novelada que toma como punto de partida la muerte lenta de una mujer extraordinaria” (“Madre mágica” 146). Por su parte, Gustavo Álvarez Gardeazábal sugiere el carácter autobiográfico de esta novela cuando dice que en ella el autor hace uso de “la mejor veta que un novelista [tiene]: su familia,” y luego afirma que Edith Viscontini es la madre del autor y el primer esposo de ella es el padre de Aguilera Garramuño y de todos sus hermanos (par. 6). El mismo Aguilera Garramuño no oculta que creó a la protagonista a partir de su madre y Edith Piaf. Y va más allá en sus declaraciones al indicar que “[l]a Argentina de Perón, la Colombia de las guabinas y las bambucos, La Nicaragua Sandinista, la Universidad del Valle en San Fernando [Cali], son elementos históricos. Sin embargo lo que importa en la novela es el producto, no sus fuentes” (Alvarado Tenorio, par. 3). En lo dicho por Broad y Álvarez Gardeazábal, y en lo declarado por el autor, se encuentran tres aspectos fundamentales de la elaboración de esta novela: el carácter autobiográfico, sus referentes históricos y el resultado artístico final.

Los episodios autobiográficos presentes en la obra de un escritor, así como el arte creador del mismo, fueron objeto de atención por parte de Georg Luckás cuando a mediados del Siglo XX europeo identificaba la novela biográfica como una tendencia de la novela histórica. Al discutir el proceso de elaboración artística que Goethe realizó para escribir *Las desventuras del joven Werther*, Luckás dice que en esta obra “su efecto tan

intempestivo y eternamente fresco es ‘biográficamente inauténtico’” (379). A partir de esta afirmación, concluye que “la impresión similar a la riqueza de la realidad que aparece en una obra biográfica o autobiográfica descansa justamente en la necesidad de alterar todo el contexto de la vida; la composición entera debe estructurarse de nuevo” (380). En este tipo de obras, pues, debe haber una recreación de la realidad de la que parte para poder crear la ilusión de vida que debe sostener. Lo que indica Luckás es, claro está, propio de los fundamentos de toda labor literaria creativa, sólo que en el caso particular de la que tiene como destino la escritura de una novela autobiográfica o biográfica lo que aparece en el primer plano de su elaboración es el binomio que conforman la ficción y la historia. En este encuentro, que en la novela autobiográfica o biográfica es particularmente solidario, el tiempo acaba por ser reimaginado, tal como lo señala Paul Ricoeur al hablar de la interconexión entre historia y ficción (181). Esta reimaginación del tiempo conlleva, claro está, igual proceder con el espacio, que es donde sobre todo la imagen y las relaciones de asociación que ésta desencadena también serán parte esencial de la creación literaria en una novela autobiográfica o biográfica.

Al considerar que *El amor y la muerte* trasciende hacia sus compromisos con la historia de América Latina, algunos episodios de ésta han sido recreados y alterados gracias a la reimaginación del tiempo y el espacio que subyace en la ficcionalización de la realidad autobiográfica que en la novela aparece. Tal circunstancia narrativa conduce a que esta novela se emparente con la nueva novela histórica latinoamericana que estudia Seymour Menton. Entre las características que Menton señala respecto de la nueva novela histórica de América Latina, dos convienen a este análisis de *El amor y la muerte*: “La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos y [l]a ficcionalización de personajes históricos” (43).

En esta novela los pasajes de la historia de Colombia y de Nicaragua de la segunda parte del Siglo XX son presentados de manera que la voluntad creativa del autor interviene añadiendo distorsiones, exageraciones y anacronismos. Tal procedimiento narrativo sobre todo tiene como fin el favorecer el crecimiento y desarrollo de la protagonista de *El amor y la muerte*, como también para hacer crecer la figura del doctor Rivera Camacho, su primer esposo y padre de sus hijos.

Antes de que Edith Viscontini construya su vida apuntalada por las fuerzas del amor que entrega a sus hombres, Ricardo Rivera Camacho, un ser que en la novela aparece con características de héroe casi mítico, ocupará en su vida muchos lugares. Edith tendrá sus hijos años tras año en Bogotá, “mientras su marido, ese indio elegante de casi dos metros que vestía trajes cosidos en Londres, se paseaba por Europa y Estados Unidos con un bisturí certero, que lo hizo famoso, y con un humor de patriarca del Antiguo Testamento” (144). Durante los años en que empieza la Violencia en

Colombia,³ la presencia del doctor Rivera Camacho ya ha crecido mucho en Bogotá, tanto que llega a preocupar a la Iglesia. Su presencia era arrolladora, “ni el papa ni los reyes ni los santos” la tuvieron, dice Edith (167). Más tarde, como consecuencia de la crisis que vive el país, el doctor deberá instalar su consultorio en el barrio La Candelaria, al que irán a desfilar suplicantes las ancianas millonarias de Bogotá, con “tumores en sus pechos y piedras en sus riñones, enfermedades y lacras que sólo un bisturí milagroso podría expulsar sin riesgo” (168). Pero el doctor Rivera Camacho las rechazaba.

En 1952 ó 1945, no recuerda bien Esplenda, una prima de los Rivera Viscontini, Edith defendió, con una escopeta de cacería de pájaros, una finca de su esposo que iba a ser arrasada por una banda de chulos (delincuentes, bandoleros) conservadores que ante ella esgrimían machetes, teas e insultos. Esplenda dice que Edith hizo ceder a los chulos a lo mejor hablándoles como una madre, y que no duda “que la señora los haya invitado a pasar a tomarse unos guarapos, a descansar e incluso acaso logró que algunos de ellos se quedaran a trabajar en la hacienda y se tornaran liberales” (146).

Una vez muerto el doctor Rivera Camacho, Edith comienza a ser una mujer que lleva una vida de entrega completa a los hombres que ama. Según confiesa ella, “[s]iempre que elegí a un hombre fue por amor y le fui fiel hasta la penuria, hasta el suplicio, pero cuando la sogá reventaba, a volar” (123). De Colombia sale con sus hijos hacia los Estados Unidos, siguiendo a uno de sus amores. Allá ‘la sogá se revienta’ y empieza su trashumancia con sus hijos, hasta llegar a Costa Rica, donde en San Isidro del General se establece. Para sobrevivir y sostener a su familia y a sus amantes, allá es maestra de francés, hipnotista y consejera radial, entre otros tantos oficios que tiene que desempeñar. Sus hijos ya crecidos regresan a Colombia y empiezan a hacer allá sus vidas. Con la revolución sandinista de Nicaragua, a Edith la seduce de nuevo al amor y se casa con un comandante revolucionario. En Nicaragua es nombrada Madre de la Revolución por sus labores con la infancia y la juventud durante aquellos años. Después de volver a vivir en Costa Rica, con un cáncer que ya le muerde su humanidad, decide ir a morir a Colombia.

Durante los años que siguieron al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán,⁴ el doctor Rivera Camacho trabajó en el hospital San Juan de Dios de Bogotá. A ese hospital llegaban víctimas sobrevivientes de la Violencia, con mutilaciones de diversa índole. El doctor, entonces, podrá demostrar toda su capacidad de cirujano, pues hará “reimplantación de manos, trasplantes de órganos, reconstrucción de rostros deshechos, operaciones de cráneo y a corazón abierto” (166). Procedimientos médicos que en la novela aparecen anacrónicamente.

A la exageración, distorsión y anacronismos que la novela presenta en el marco de la historia de Colombia de la segunda mitad del siglo XX, se agrega la ficcionalización de personajes históricos. Este procedimiento

narrativo compromete, sobre todo, la revolución sandinista de Nicaragua y sus actores. En el amor y la muerte la historia de la Nicaragua sandinista no aparece referida como una reflexión ideológica del autor. Ella más bien está presente como una elaboración narrativa con propósitos satíricos.

En aquel país Edith Viscontini vivirá el ascenso y caída del proyecto revolucionario. En Costa Rica conoce al comandante sandinista Buenrostro, un personaje que le ha puesto códigos militares e idealismo revolucionario a su machismo. Edith se une a él en matrimonio, y desde Costa Rica se entrega con fervor a la revolución sandinista. Su casa se convertirá en refugio de guerrilleros. Ella sufrirá por las muertes y las torturas del gobierno de Somoza contra sus compañeros, y llegará a convertirse en correo de la guerrilla.

Ricardo viaja a Nicaragua en 1981 y guiado por el comandante Buenrostro recorre Managua. Ricardo ve imágenes asombrosas, cargadas de contrastes y paradojas. Es la Managua que está construyendo la revolución y que todavía no sale de los estragos del terremoto de 1972. Ricardo se asombra de la juventud de los que participan del gobierno y el control sandinista (126). Buenrostro le narra las atrocidades del gobierno somocista, lo que ha producido que los nicas le hayan perdido “el sentido del horror y el respeto a la muerte. Un niño de cinco años es capaz de contar las torturas más abominables sin perder la sonrisa” (128). Después de explicarle a Ricardo algunas acciones revolucionarias, el comandante adopta un aire de profeta desde una piedra de la catedral azotada por el terremoto. Ante esta imagen, Ricardo piensa que “Managua destruida a los pies de Buenrostro es como una catedral donde oficia el comandante, un pequeño Nerón mulato” (130).

Más tarde Ricardo conocerá a personajes clave de la revolución sandinista como Edén Pastora, Humberto y Daniel Ortega. Ricardo se siente “testigo privilegiado de la historia” (133), y en una fiesta de navidad en casa de Humberto Ortega ve cómo “[l]os revolucionarios asumen aires de potentados, beben whisky, hablan de viajes, de autos,” por lo que se dice que ellos “[n]o son los santos fanáticos que hicieron la revolución sino otros hombres (133).” Ya antes ha dicho que su madre ha sido matriarca de la revolución y que a los hijos de ésta les dio de comer, quienes luego “de ser una banda de delincuentes internacionales, pasaron a ser presidentes, ministros, altos mandos militares” (131).

Al referirse la historia de Nicaragua, de nuevo aparece la exageración. *La Sebastiana*, un travesti amigo de Edith, cuenta en forma jocosa las hazañas que en medio de la revolución ha hecho, solo o acompañado de otros diez travestis. *La Sebastiana* llega a ser “héroa de guerra, como lo llama Edith, gracias a que en una oportunidad dinamitó varios tanques de guerra del ejército de Somoza (134-8).

La historia de Colombia volverá a mostrar sus telones en los días en que Edith ha regresado a morir entre sus hijos. Es la Colombia de la violencia de finales del Siglo XX. Este referente histórico sirve para que en la

narración Iñigo, el hijo de Edith que no ha logrado instalarse tan civilmente en la vida, como lo han hecho los otros seis, se redima como un ser consciente de las laceraciones que ha producido la nueva violencia. También sirve para que el narrador emita sus propias opiniones, las que no distan mucho de las de aquél. De esta manera, la historia reciente de Colombia aparece en la novela mediante la reflexión que sobre ella tienen Iñigo y el narrador.

Iñigo lleva a Ricardo a dar “un paseo por el infierno” (204). Los dos caminan por un barrio marginal de Cali, situado en las faldas del cerro de las Tres Cruces. Es un barrio donde la gente apenas sobrevive en la más absoluta miseria. Más tarde, Iñigo le reprocha a Ricardo su vida de novelista en México y le explica lo que es la miseria y la violencia en su país. Le dice que Colombia “ha hecho de la violencia y la miseria un medio de vida, casi un placer. En este país casi todos estamos embarrados de mierda, casi todos. Desde el homosexual que tenemos como presidente, hasta tu hermanito Byron, que está haciendo fortuna de una manera que nunca te voy a decir” (224). Antes Ricardo ha mencionado la nueva violencia de Colombia, lo ha hecho al hablar de Francisco de Asís, el hermano especializado en medicina forense. En esta ocasión escribe que su hermano ha hecho “el levantamiento de batallones enteros de cadáveres en un país donde la muerte violenta es el negocio más frecuente y quizás más lucrativo” (75).

A pesar de que, como apunta Broad, Aguilera Garramuño en su obra literaria “no aborda las grandes corrientes de la historia ni pretende defender una ideología o criticar una política” (“Prólogo” 7), en esta oportunidad el autor no podrá escaparse de dejar que la historia entre en las páginas de *El amor y la muerte*. Y todo se debe a que el espíritu de trashumancia y rebeldía de Edith Viscontini la llevará a vivir en diversos países de la América Latina.

Fragmentación narrativa

Las diversas voces narrativas que aparecen en esta novela hacen que ella posea un carácter polifónico. Mediante el recurso de la polifonía, plantea Mikhail Bakhtin, lo que aparece en una novela se muestra en todos sus lados y de manera simultánea (28). A diferencia de la novela monológica, discute Bakhtin, en la polifónica los personajes son sujetos autónomos, no objetos (7), lo que se alcanza debido a que el discurso se sitúa por fuera del campo de una visión monológica y autoritaria (65). En razón de la autonomía que mediante la polifonía adquieren los personajes de *El amor y la muerte*, cada uno poseerá su espacio propio para expresar su discurso, y ese espacio lo legitima la estructura fragmentada que adopta la novela.

En razón de que la situación narrativa es una larga y compartida rememoración de la vida de Edith hecha por sus hijos y algunos parientes

mientras ella agoniza, la fragmentación de la estructura lo es también del discurso. Las voces de los hijos de Edith y los parientes alternan su intervención en 44 fragmentos, en tanto que la de Edith Viscontini aparece en los 5 restantes, formados por los que contiene las cartas suyas y por la grabación ya mencionada. Cada fragmento tiene su nombre propio y es frecuente que en ellos la voz narrativa se dirija a un narratario que a veces es plural (“ustedes”) y otras singular (“tú”), con lo que se acentúa el hecho de que la narración reproduce el aquí y el ahora de la convocación familiar con motivo de la muerte de Edith. A lo anterior también contribuye las acotaciones que Ricardo hace cuando una voz interviene. Empieza su fragmento la voz correspondiente, y Ricardo incluye un “dice” o un “dijo” y da el nombre de a quien corresponden las palabras que siguen, como si él fuese el escriba *in situ* de lo que en ese aquí y ahora se habla. Después del fragmento llamado “La voz de doña Edith,” que está aproximadamente en la mitad de la novela estas acotaciones del narrador ya son pocas. En esta parte de la novela adquiere mayor presencia el diálogo y la réplica entre Ricardo y las otras voces, como ocurre en los fragmentos “Ricardo en Nicaragua” (126-33), “El suicida” (175-9), “¿La vida es dura, hermano?” (197-201) y “La felicidad y la guerra perpetua” (202-27).

La fragmentación de la estructura y del discurso de esta novela va en correspondencia con el ejercicio compartido de la memoria que todas las voces ejecutan al exponer entre sí pasajes de sus vidas y de la protagonista. El aparente caos que pudiera tener la acumulación de fragmentos en esa memoria elaborada a varias voces desaparece con la participación de Ricardo como narrador principal. Sin embargo, tal participación no evita que cada fragmento de la novela pueda leerse como un relato independiente. Esta característica es subrayada por el hecho de que los fragmentos no aparecen numerados, mas sí cada uno con nombre propio.

El discurso polifónico y fragmentado que construyen las diferentes voces narrativas de esta novela aparece como una especie de glosa que recrea y suplementa la información de las cartas que ha escrito Edith y, de manera particular, la que ella brinda en el fragmento que contiene la grabación de la entrevista. Este fragmento se llama “La voz de doña Edith” y contiene revelaciones de ella sobre los pasajes más esenciales de su vida, los que han sido y serán motivo de lo narrado por cada una de las otras voces que conforman la polifonía de esta novela. Pareciera que este fragmento hubiera sido el núcleo del que parte toda la reproducción de la narración que agencian las otras voces, y cuyo fin es la elaboración de un gran retrato hablado de la protagonista y su mundo.

Los episodios que más destacan en la vida de Edith, en las otras voces narrativas pasarán a ser motivo del discurso de ellas. Así, Byron, César, Ricardo, Francisco de Asís, Iñigo, Leonardo y Felicia, hablarán de sus vidas en los diversos países donde han vivido con ella. Cuentan de sus adolescencias en Costa Rica. Por su parte, Leonardo y Ricardo hablan de su madre en

Nicaragua. Como César y Ricardo han vivido por muchos años en el exterior, es a los otros a quienes les corresponde narrar de sus vidas en Colombia. La memoria de los años de Edith y su familia en la Colombia de mediados del siglo XX se recrea, sobre todo, apoyada en las voces de algunos familiares o parientes del doctor Rivera Camacho. También el tío Ruggiero, hermano de Edith, en su carta hablará de la vida de ella en Argentina, caracterizada por la rebeldía que siempre tuvo, la que acabó por ocasionarle un odio hacia la religión (51). Otras voces que estarán presentes es la de Saraí, amiga confidente de Ricardo y que se ha leído todas sus novelas, y Esplenda, una prima de los hijos de Edith.

Para contribuir a presentar las diversas facetas que tiene la realidad objeto de esta narración polifónica, en seis capítulos Ricardo incluye fragmentos de una novela que ha escrito, en la que también habla de su familia. La novela es *El juego de las seducciones*, la misma que en 1989 publicara Aguilera Garramuño. En ella Edith se llama Judith, Ricardo se llama Alejandro, y sobre todo se narra de los años de la familia en San Isidro del General y en la Bogotá de mediados del siglo XX.

Los fragmentos de la otra novela presente en *El amor y la muerte*, además de complementar pasajes de la vida de Edith y su familia, sirve para que el narrador dialogue consigo mismo sobre su oficio de escritor, establezca una autorreflexión narrativa. De esta novela, Ricardo dice que fue “un auténtico fracaso editorial, hija de mis lecturas de Dostoievsky” (147). También Iñigo lee la misma novela y se queja ante Ricardo por el lenguaje engolado que éste le adjudica a César, además le reclama que haya inventado acontecimientos y tergiversado la historia de Edith, a lo que Ricardo responde que ya no sabe “*diferenciar lo que inventé de lo que viví*” (36). Otra lectora de la novela es Saraí, quien lo hace de manera burlona, criticando el estilo, las influencias presentes y la pedantería narrativa de Ricardo (85-96).

La autorreflexión narrativa aparece de nuevo y en forma más ampliada en el fragmento llamado “Novelerías.” Ya ha muerto Edith, ya la novela está agotándose en su material objeto de narración, y Ricardo decide añadir un fragmento que empieza diciendo: “Aquí terminaría todo si no fuera yo quien soy, si no privilegiara lo novelesco sobre lo objetivo, aun a riesgo de ofender a algunas personas, que no a la memoria de mi madre” (228). Es un fragmento en que se introducen elementos propios de la literatura de misterio. Saraí es alguien que sabe más de Ricardo que lo que él mismo sabe de sí. Ella tiene poderes parasicológicos que sólo en este capítulo Ricardo llega a conocer. Mientras él la escucha y lava platos, Saraí se transforma y ve un episodio de la vida de Edith en Argentina en el que en una escuela un hombre “la fuerza a acostarse boca abajo sobre sus piernas, mete una mano bajo sus faldas...” (233). Lo que ahora ve Saraí con sus dotes extrañas, para Ricardo equivale a lo que Edith nunca se atrevió a revelar (234). Quizás este misterio que insinúa Saraí, y que como parte de su pasado se llevó Edith a

la tumba, sean violaciones de las que fuera víctima por parte de su hermano mayor.

Con lo revelado en este fragmento se insinúa un lado desconocido de la vida de Edith, un pasado extraño de la protagonista hasta ahora no presentado en la novela. Ricardo, luego de escuchar a Saraí, hace una reflexión de escritor y con la que se justifica por todo lo que ha escrito: “La verdad, cuando se convierte en verdad literaria, es por lo menos soportable. Entiendo que las páginas anteriores son confusas y así quiero dejarlas” (235). Esta declaración de Ricardo, y el señalamiento de no saber diferenciar entre lo que vivió y lo que inventó que en otro fragmento le ha mencionado a Iñigo, sancionan la labor creativa que la ficción ha jugado frente al pasado del narrador y los suyos.

Conclusiones

Como se ha presentado y discutido, en *El amor y la muerte* Edith Viscontini tiene un desarrollo y crecimiento favorecidos por acontecimientos que han marcado la historia de la Colombia de mediados del Siglo XX y la Nicaragua de los setentas. Y mientras ella muere ante sus hijos, estos no pueden soslayar en sus vidas los efectos de una Colombia que termina el siglo en medio de sus difíciles realidades.

Desde el punto de vista de la construcción narrativa de la novela, la fuerza y riqueza del personaje protagonista ha requerido la adopción de una estructura fragmentada que conlleva la presencia de un discurso polifónico. La vida y avatares de Edith Viscontini principalmente se conocerán a partir de la expresión verbal de la memoria de sus hijos, como también de algunos parientes y amigos de la familia, entre quienes predomina la voz de Ricardo como narrador central.

El amor y la muerte destaca en la literatura colombiana actual por las audacias narrativas que contiene y por los logros con el personaje central. Destaca también porque, hay que decirlo, Aguilera-Garramuño acaba por elaborar otra indagación sobre el amor y la muerte, negándose a la recreación del tema de la violencia, aunque él sí aparece referido en la novela. Lo anterior va en contraste con el quehacer de muchos escritores colombianos, para quienes la violencia con que Colombia termina el siglo XX y comienza el XXI es el tema esencial en las realidades narrativas de sus novelas.

NOTAS

- 1 Esta novela fue finalista en el concurso internacional de novela de Alfaguara de 2001. En aquella oportunidad, el primer puesto fue otorgado a *La piel del cielo* de Elena Poniatowska.
- 2 Uno de los epígrafes que precede la novela corresponde a versos de “No me arrepiento de nada,” canción emblemática de Edith Piaff y su vida. Edith Viscontini vivirá una vida en la que con frecuencia citará los versos de esta canción. Hasta en los momentos de su muerte dirá que no se arrepiente de nada.
- 3 La Violencia, nombre que siempre se ha escrito con mayúscula inicial, corresponde al período histórico que va de 1948 hasta 1960 (desde luego, fechas aproximadas) y que se caracterizó por el enfrentamiento sangriento entre liberales y conservadores. Tal enfrentamiento cobró cientos de miles de muertes, sobre todo en el campo.
- 4 El 9 de abril de 1948 el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán es asesinado en Bogotá. Como respuesta inmediata, los sectores populares se toman las calles de la capital, protagonizando lo que se ha llamado el *bogotazo*. Igual respuesta ocurre en otras muchas ciudades del país y de esta manera se da “comienzo” a la Violencia en Colombia.

OBRAS CITADAS

- Aguilera Garramuño, Marco Tulio. *El amor y la muerte*. Bogotá: Alfaguara, 2002.
- Alvarado Tenorio, Harold. Conversando con M. T. Aguilera Garramuño.” *Enfocarte* 18 (2002): 6 pars. 6 septiembre 2006 <<<http://www.enfocarte.com/3.18/libro.html>>>.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. Presentación. *Noticiasliterarias.com*: 7 pars. 16 septiembre 2006 <<<http://www.noticiasliterarias.com/cultura/letras/CulturaLetras>>>.
- Argüello, Fernando. “‘El amor y la muerte’ la novela grande de Marco Tulio Aguilera Garramuño.” *Enfocarte* 18 (2002): 64 pars. 6 septiembre 2006 <<<http://www.enfocarte.com/3.18/libro.html>>>.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems on Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Broad, Peter. “Madre mágica, madre mítica, madre mala: El retorno a la familia en tres novelas colombianas recientes.” *Hispanic Journal* 25.1-2 (2004): pp. 145-153.
- _____, ed. Prólogo. *El ojo en la sombra. Antología narrativa de Marco Tulio Aguilera Garramuño*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002.
- Luckás, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmín Reuter. México: Era, 1971.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Meyer, Beatriz. Reseña de *El amor y la muerte*. *Hojas universitarias*. 54 (2003): pp. 168-171.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Trad. Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

**ANTONIO CORNEJO POLAR:
EL ANSIA DE LA HISTORIA**

Horacio Legrás
University of California, Irvine

Una sociología sin historia se parece demasiado
a la metafísica.

Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica
Latinoamericanas*

Alguna vez, reflexionando a la sombra de la pasión teórica de los '70s, Antonio Cornejo Polar habló de la "tan ansiada teoría literaria latinoamericana." Es tal vez irónico pensar que ahora, que este sueño ya no nos aflige, la figura de Cornejo Polar emerja como la de aquél que estuvo más cerca de establecer la forma de tal teoría. Como todo pensamiento post-colonial, esta teoría literaria latinoamericana no podía sino tomar como su objeto a la historia y sin duda no es casual que Cornejo Polar haya necesitado hacer de la dimensión histórica la piedra angular de su edificio crítico.

David Sobrevilla ha notado que el gesto fundamental de la crítica de Cornejo Polar es de carácter historiográfico. Cornejo escribe al menos tres textos que demuestran la centralidad de la dimensión histórica en su trabajo. El primero de ellos, de limitado interés en este contexto, es un texto tradicional de enciclopedia histórica, *Historia de la literatura en el Perú republicano*. Los otros dos son textos que marcan hitos fundamentales en el desarrollo de su meditación sobre el carácter disgregado y complejo de la operación cultural en los Andes: *Literatura y Sociedad en el Perú: la novela*

indigenista (1980) y *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989). En ninguno de estos libros, sin embargo, lo histórico llega siquiera a demandar un rol determinante. Se trata en verdad de trabajos donde la voluntad historiográfica se ve siempre interrumpida por la necesidad de teorizar la imposibilidad misma de escribir historia. La idea fundamental y novedosa de Cornejo Polar es que lo que arruina la posibilidad de la historia es la dificultad de pensar la articulación entre totalidad nacional y diferencia indígena. Por el momento baste decir que tanto *Literatura y Sociedad* como *Formación de la tradición literaria* se inscriben bajo una relación que podríamos llamar de necesidad/imposibilidad respecto al discurso histórico y que esta relación de necesidad e imposibilidad es la piedra fundamental sobre la cual Cornejo Polar construye su ejercicio crítico.

Al interrumpir la historia literaria como copia pasiva de la historia historiográfica, Cornejo repite conscientemente el gesto fundacional de José Carlos Mariátegui. *Literatura y Sociedad* se abre con una reflexión sobre la conocida visión de Mariátegui de la literatura peruana como literatura no orgánica. Cornejo Polar presenta la tesis dualista desarrollada a partir de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, como el punto de partida de su propio universo crítico. En la cita que Cornejo hace del texto de Mariátegui esta tesis se enuncia así: “El dualismo quechua-español no resuelto aun hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista.” (*Literatura y Sociedad*, 3). Mariátegui no dice en ningún momento que hay dos literaturas en el Perú. (Cornejo le recriminará, precisamente el no considerar como literarias las producciones indígenas.) Lo único que la tesis dualista dice es que la falta de una unidad cultural nacional tiene, para el caso del Perú, un reflejo inmediato en la estructura y la función de su literatura. Esta imposibilidad se refiere – en términos no totalmente clarificados por Mariátegui – a la presencia de la cultura indígena en el Perú contemporáneo. Mariátegui acepta, por supuesto, que la unidad de toda sociedad moderna es problemática. Sin embargo, nota “En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni eliminarla ni absorberla.” (*7 ensayos*, 11)

Tanto Cornejo Polar como Mariátegui aceptan la naturaleza no orgánica de la literatura y la cultura peruana como un elemento dado. Pero ese acuerdo sobre el carácter dado de la problemática cultural oculta un desacuerdo de fondo en torno a cómo debe pensarse la legitimidad que implica el llamado a la unidad. Para Mariátegui la legitimación de la unidad es de carácter político. Se trata de un sistema que, aunque defectuosamente, une la totalidad social en una dimensión que es fundamentalmente sincrónica.

Para Cornejo, el problema de la unidad es una cuestión no sólo política sino también cultural que se encuentra a su vez sobre determinada por una peculiar concepción de la historia. Así, mientras para Mariátegui en los '20s, la falta de organicidad de la literatura peruana reflejaba la hegemonía defectiva e incompleta de la burguesía en la constitución de un proceso nacional, para Cornejo Polar la falta de organicidad no es un simple producto de las limitaciones de la burguesía nacional, sino también una virtud del campesinado de raíz indígena. Si aun en el naufragio de la hegemonía burguesa persiste un deseo de unidad, éste deseo no proviene de la política institucional, sino de la historia misma, del proceso histórico en el cual estamos inmersos y que nos condiciona más allá de todo voluntarismo. La historia, se lee en *La formación de la tradición literaria en el Perú*, es el “factor totalizador de la cultura peruana” (190). Ahora bien, el problema es que cuando se elige la historia (totalidad) o la estructura social como cifra y determinación última de la unidad (y ningún “truco” dialéctico puede fungir aquí como un elemento capaz de resolver la cuestión porque la unidad no es orgánica, es más contradictoria que cualquier contradicción) se producen valoraciones distintas e incluso opuestas acerca de la estructura “real” de esa unidad contradictoria. Así, aun cuando ambas aparecen embarcadas en una tarea heurística común, las ciencias sociales, y la literatura desarrollan, explica Cornejo, dos conciencias distintas y aun opuestas de la historia. En los '30s esta divergencia es ya activa. La conciencia de la historia peruana verificable en el pensamiento social (que Cornejo ejemplifica en Mariátegui, su conservador oponente Víctor Andrés Belaúnde y, finalmente en el populista Víctor Haya de la Torre) sostiene que la incorporación a la esfera de lo nacional de los sectores alienados de la sociedad peruana implica una actividad modernizadora en la cual esas culturas (elogiadas por representar un sustrato cultural único de invaluable importancia para la identidad nacional) deben renunciar a sus rasgos ancestrales. Frente a esto, la novela indigenista presenta una conciencia histórica desgarrada que mientras también alienta la modernización que traerá consigo el fin de la explotación y la dignificación de las masas indígenas, no puede tolerar sin embargo el etnocidio cultural que esta modernización implica. Mientras que para el discurso científico o ideológico la diferencia indígena es cancelable una vez que sus dificultades hayan sido apropiadamente aprehendidas – para Mariátegui el socialismo ilumina la cuestión indígena en tanto la reduce a lo económico sin considerarla en sus aspectos de “dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales”³ el discurso literario sostiene la persistencia de una estructura dualista en la vida andina que el simple voluntarismo de las ciencias sociales o de las ideologías políticas, no pueden sin más cancelar. El resultado paradójico de esta situación es que la representación literaria resulta para Cornejo más verdadera que la representación científica. El relato indigenista no puede “imaginar la historia de manera no traumática, como desgarradura

inevitable”.⁴ Al pensar esa desgarradura la literatura permanece fiel al mundo que vive, en tanto asume un “carácter representativo o reproductor de la efectivamente disgregada índole de la realidad peruana”.

Esta desavenencia entre ciencias sociales y representación literaria determina toda la interpretación de la cultura andina en su relación con la cuestión indígena. Angel Rama, quien continúa en lo esencial un análisis literario en los límites del marxismo mariáteguiano, postulará una lectura del indigenismo como un desarrollo propio de un grupo social emergente, las clases medias.⁶ Pero la explicación de Rama, quien ve en el indigenismo tan sólo una argucia política de estos sectores para avanzar sus posiciones en nombre de los más desposeídos, tiene el problema de que sólo puede pensar el desarrollo indigenista como un problema interno a la conciencia de la burguesía. Cornejo Polar, en cambio, sostiene que el indigenismo y la evolución de la conciencia nacional que se forja a partir de la meditación del carácter estructuralmente dividido de la sociedad peruana no es un asunto dirimible en los límites del pensamiento y la política hegemónica. Si la novela indigenista resulta más fiel al movimiento de la historia es porque posee una apertura a una experiencia de la diferencia que está en alguna medida ausente en los textos científicos de Mariátegui o en las exaltaciones a la integración nacional o latinoamericana de Haya de la Torre. Esa apertura le permite a la forma novelesca ser afectada, en distintos grados y de distintas maneras, por el sujeto histórico que es el centro de su preocupación. Cornejo Polar entendió este efecto de lo indígena sobre la novela como una “presión del referente” primero y como una estructura heterogénea después.

Del referente a la heterogeneidad

En *Literatura y Sociedad* Cornejo Polar introduce el término “impacto del referente” para remarcar cierto grado de agencia que los grupos indígenas adquieren en la elaboración de la novela indigenista. Cornejo piensa esa intervención como una “reacción dialéctica, difícil de precisar en términos concretos, cuyo sentido último consiste en las condiciones que exige el referente... para ser revelado” (67). Estas condiciones toman la forma de una efectiva negociación entre dos órdenes simbólicos distintos (los llamaremos el indígena y el occidental, a falta de mejores calificativos). Así Cornejo explicará “la estructura a veces caótica de la novela indigenista”, (71) por una influencia de elementos indígenas en su textualidad. Entre esos elementos el crítico peruano menciona la estrategia aditiva que subvierte la forma tradicional de la novela, los componentes líricos que juegan un rol fundamental en algunas novelas de Arguedas (como *Los ríos profundos*) y por último la transcripción de elementos míticos que imponen sobre la forma novelesca su propia lógica y sus demandas representacionales. Todos

estos elementos ponen a Cornejo en ruta hacia lo que constituirá la síntesis teórica fundamental de esta reflexión sobre la dualidad cultural, la función social de la literatura y la ineluctable presencia del mundo indígena dentro de la forma novelesca. Se trata, obviamente, del concepto de heterogeneidad.

“Heterogeneidad” es el término a través del cual Cornejo Polar intenta pensar la dualidad de la cultura peruana sin someterla a un proceso unificador. Se trata de una idea no sólo compleja sin también elusiva. En primer lugar no existe un texto al que uno pueda señalar como condensando o ofreciendo una formulación acabada de “heterogeneidad”. En algunos momentos Cornejo Polar presenta una versión sucinta y muy general de lo que entiende por el término. En *Literatura y Sociedad* por ejemplo, refiere a heterogeneidad como el proceso de “movilización de los atributos de una cultura para dar razón de otra distinta” (23). El ensayo “El indigenismo andino” publicado en San Pablo en 1994, toma un camino alternativo y tal vez significativo. No se trata ahora de definir genéricamente lo heterogéneo, sino más bien de describirlo. Allí la idea de heterogeneidad está presentada “con ánimo puramente ejemplificatorio” como una situación en la cual

las capas medias urbanas aplican sus atributos culturales (la escritura en español, las convenciones artísticas de raíz europea, etc.) y su ideología e intereses sociales (el positivismo o el marxismo, la necesidad de asumir la representación de toda la nacionalidad, etc.) para interpretar y comprender... la naturaleza de una realidad otra, la indígena, que es agraria, oral, quechua o aymara y cuyo imaginario obedece a otras racionalidades, y cuyos intereses sociales no siempre son compatibles con los del sujeto productor-receptor de indigenismo (722).

Pero en ningún lugar aparece la idea de heterogeneidad tan bien delimitada como en el conocido intercambio que Cornejo Polar tuvo con uno de sus críticos más obstinados, Roberto Paoli, en las páginas de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Entre todas las objeciones planteadas por Paoli (muchas de ellas discutidas por Cornejo en el mismo número de la revista) hay una que resulta especialmente relevante. Heterogeneidad, dice Paoli, es un concepto tan amplio que se puede aplicar a diferentes contextos culturales hasta el punto que acaba por vaciarse de todo valor epistemológico. ¿No es Italia un país heterogéneo? ¿No escribió Carlo Levi una literatura heterogénea? Todo el mundo y toda situación son, en algún sentido, heterogéneos. La repuesta algo irónica de Cornejo Polar es que se alegra de que un concepto nacido de las entrañas de la problemática latinoamericana sea pasible de un uso universal. La frase denuncia así el punto de vista que ve la producción intelectual latinoamericana como forzosamente atada a un conocimiento de lo particular. Y es realmente en torno a un problema de la articulación entre particularidad y universalidad que toda la polémica sobre la heterogeneidad va a girar.

Desde un punto de vista formal la objeción de Paoli parece irrefutable. Si “heterogeneidad” es un concepto crítico, carece del poder de especificación necesario para producir un conocimiento válido. Sin embargo de inmediato surge una contradicción. Si seguimos la lógica de Paoli y renunciamos al concepto de heterogeneidad, toda la complejidad de la estructuración social andina que ese concepto hace posible pensar desaparece de nuestro horizonte crítico. Italia y Perú son, desde el punto de vista de la versión de heterogeneidad de Roberto Paoli, el mismo país. Llegamos así a una situación paradójica. Por un lado el concepto de heterogeneidad no parece poder brindar un conocimiento válido, pero por el otro, su simple exclusión nos deja en un terreno de no-conocimiento. Tal vez una salida a este impasse se encuentra no tanto en la propiedad de la palabra “heterogeneidad,” como en la impropiedad de la palabra “concepto” para designarla. Si el “concepto” es en nuestra tradición aquello que niega lo particular en busca de una necesidad subyacente, lo que Cornejo Polar llama heterogeneidad está nombrando, en verdad, un elemento en los límites de la universalidad, en los límites mismos de la necesidad. Cuando Paoli dice que toda realidad es heterogénea hay un cierto aire de evidencia en su afirmación, pero ese aire de evidencia proviene de la presuposición de que todo elemento heterogéneo es en última instancia traducible y su negatividad negociable. No importa cuántas diferencias habiten el mundo, en tanto son diferencias, difieren, precisamente, de un patrón más general que las solicita y en el cual se inscriben. Su radicalización, en una crítica como la de Cornejo, es simple mistificación intelectual. Para Cornejo en cambio la heterogeneidad marca una disimetría entre realidad y conceptualidad (Cornejo la llamaría ‘una desgarradura’). Hay elementos cuya universalización permanecen innegociables para la gramática social dominante y la falla que estos elementos producen no es enteramente representable, si lo fueran estaríamos frente a una heterogeneidad del tipo promovida por Paoli: en verdad, una *diferencia*. Por su misma alienación del mundo de la necesidad (universalidad), la heterogeneidad no puede ser “dicha” y necesita más bien ser “mostrada”. De aquí el recurso al ejemplo (“Con ánimo puramente ejemplificatorio...”), ya que el ejemplo, como dice Agamben, no es ni universal ni particular, sino el espacio de una singularidad. Heterogeneidad sería entonces un concepto histórico (lo que precisamente un concepto, estrictamente hablando, nunca puede ser ya que el concepto elimina el avatar de la historia) y sin embargo, aun siendo histórico, no resultaría meramente descriptivo. Es un “concepto” (de ahora en más las comillas se harían imprescindibles) que nombra la persistencia de lo contingente, la irresoluble recalcitrancia de lo particular. El valor de heterogeneidad reside en revelar un campo de fuerzas y de tensiones allí donde la historia de la modernización nos enseñó a ver el presente como un pasado siempre ya acaecido. La palabra heterogeneidad nombraría, en suma, el momento preciso en que una pulsión universalizadora (pensada variadamente como

literatura, modernización, integración nacional, gesta del mestizaje, etc.) confronta una resistencia cuyo efecto más inmediato es revelar la historicidad, y por lo tanto el carácter ideológico, de ese universal.

Es esta problemática la que debemos trasladar al espacio mismo de lo literario. Al fracasar en “interpretar y comprender... la naturaleza de una realidad otra” lo que la literatura revela no es una debilidad que pudo haber sido superada a través de mejores técnicas narrativas o una disposición ética distinta por parte del escritor, sino el hecho de que la literatura no es un mero mecanismo formal de presentación del mundo. Su constitución histórica supone ciertas formas de subjetividad y de expresión más o menos acríticamente trasladadas de las literaturas centrales o de los centros urbanos latinoamericanos como espacios privilegiados de su difusión. Al enfrentarse a otros sujetos estas formas de la subjetividad literaria se enfrentan también a sus propios límites. Invirtiendo la frase de Cornejo Polar, podemos decir que la literatura, como el referente indígena, impone también sus propias demandas. Y la demanda de una literatura moderna no es sólo revelar lo real sino también formarlo. No es sólo escuchar al otro subordinado sino también interpelarlo para otorgarle en el mismo acto de su liberación una sujeción a un orden exterior. Podría pensarse que el concepto de “transculturación,” desarrollado por Angel Rama a partir de los escritos de Fernando Ortiz, se basa en el isomorfismo entre sujeto de la literatura (ya sea en tanto sujeto hablante o representado) y el sujeto de los procesos políticos hegemónicos en Latinoamérica, mientras que la heterogeneidad de Cornejo apunta a un notorio fracaso en los proyectos continentales de subjetivación, al menos en el ámbito de la representación literaria. ¿No se revela aquí la real procedencia de la no organicidad de la literatura peruana en Mariátegui? La literatura peruana no es orgánica porque mientras la novela habla, casi siempre y necesariamente, el lenguaje de la hegemonía, las masas indígenas cuya representación novelesca urge al intelectual, hablan una lengua ajena a esas necesidades. De aquí que Mariátegui haya estado en lo correcto al dudar del carácter literario de la producción oral indígena y Paoli esté también en lo cierto al apuntarle a Cornejo Polar que si algún día los indios escriben literatura ya no serán indios, porque lo que el discurso crítico nombra “indio” no es un simple referente en el mundo sino un límite interno a su propio sistema de inteligibilidad.

La contradicción definitiva es entre unidad y totalidad

El relato histórico tiene como función diluir las diferencias, aplacar los antagonismos y presentar una visión teleológica – de inevitabilidad – del devenir temporal. La producción de Cornejo nos confronta a la paradoja de una voluntad historizante que pone constantemente obstáculos en el progreso de ese relato. Mabel Moraña ha expresado su incomodidad con la noción de

“heterogeneidad” la cual opera como un elemento que obstaculiza antes que facilita el análisis histórico. En efecto: ¿Cómo conciliar historia y heterogeneidad, la plena legibilidad de lo acaecido con la inconmensurabilidad de un elemento casi innombrable? La historización de la heterogeneidad es el mayor obstáculo confrontado por Cornejo y vale la pena ver un poco más en detalle la evolución de su pensamiento en este punto.

Sobre literatura y crítica literaria latinoamericanas, contiene una afirmación a la vez tajante y ligeramente enigmática: “la contradicción definitiva es entre la unidad... y la totalidad” (35). Cornejo llama “unidad” a la imagen dominante y prescriptiva de una comunidad nacional que sólo refleja los intereses y valores de los sucesivos grupos dominantes. La institución literaria, como forma orgánicamente atada al destino de las burguesías nacionales, tiende a sostener y propagar esos valores. Contra esta imagen, hacia 1982, Cornejo Polar contrapone una “imagen desiderativa de la literatura peruana”, la cual “no tiene por qué seguir dependiendo de una unidad abstracta, que en el fondo sería sólo la universalización del patrón dominante (*Sobre literatura y crítica literaria latinoamericana*, 31). La unidad “realmente” existente es impugnada desde dos criterios. Primero, no es de naturaleza consensual, sino que resulta, por el contrario, producto de una dominación. Segundo, ni siquiera es real, sino abstracta.

La unidad queda cuestionada desde la totalidad. ¿Pero qué es esa totalidad a la que Cornejo atribuye tal poder de censura y cómo difiere exactamente de la unidad? La idea de totalidad está lejos de ser una idea simple en el tejido crítico de Cornejo Polar. La totalidad no designa, por caso, simplemente la pluralidad. *Pluralidad* nombra para Cornejo una forma hegemónica de habitar el mundo. De ahí que se acerque al concepto con cierto escepticismo. Por un lado, admite que el concepto de pluralidad “describe con justeza una realidad”. Pero por otro lado es una estrategia que tiende a repetir “su modelo sin lograr explicarlo” (*Formación*, 184). La pluralidad toma su lugar en este corpus crítico como elemento que permite el pasaje entre totalidad y unidad. En otras palabras, la idea de totalidad casi nunca refiere en Cornejo a una entidad históricamente verificable, sino que hay que entenderla más bien como un producto teórico de la persistencia antagónica de la pluralidad. Como escribe Cornejo, la totalidad “urge de la comprensión en términos históricos de la pluralidad” (“Las literaturas marginales,” 12). Comprender la persistencia de un fenómeno “históricamente” significa entenderlo como resistencia a su integración al terreno de la historia hegemónica, esto es, significa entenderlo como negatividad. El problema acaba por ser: ¿Cómo salvaguardar para la pluralidad un espacio en el campo antinómico de la totalidad sin dejar que su fuerza sea consumida por la potencia falsamente integrativa de la unidad? En este espacio baste anotar que a esto apunta la tardía y parcialmente fallida categoría de “totalidad contradictoria”.¹⁰

El resultado fundamental de esta operatoria de tres conceptos (unidad, totalidad, pluralidad) yace en la elaboración de una compleja concepción de la historia que no se amolda a la que predomina ni en los estudios históricos ni en los estudios literarios de su tiempo -- que es, en buena medida, todavía nuestro tiempo. "Pluralidad entendida históricamente", "unidad" y "totalidad" son todas formas que indican y de hecho ejecutan una concepción de la historicidad de las producciones culturales que tienen todavía mucho que enseñarnos. El rasgo fundamental de esta historicidad radica en su extrañamiento de una dialéctica nacional. La unidad simula esta dialéctica pero no la puede llevar adelante, precisamente, porque los elementos fundamentales que debería incorporar permanecen exteriores a ella. Fracasa doblemente: ni cancela la negatividad que se le opone, ni la subsume. Las negatividades, mientras tanto retienen la suficiente fuerza como para persistir en el cuerpo social y resultar plenamente legibles en los pliegues de su historia. A diferencia de lo que ocurre en otras áreas culturales del continente, incluso en algunas de fuerte densidad indígena como México, la historia no puede ser pensada aquí como el desarrollo de una racionalidad o de un sujeto nacional, sino más bien como la aceptación a la vez libre y condicionada de un legado. La historia que determina el presente es una historia plural, por lo cual su propia función unificadora proyecta, si ha de ser verdadera historia, un cuestionamiento de las prerrogativas de la unidad. Para dar un ejemplo concreto de este funcionamiento, puede pensarse cuánto cambió la historia de la totalidad andina con el descubrimiento del manuscrito de Guamán Poma de Ayala en Copenhague en 1905 y su posterior publicación. La única razón por la cual el descubrimiento del manuscrito de Guamán Poma puede tener un efecto tan vasto sobre la totalidad imaginable de la historia de Perú, es porque esa historia está marcada por este rasgo de sobre determinación pluralista. Podemos aventurar que un descubrimiento similar hecho en otra tradición literaria "orgánica" (como se sabe su modelo latinoamericano era para Mariátegui la Argentina) no tendría el mismo efecto de relectura sobre la totalidad de la tradición nacional. En el Río de la Plata, Guamán Poma sería lo que Rubén Darío llamó "un raro".

La crítica como praxis política

Unidad y totalidad resultan conceptos poderosos, fundamentalmente por el vacío discursivo al que apuntan: la ausencia de un uso sistemático y riguroso del concepto de "nación" en Cornejo Polar. Nación y unidad parecen tener a simple vista el mismo referente; pero no aparecen nunca, o casi nunca, correlacionadas. Más bien Cornejo parece sugerir que la nación tiene como su correlato la totalidad antes que la unidad. A caballo entre la totalidad y la unidad, la nación aparece en Cornejo Polar, tal como lo

describiera Benedict Anderson, como una “fatalidad”. Y Cornejo Polar abraza esta fatalidad porque encuentra en ella la posibilidad de convertir la crítica en praxis. Así, en *La formación de la tradición literaria en el Perú*, se lee: “Lo nacional no es, entonces, un punto de partida, algo ya resuelto por el curso de la historia, sino un proyecto y hasta una utopía” (132). La ideología de lo nacional se constituye así en un doble registro. Resulta por un lado un dato histórico marcado por sus fracasos e imposibilidades, pero simultáneamente, cuando se la entiende como totalidad y no como unidad se torna de inmediato un concepto político porque recibe su derecho a la existencia de la persistencia no cancelada de los antagonismos pasados.

De aquí que una de las soluciones que Cornejo encontrara a la imposibilidad de la historia consistiera en la posibilidad de historizar la estructura sin disolver sus aristas antagónicas en la progresión del tiempo. La fórmula más conocida bajo la cual esta estrategia aparece en sus textos es la presentación de una historia corta y otra larga de la heterogeneidad. A través de una temporalidad de cinco siglos, la unidad ha tenido distintas manifestaciones (colonización, virreinato, reducción, república oligárquica, república modernizadora) y en todas ellas se ha mostrado incapaz de contener la totalidad que la determina y sobrepasa. En mi opinión ésta es una solución fallida, irreconciliable con las demandas teóricas y descriptivas que supone el término “heterogeneidad”. La razón para esto es simple. “Heterogeneidad” no nombra sólo un impasse cultural, sino también el deseo de superarlo. La teoría de la heterogeneidad guarda una relación indisoluble con un compromiso político y más genéricamente con una dimensión utópica a la cual podemos llamar, la dimensión de la promesa. Pero en condiciones coloniales la heterogeneidad no es una aberración sino un elemento inherente al estatuto colonial. Por eso es que “heterogeneidad” no puede ser usada como arma crítica en los estudios coloniales con el mismo vigor que en la temporalidad postcolonial. Así, cuando el crítico peruano explica por qué la historia corta no logró cancelar la herencia colonial inscrita en la historia larga, escribe que “Desde 1821 hasta hoy no se ha producido un proyecto nacional suficientemente significativo y englobante, lo que – en el campo de la cultura – conlleva la inexistencia de un consenso valorativo y conductual y hasta de una racionalidad compartida” (*Formación*, 191). Descubrimos entonces que si bien la historia de la dominación que funda y crea la heterogeneidad reinante se remonta a la conquista, la historia de la utopía (la posibilidad de un mundo común e incluso, dice Cornejo, de una “racionalidad compartida”) nace en 1821, con el republicanismo independentista. La república es entonces la condición de posibilidad de la cancelación de la herencia postcolonial. Es la forma moderna de la unidad la que otorga la posibilidad de la utopía a la totalidad. Es decir, aunque la “contradicción definitiva” se da entre unidad y totalidad no podemos proceder pensando “la totalidad es buena”, “la unidad es mala” ya que es la unidad la que funda, al menos en su aspecto formal, el horizonte

de expectativas a partir del cual la totalidad persiste en su diferencia. Es en términos de la unidad que puede hablarse, como Cornejo Polar lo hace evocando a Jorge Basadre, de la “promesa de la vida peruana”. El corte republicano – verdadero problema historiográfico tanto para Mariátegui como para Cornejo Polar – es a la vez un evento que no llegó a desplegar su propio programa, pero que por otro lado se constituyó en torno a un acto (a un performativo, a una promesa) cuyas consecuencias siguen condicionando las formas actuales de habitar la cultura y la sociedad.

Al politizar la unidad, como promesa, Cornejo Polar la coloca no en la historia sedimentada, sino en la política como arte del porvenir a la vez que la entiende, acertadamente, como una posibilidad dentro mismo de la hegemonía construida a partir del relato de la democracia liberal. En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* se lee,

puede y debe postularse la preservación de su multiplicidad, siempre que pueda desligarse de su actual significado opresivo. Sólo desde esta perspectiva la pluralidad se convierte en plenitud. La realización de esta alternativa, que Arguedas expresó como la opción del hombre peruano de ‘vivir feliz todas las patrias’, no es ya tarea literaria: es obra política”.

La nación moderna ofrece tanto un terreno de inscripción de las frustraciones y el desaliento como promete, si media el suficiente trabajo y perseverancia, la redención de los oprimidos. Por eso la nación no es renunciable. Tácticamente es la mejor apuesta posible, el mejor terreno donde librar una batalla por la dignificación. Aunque Cornejo Polar no use la palabra, es la estructuración hegemónica de la forma estado-nación moderna la que hace de lo nacional un elemento irrenunciable en las luchas emancipatorias. Como vimos unas líneas más arriba, el fracaso de un proyecto emancipatorio aparece unido a la imposibilidad de elaborar un “consenso valorativo y conductual”, y promover una “racionalidad compartida”. Ambas fórmulas son, con obvias distancias, concepciones afines al concepto gramsciano de hegemonía, aunque notablemente afectadas por un contexto postcolonial que otorga a la palabra “racionalidad” una densidad histórica y epistemológica más difícil de negociar que la simple diferencia de “intereses” de clase en la tradición marxista. En todo caso, creo que resulta evidente que Cornejo apuesta a una alteración hegemónica de la realidad peruana en la cual, curiosamente, la idea de nación tomaría el valor de lo que Laclau llamó un significante vacío y donde la política cultural, por consiguiente, sería una batalla por precisar los contenidos y límites de ese significante. A esta historia tan lineal y sostenida le ocurrieron por lo menos dos eventos que terminarán por trastocar irrevocablemente los términos de la discusión. Uno de ellos lo constituyó la crisis de los estados-nación latinoamericanos y el progresivo debilitamiento de su capacidad para integrar y negociar los antagonismos sociales que los habitan. Es necesario recordar que uno de los

documentos sociológicos más tempranos acerca de este proceso lo constituyó el estudio de José Matos Mar sobre la crisis de legitimidad estatal y el desborde popular en el Perú.¹³ El segundo evento, interno al discurso literario mismo, fue la aparición monumental y conmovedora de la última novela de José María Arguedas en 1971, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Realismo y reconocimiento. Encuentro y separación con la literatura de Arguedas

Desde muy temprano en su carrera, Cornejo Polar vio en la literatura de José María Arguedas la cifra y la clave que permitirían, eventualmente, superar la desgarradura entre unidad y la totalidad. Cornejo Polar dedica a la obra de Arguedas un libro temprano: *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973). Escrito unos pocos años después del suicidio del escritor peruano y de la publicación de su póstuma y excepcional novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el texto de Cornejo Polar continúa siendo uno de los estudios más serios y abarcadores dedicados al autor de *Los Zorros*. Casi la totalidad de la producción de Arguedas es analizada en un orden cronológico que va de “Agua” y sus primeros relatos, hasta su última novela. Aunque el crítico peruano dedicó muchos otros textos al análisis de esta última obra, creo que es justo decir que lo fundamental de esa crítica se encuentra ya esbozada en este libro. Cornejo insiste en que uno de los valores fundamentales de la literatura de Arguedas consiste en proveer un conocimiento fundamental del mundo andino (un conocimiento de su fundamento y simultáneamente las bases de una nueva fundación). Recordemos que Cornejo Polar ya había expresado su opinión de que la literatura está más cerca de producir un conocimiento auténtico de la complejidad andina que unas ciencias sociales hechizadas por los mitos desarrollistas alrededor de los cuales vieron por primera vez la luz. Pero para que la literatura pueda cumplir ese rol, ella debe ser también y sobre todo, un instrumento de conocimiento. Consistente con esta premisa, Cornejo Polar interpreta toda la obra arguediana en términos de una pulsión cognoscitiva y de sus consecuencias políticas más inmediatas. Nada sorprendentemente entonces, la categoría de realismo emerge como una noción central para pensar la narrativa de Arguedas.

Es obvio que una crítica que parte de presuponer la existencia de racionalidades heterogéneas en la constitución de un mismo espacio político no puede sino encontrar problemas casi insolubles al intentar utilizar la noción de realismo cómo una brújula para navegar la realidad representada. ¿De acuerdo a qué racionalidad se narra? ¿Qué retórica domina a la hora de establecer el “efecto de realidad”? ¿Cómo se negocia un retrato “realista” de un mundo donde los valores afectivos y culturales aparecen como disímiles para los distintos grupos sociales y culturales involucrados en él?

De hecho, todo *Los Universos Narrativos* funciona como un laboratorio donde Cornejo ensaya distintas definiciones de realismo que llevan la torsión del término al punto de lo irreconocible.¹⁴

La paradoja de la imposibilidad del realismo en el más realista de los escritores (no por supuesto, porque use una técnica realista, sino porque es capaz de reproducir la naturaleza disgregada de la realidad), abre las puertas de una problemática más vasta. La literatura de Arguedas, que sería en palabras de Cornejo un elemento en la búsqueda “de una racionalidad compartida,” contribuiría a este proyecto legitimando y aun redimiendo la parte oprimida de la racionalidad andina. Por eso, una literatura heterogénea no sólo aporta un conocimiento inusitado de una región o de un tiempo histórico (a través de la constante expansión del universo representado, tal la tesis de Cornejo) sino que además demanda un reconocimiento del estrato indígena en su devenir histórico. Pero como el lector de Arguedas sabe muy bien, el componente indígena demanda ser conocido en sus propios términos y no en los términos de los discursos hegemónicos, como el literario, el antropológico, o el de una pedagogía nacional, por caso. Es decir, el conocimiento que el lector adquiere del habitante de la serranía es inseparable del reconocimiento que solicita. De ahí que, como nota agudamente Cornejo Polar, la estrategia más persistente en Arguedas sea la de promover sus héroes (ya sea una persona o una comunidad) a través de “[e]l orgullo, la capacidad de realizar tareas sorprendentes, [y] la conciencia del propio poder” (67). En Arguedas ningún triunfo resulta verdadero si no está acompañado por un reconocimiento que eleva al sujeto a una dimensión constitutiva. Los personajes de Arguedas actúan a partir una defensa tan obstinada de sus rasgos culturales específicos que su estrategia llega a sorprender al lector “progresista” de la obra. Ese lector, hay que aclarar, también opera con una teoría de la literatura que privilegia el reconocimiento como el cociente fundamental de la operación literaria. Sin embargo, el texto arguediano exige a su lector una nueva potenciación en la dialéctica del reconocimiento. El lector debe reconocer algo más, a saber, que su forma de leer, lejos de ser el acto pasivo de consumo de un mensaje, está permeado y estructurado por un orden político y social. En otras palabras, el reconocimiento de la alteridad que define al indigenismo es inseparable de una toma de conciencia acerca de cómo, en la institución literaria también, el orden del saber y el orden del poder se entretajan hasta su mutua indistinción.

Llegamos aquí al punto nodal que organiza la obstinada resistencia del texto arguediano a casi toda interpretación crítica, la de Cornejo Polar, incluida. El reconocimiento, como lo percibió Cornejo, es un elemento de afirmación comunal, pero también es, como implícitamente lo denuncia Arguedas, el nexo concreto que organiza la relación entre unidad y totalidad (entre estado y pueblo, si se quiere). El estado, representante efectivo de la unidad, dice: queremos reconocer a todos los habitantes de nuestro territorio.

Pero el argumento conlleva implícita la idea de que no se puede obtener reconocimiento estatal sin, en el mismo acto, reconocer al estado como fuente original de la relación de reconocimiento. El problema obviamente es que uno puede solamente ser reconocido en los términos que el estado fija para esta relación (por ejemplo, como ciudadano, en una ecuación en que son las instituciones estatales las que determinan las prácticas que constituyen un ideal de ciudadanía). Es dudoso que Arguedas jamás haya aceptado esta relación representacional y de reconocimiento que funda la hegemonía moderna. Puede pensarse que ya desde su primera novela, *Yawar Fiesta*, Arguedas pone en juego una radical incommensurabilidad entre las formas y prácticas que la comunidad indígena ofrece como elemento de reconocimiento y las formas que exige el estado nación para verificar la misma operación. El problema para la crítica en general y para Cornejo Polar en particular debe ser obvio a esta altura: ¿Cómo puede el crítico mantenerse simultáneamente fiel a los aspectos más intransigentes de la obra de la que toma la dirección general de su análisis y al principio hegemónico capaz de articular ese análisis en una estrategia emancipatoria más vasta?

En este punto tenemos que especificar en qué sentido la última obra de Arguedas despliega una estrategia político-estética que Cornejo encuentra no sólo difícil de entender, pero aun más radicalmente, de secundar. En ésta novela –había dicho Martín Lienhard¹⁵– la forma literaria ha sido transformada y destruida hasta lo irreconcilable. Pero mientras Lienhard admira la emancipación que esta destrucción conlleva, Cornejo Polar reflexiona sobre ella (en *Los Universos narrativos*, pero también en textos posteriores) con cierta desilusión. Durante casi veinte años las coordenadas más generales de la lectura de la novela de Arguedas, permanecen en Cornejo sustancialmente inalteradas. En “Un ensayo sobre los zorros” Cornejo insiste en colocar la novela como la culminación del largo derrotero literario de Arguedas. En consecuencia busca leer en esa novela la actualización de los presupuestos fundamentales de ese derrotero pero acaba siempre por concluir que la disgregación y el sinsentido aparecen como el coeficiente final de la operación literaria. El resultado continúa siendo el realismo, pero un realismo que separa la realidad del conocimiento, mantiene una relación incierta con los discursos de transformación existentes y aparece a menudo como la antesala a la admisión de una derrota. Un profundo pesimismo crítico le impiden a Cornejo ver lo que de nuevo despunta con *Los Zorros* y lo lleva incluso a errar en la evaluación de algunos personajes y de algunas situaciones.¹⁶

¿Qué ha cambiado con *Los Zorros*, para que la dirección más general del proyecto arguediano se le aparezca a Cornejo como poco menos que indescifrable? En su nivel más obvio es un cambio que afecta la noción misma de nación, que es, recordemos la presuposición fundamental de la posibilidad de transitar entre crítica cultural y praxis política. Más

explícitamente el elemento que entra en crisis en *Los Zorros* es la categoría de pueblo en su tradicional acepción nacional-popular. La totalidad pueblo recibe su sanción definitiva al ser reconocida por una instancia pre-constituída como superior. Ahora bien, es muy claro que los discursos populares en *Los Zorros* no siguen esta estrategia, sino que se constituyen en una cierta circularidad en la que el pueblo se habla a sí mismo, aun si, intermitentemente ese discurso le llega como vacío de sanción, esto es, como locura. De aquí que el acto estético-político fundamental que emerge con *Los Zorros* es el fin del reconocimiento como categoría ético-política¹⁷ fundamental en la literatura que aspira a representar a los subordinados.

La temática de la refundación comunal más allá de la identidad y de la sumisión a un patrón de reconocimiento estatal es tal vez el rasgo dominante de las sociedades latinoamericanas en su entrada al siglo XXI. Arguedas fue tal vez el primer intelectual latinoamericano en notar que esta regla de sujeción comenzaba a entrar en una crisis de la que ya no saldría. En 1984, José Matos Mar estableció sus condiciones más generales de operacionalidad en el Perú en su celebrado ensayo "Desborde popular y crisis del estado en el Perú". Esta es la problemática que Arguedas había adelantado quince años antes, pero que había permanecido mayormente ilegible para una mirada cuyos prejuicios la habían llevado a malgastar su tiempo soñando un cierre hegemónico para una realidad desgarrada.

Último acto

Con el desmantelamiento del reconocimiento como categoría regulativa del universo de acciones de los subordinados, dos o tres creencias que habían adquirido la rigidez del dogma quedan sepultadas tal vez para siempre: la permanencia de un sujeto de la resistencia, la idealidad de una cultura capaz de sobrevivir a todas las transformaciones que la acechan y la necesidad de que la comunidad sea reconocida desde una instancia superior y legitimante.

Cornejo Polar se enfrentara a esos mitos y a su disolución en un texto que permanece excepcional en virtud mismo del giro que opera en la larga tradición de acercamiento crítico que él mismo había sustentado hasta entonces: "Condición migrante e intertextualidad multicultural. El caso de Arguedas." "Condición migrante" aparece en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* en la segunda mitad del año 1995. En este ensayo Cornejo Polar piensa la fundamental alteración de la subjetividad en la obra de Arguedas (la cual referí antes en términos de una subjetividad ya no interesada en ser reconocida por el estado-nación como garante último del sentido de la existencia social) en términos de una "subjetividad migrante." La categoría que entra más decididamente en crisis en el sujeto migrante es la de identidad: "si el sujeto mestizo intenta rearmar su disturbado

orden discursivo, sometiéndolo a la urgencia de una identidad tanto más fuerte cuanto que se sabe quebradiza, el migrante como que deja que se esparza su lenguaje, contaminándolo o no, sobre la superficie y en las profundidades de una deriva en cuyas estaciones se arman intertextos vulnerables y efímeros” (106). Cornejo Polar había ya emprendido la crítica al concepto de identidad y de sujeto en algunos textos anteriores. Pero se trata en ellos de un movimiento negativo, de la constatación de que identidad y sujeto aparecen implicados en el proyecto autoritario de la unidad. Sólo con “Condición migrante” Cornejo avanza hacia una descripción positiva de las nuevas formas de subjetivación descriptas por Arguedas.

La identidad mestiza, arriesga Cornejo Polar sería de carácter dialéctico (una de las palabras más esquivas y ambivalentes de su vocabulario). El migrante, por otro lado, mostraría un movimiento de constitución metonímica caracterizado por una “continua indeterminación de su horizonte” (106). Discurriendo sobre un eje metonímico, el migrante (que no es necesariamente la persona que migra, sino una forma de subjetivación de la cual Cornejo intenta dar cuenta en este ensayo) no puede ser capturado por esas dos armas retóricas tradicionales de la subsunción nacional-estatal de los sujetos subalternos: la metáfora y la alegoría. Cornejo Polar no tuvo ni el tiempo ni las fuerzas para ahondar en esta segunda posibilidad de lectura con la cual – y algo de esto se transparenta en las páginas de “Condición migrante,” – toda una forma de concebir la crítica y la relación entre literatura y conocimiento social, es puesta en cuestión. Varias preguntas aguardan sino una respuesta al menos una meditación sostenida: ¿Cómo pensar desde la crítica literaria y cultural la desligazón del nexo de reconocimiento? ¿Cómo conciliar la libertad que la ruptura del nexo representacional conlleva con el abandono de los sujetos populares por el estado y, en consecuencia, con el peligro de una creciente privación de los derechos humanos y ciudadanos que han caracterizado la disolución de la relación de ciudadanía en toda Latinoamérica? Y finalmente, ¿Cómo entender el momento actual en la tensión entre unidad y totalidad, al cual Cornejo Polar nos enseñó a reconocer como la forma de historicidad específica al orden de nuestra existencia política y social?

NOTAS

1 David Sobrevilla, “La formación de la tradición literaria en el Perú según Antonio Cornejo”. En *Asedios a la Heterogeneidad Cultural*, 477.

2 *Literatura y Sociedad*, 64. La acusación se repite en *Formación de una literatura nacional*. Allí Polar lamenta que en “El proceso de la literatura” “Mariátegui establezca

que el límite de la literatura peruana sea la irrupción de la escritura en español, con lo que margina de su historia tanto el proceso anterior a la conquista como las manifestaciones de la oralidad indígena.” (130/131) Mariátegui, mientras tanto, es conciente de la delimitación que propone, “La civilización autóctona” escribe, “no llegó a la escritura y, por ende, no llegó *propia y estrictamente* a la literatura, o más bien, ésta se detuvo en la etapa de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográfico-teatrales.” (“Proceso, 235” mi énfasis)

3 “El problema del indio,” (35) en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

4 “La novela indigenista”, (107).

5 “La novela indigenista”, (108).

6 Ver Rama, *Transculturación narrativa*, 135. Para una descripción del desarrollo del indigenismo moderno afectado por los movimientos comunales indígenas ver la relación que establece Alberto Flores Galindo entre las sublevaciones de la sierra sur en los J20 y la intelectualidad peruana de ese tiempo en *Buscando un Inca*, 260-268.

7 Giorgio Agamben, *The Coming Community*, 10.

8 Las similitudes y diferencias entre “heterogeneidad” y “transculturación han sido el objeto de abundante atención crítica en los últimos años. Ver por ejemplo el ensayo de Friedhelm Schmidt en *Asedios a la heterogeneidad cultural*. En algún momento Polar aceptó el uso de “transculturación” como equivalente de “heterogeneidad.” Pero un texto más tardío como “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad,” Cornejo llama a “formular otro dispositivo teórico que pudiera dar razón de situaciones socio-culturales y de discursos en los que las dinámicas de entrecruzamientos múltiples no operan en función sincrética sino, al revés, enfatizan conflictos y alteridades.” (“Mestizaje,” 55).

9 En su introducción a la antología comentada de textos de Arguedas, Cornejo Polar nota que la novela es tan “exógeno con respecto al mundo indígena” (33) que de hecho la narrativa “indígena” que crean los propios indios en Quechua o Aymara a pesar de ser “tan rica en otros géneros narrativos, jamás ha producido una novela” (34).

10 En “Mestizaje, Transculturación, Heterogeneidad” Cornejo confiesa: “En algún momento adelanté a este respecto la hipótesis de que el conjunto de estos sistemas literarios formarían una “totalidad contradictoria”, pero sigo sin saber exactamente cómo funcionaría tal categoría.” (56)

11 Esta estructura de la promesa la teorizada por Etienne Balibar bajo el nombre de *égaliberté*.

12 *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, 31.

13 Matos Mar, José.. *Desborde popular y crisis del estado*.

14 Realismo, significa aquí, dice Cornejo, “interpretación de la realidad” (82). El problema, claro está, es que “realismo” significa el reverso exacto del subjetivismo que Cornejo elogia como ideal realista en la obra de Arguedas.

15 Martin Lienhard, “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano.”

16 Ver por ejemplo el análisis de Asto en *Los Universos narrativos* y la respetuosa pero acertada corrección que introduce Trigo de esta interpretación en *Arguedas: Mito, historia y religión*.

17 Hago un análisis extenso de estos presupuestos en “José María Arguedas and the end of recognition,” incluido en el manuscrito *Literature and Subjection*, a aparecer en University of Pittsburgh Press.

18 Ver “Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis”.

OBRAS CITADAS

- _____. *Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Losantay, 1980.
- _____. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.
- _____. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1981.
- _____. “Mestizaje, Transculturación, Heterogeneidad” en Mazzotti et. al. 1996.
- _____. “Un ensayo sobre ‘Los Zorros’ de Arguedas” en Arguedas, 1992.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1988.
- Lienhard, Martín. “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano” en Arguedas, 1992.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado*. Lima: Fondo editorial del congreso, 2004.
- Mariátegui, José Carlos. 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Mazzotti, José Antonio, Juan Zevallos Aguilar. Coord. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- Pizarro, Ana. Ed., *América Latina. Palabra, literatura e cultura*. Sao Paulo: Memorial, 1993.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.
- Schmidt, Friedhelm. “¿Literaturas heterogéneas o literaturas de la transculturación?” en Mazzotti, 1996, 33-40.
- Sobrevilla, David. “La formación de la tradición literaria en el Perú según Antonio Cornejo Polar”, en Mazzotti, 1996, 477-484.
- Trigo, Pedro. *Arguedas. Mito, historia y religión*. Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1982.

**ALEGORÍAS DEL HORROR.
LA DESFOSILIZACIÓN DE LA MEMORIA
ROBERTO BOLAÑO, JOSÉ PABLO FEINMAN,
Y BERNARD SCHLINK**

Laura Fandiño
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Introducción

La estrecha vinculación entre historia y memoria nos permite observar lo siguiente: así como existen referencias a una supuesta “Historia” que omite *las* historias, podemos señalar la insistencia en el término “Memoria” tras el cual se oculta la voluntad de implantar una versión sobre determinados hechos y cuya consecuencia es el borramiento de *las* memorias. Diversas expresiones artísticas, a través de su impronta contradiscursiva, desintegran esa imagen monolítica de “la Memoria”.

En las reflexiones de Walter Benjamin sobre el pasado, ciertos términos propios del campo de la antropología le permiten al filósofo pensar elementos o piezas de la cultura como restos – ruina de la historia. En un breve texto, “Desenterrar y recordar” Benjamin explicita su punto de vista acerca de la posición que ha de mantener el historiador con respecto a las ruinas y a los fósiles encontrados; dicha posición es transferible a la labor del crítico de la cultura. En este texto expresa:

el recuerdo verdadero deberá (...) proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos (Benjamín, 1992: 119).

En este trabajo nos referiremos a un conjunto de imágenes que interpelan al crítico de modo que el “desentierro” está vinculado a la labor hermenéutica que permite hacer proliferar *las* memorias; en este sentido lo “verdadero” aparece vinculado a la dimensión ética de quien en la búsqueda de asignar sentidos ejerce una actitud responsiva.

En este contexto la idea de fósil, generalmente vinculada a lo anquilosado y lo inmóvil, asume el signo contrario¹. Problematizaremos esta paradoja.

Para abordar el proceso de significación de estas imágenes tendremos en cuenta también el modo en que Benjamin entiende la alegoría; así, nos permitiremos sospechar que tras ellas se ocultan consecuencias históricas, en sus dimensiones macro y micro, no proferidas y, por tanto, no significadas desde las zonas de la discursividad oficial. De este modo, vamos a abordar esas imágenes en tanto alegorías, como parajes petrificados que iluminan las zonas oscuras, luctuosas, fúnebres de la historia.

Las reflexiones de este trabajo parten de considerar la función que cumplen determinadas imágenes (representaciones imaginarias, recuerdos o fotografías) en la representación ficcional de tres novelas que plantean la relación entre arte y memoria, con modulaciones diversas, a través de la recuperación de historias traumáticas vinculadas al nazismo, la Shoa y la dictadura chilena respectivamente, a saber: *La sombra de Heidegger* (2005) de José Pablo Feinmann, *El lector* (2000), de Bernhard Schlink y *Estrella distante* (2006) de Roberto Bolaño.

Existen imágenes provenientes del cine y de la fotografía que tienen valor de testimonio de los hechos históricos mencionados y que han pasado a formar parte del imaginario colectivo de occidente. Sin embargo, la presencia repetida o serializada de estas imágenes que son metonimia de un horror impronunciable parecen generar una especie de indiferencia y pierden el impacto que buscan tener en el seno social. En la novela *El lector* (2000) de B. Schlink, el protagonista Michael Berg se refiere a esta indiferencia que los seres humanos generamos como mecanismo defensivo ante el relato del horror. Este personaje, que asiste al juicio en que se condena a Hanna Schmitz, su primera amante, por la participación que ha tenido en las SS durante el nazismo, expresa:

Hoy en día hay tantos libros y películas sobre el tema, que el mundo de los campos de exterminio forma ya parte del imaginario colectivo que complementa el mundo real. Nuestra fantasía está acostumbrada a internarse en él, y desde la serie de televisión *Holocausto* y las películas como *La decisión de Sophie* y especialmente *La lista de Schindler*, no sólo se mueve en su interior, no se limita a percibir, sino que ha empezado a añadir y

decorar por su cuenta. Por aquel entonces la fantasía apenas se movía; teníamos la sensación de que la conmoción que había producido el mundo de los campos de exterminio no era compatible con la fantasía. La imaginación se limitaba a contemplar una y otra vez las pocas imágenes que le habían proporcionado las fotografías de los aliados y los relatos de los prisioneros, **hasta que se convirtieron en tópicos fosilizados** (Schlink, 2000: pp. 139-140)

Destaquemos que la idea de fósil de la cita se vincula a lo petrificado, a lo estanco, lo opuesto a la imaginación productiva que hace proliferar representaciones y, por tanto, memorias.

Y más adelante:

Sentía cómo la **anestesia con que había asistido a los horrores del proceso** se apoderaba ahora también de mis sentimientos y pensamientos de la semana anterior. Exageraría si dijera que me alegraba de que fuera así. Pero sí sentí que era algo bueno. Que aquello me permitiría volver a mi vida cotidiana y seguir viviendo en ella (Schlink, 2000: p. 152).

La repetición del horror en las fotografías o las representaciones que tienen lugar a partir de los relatos genera una petrificación o fosilización en y de la memoria, es decir, las reproducciones no logran integrar la memoria a las prácticas históricas actuales sino que parecen quedarse en el plano de la conmemoración. Tzvetan Todorov se refiere a este uso de la memoria en *Los abusos de la memoria* (2000) cuando explica la existencia de una memoria literal que se queda en el nivel de la simple recordación de un hecho determinado, sin rebasarlo, es decir, sin conseguir un impacto realmente fructífero. Este tipo de memoria permanece intransitiva y no conduce más allá de ella misma. A ésta, Todorov opone el uso ejemplar de la memoria la que le sirve a un grupo o a una comunidad “para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes” (Todorov, 2000: p. 31).

En este sentido, podemos referirnos a la paradoja de las imágenes del horror ya que en la repetición que busca dar testimonio se encuentra el germen de la fosilización de la memoria. En otras palabras, una imagen petrificada, un signo fijo es una mostración, en principio un resto, una parte que otrora fue historia viva, pero si esas imágenes pierden su dimensión vital en el presente en que se recuperan se produce un congelamiento de la memoria. Está pues en el espectador la realización de una operación que desactive ese anquilosamiento que es, sin duda, efecto de una ideología concertada y por tanto, funcional a ella.

Mi hipótesis es que en la representación ficcional de las novelas seleccionadas las imágenes petrificadas, en tanto que alegorías, funcionan como desfosilizadoras de la memoria en la medida que hacen proliferar memorias del horror. En otras palabras, estas fotografías o imágenes a las que nos referiremos a continuación pueden ser observadas como elementos

arqueológicos que se convierten en una pieza viva cuando son significadas por los hombres – la actividad responsiva propugnada por Bajtín – y funcionan iluminando aspectos de la realidad y la historia desde lugares imprevistos.

El resto humano

1. Decidme si esto es un hombre: la producción del musulman

Si esto es un hombre

Los que vivís seguros

En vuestras casas caldeadas

Los que encontráis, al volver por la tarde,

La comida caliente y los rostros amigos:

Considerad si es un hombre

Quien trabaja en el fango

Quien no conoce la paz

Quien lucha por la mitad de un panecillo

Quien muere por un sí o por un no.

Considerad si es una mujer

Quien no tiene cabellos ni nombre

Ni fuerzas para recordarlo

Vacía la mirada y frío el regazo

Como una rana invernal.

Pensad que esto ha sucedido:

Os encomiendo estas palabras.

Grabadlas en vuestros corazones al estar en casa, al ir por la calle,

Al acostaros, al levantaros;

Repetídselas a vuestros hijos.

O que vuestra casa se derrumbe,

La enfermedad os imposibilite,

Vuestros descendientes os vuelvan el rostro.

Primo Levi.

En la novela de José Pablo Feinmann, *La sombra de Heidegger* (2005), reviste una importancia especial la fotografía que acompaña al filósofo Dieter Müller mientras escribe la extensa carta a su hijo momentos antes de su suicidio. Dicho acto se concreta luego de una intensa reflexión vinculada a su participación en las filas intelectuales del nazismo. El clímax de la parte epistolar de la novela se encuentra en la descripción e interpelación de la fotografía al narrador y en el diálogo directo que Dieter entabla con la imagen. Detengámonos primero en la descripción:

Las duchas.

La foto que tengo ante mí muestra a un hombre llevado hacia ellas. No lo arrastran. No lo empujan. Va, hacia la muerte, solo y desnudo. Se ve su miembro viril. Un punto blanco entre un bello público excesivo, sobredimensionado por la mala calidad de la foto, que acentúa los negros y los grises; sobre todo los negros. Es un hombre tan flaco, tan magro que, en rigor, ya no lo es. Es una *cosa*. Se equivoca Werner Rolfe. No mataban judíos o gitanos o enemigos del Reich. Era imposible descifrar la *condición* del hombre de la foto. Sus ojos eran enormes. Hecho que inducía a un engaño. A creer que miraba con terror. No, ya no miraba. La dilatación de esos ojos – producida por el hambre y el sufrimiento – era una forma de la ceguera. Sus pómulos eran, también, enormes, brotaban en su cara esquelética. Recuerdo (con brutalidad, inopinadamente) una frase de Gabriel Marcel: “Cada día nos parecemos más al cadáver que seremos”. Ese que ahora camina hacia la ducha de gas, era ya el cadáver que sería. (Feinmann: 2005: pp. 154-155).

Esta fotografías es un hallazgo arqueológico en términos benjaminianos, es una ruina, un paraje petrificado dentro del mundo de la representación ficcional a partir del cual podemos observar cómo el arte, siempre con sus propios materiales, evalúa la historia. La descripción comienza haciendo alusión a un movimiento humano que parece voluntario, “No lo empujan. Va... [hacia las duchas]” pero inmediatamente se detiene (observar los verbos “se ve”, “es”, “eran”, etcétera) para mostrar que no es un movimiento de la voluntad si no que es el movimiento de un autómatas que ha sido convertido en tal tras pasar por situaciones límite. Una sola palabra sintetiza la descripción: “despojo”: el hombre de la fotografía está solo, ha sido arrancado de su seno familiar y cultural, ha sido desposeído de sus ropas, de su virilidad, de su textura física y de su mirada. Ha sido, en definitiva, despojado de su condición humana.

Esta descripción que menciona la presencia de las duchas, permite que el lector/espectador recupere el imaginario existente sobre los campos de exterminio. En este sentido, hago referencia a la capacidad de la representación ficcional, por medio de la presencia de esta fotografía, de recuperar lo que Giorgio Agamben define, a través de sus lecturas de la obra de Michel Foucault, como el biopoder del campo de exterminio⁴ que es el que produce al musulman al que se refiere Primo Levi: ese resto, esa “basura” que nadie quiere mirar porque teme convertirse en algo parecido. El musulman en tanto testigo integral representa una paradoja: por una parte, no puede proferir palabra porque ha sido sometido a múltiples despojos que le han arrancado su condición humana pero al mismo tiempo representa la denuncia del biopoder generado por el nazismo y “habla” la Shoa a través de su imagen, es decir, a través de su mostración por medio de la fotografía.

El campo semántico de la últimas tres oraciones de la cita que hemos transcripto arriba nos acercan a la idea del resto humano, de un cadáver pero que, otra vez la paradoja, todavía presenta signos vitales. El esqueleto del musulman se trasluce en sus pómulos; en ellos puede preverse la morfología de su cadáver. Los tiempos verbales de la última oración intensifican el dislocamiento temporal de la vida humana como efecto del biopoder perverso del *lagger*: en el presente de la fotografía el musulman se adelanta a su futuro de cadáver, porque esa es su condición aún antes de estar muerto.

El horror de la historia con todo lo que tiene de impronunciable se inscribe en y ha de decodificarse a partir del cuerpo del musulman, más precisamente en su mirada y en el esqueleto de su rostro que interpelan al observador de la fotografía:

Ese hombre, con sus ojos enormes, me mira. Porque ha visto la cámara. Ha visto al verdugo que se dedicó a registrar esa nueva hazaña de nuestro país. Y lo miró. Sé que no vio nada. Sé que ya nada veía.

Pero a mí, ahora, me ve.

Me mira.

No tengo una sola respuesta para darle.

[...] (Feinmann, 2005: p. 156)

La mirada del musulman, una mirada que no ve, tiene una doble lectura: es, por un lado, la muestra de cómo un hombre puede ser vaciado de su condición, de la identidad primaria de la especie por acción de otros hombres que ponen el saber-poder al servicio de unos fines perversos. En este sentido, es relevante destacar lo que la fotografía, como dispositivo tecnológico, está cuestionando: la producción de un horror que supera cualquier ficción se lleva al cabo en el seno de la cultura; por tanto, la idea de la barbarie como signo privativo de la naturaleza queda anulada ante la imagen del musulman. Por otro lado, esa mirada vaciada de todo rasgo humano es al mismo tiempo interpeladora en una doble dirección que afecta los diversos niveles de la ficción: en el mundo representado reclama una respuesta de Dieter en tanto fue partícipe y cómplice del nazismo y al mismo tiempo interpela a la conciencia crítica del lector.

Ante esa imagen cuasi humana que condensa todo el horror que el hombre es capaz de generar en el otro no hay respuesta posible.

La fotografía es un testimonio histórico, un resto, una ruina, pero es también más que eso; es decir, no es únicamente la mostración parcial del horror de la Shoa a través de la presencia del musulman sino que en la representación ficcional su imagen humana es el interlocutor por autonomasia ante quien Dieter pide perdón. Vinculado con el epígrafe que abre la novela, esta escena nos retrotrae al motivo de la invocación o el diálogo con los muertos tal como ocurre, precisamente en el *Facundo* de Sarmiento: “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte...!” (p. 9).

El efecto desgarrador del párrafo se vincula con el desplazamiento del narrador respecto de su interlocutor; al principio, su hijo (se refiere al hombre de la foto como un “él”) y luego, el ser anónimo de la fotografía (paso a la segunda persona, a través de los pronombres “tu”, “te”). El hombre que ha sido deshumanizado por la maquinaria del *lagger* es ahora humanizado porque proferir palabras implica reconocer ante todo la condición humana del otro, mi interlocutor. Entonces, el efecto que tiene este desplazamiento de la voz narrativa es la restitución simbólica de la identidad humana al hombre-cadáver:

A él le pido perdón. A ese despojo humano que camina hacia la cámara de gas. A ese muerto que va a morir. A ese ser de ojos inmensos que nada ven. A ese pobre ciego. A esa víctima, yo, le pido perdón. Sé que algunas cosas que hice, o que no hice, que dije o que no dije, que supe pero elegí ignorar, sé que ciertas ideas que arrojé cobardemente, sin cuestionarlas, sin medir sus resultados, sin preguntarme para qué servían, te llevaron ahí, donde estás ahora, solo, desnudo, a pocos pasos de una muerte premeditada con feroz racionalidad, solo, sin identidad posible, ya que no sé ni es posible saber qué eres, si eres un judío, un polaco, un gitano un enemigo del Reich o un perro flaco, sucio, injuriado y comido por las pulgas de la peste. Desnudo entre hombres de uniforme. Ahí estás. A ellos, el uniforme les da identidad, poder. Tu desnudez es anónima. Tu identidad no existe. Eres basura y morirás entre la basura. A ti te pido perdón. Ante ti soy culpable. Soy lo que han hecho de ti. Soy esa basura que eres. O peor. Porque soy un cómplice, que se creía inocente, que elegía no saber, ignorar lo que en mi nombre, en *nuestro* nombre, en el nombre de Alemania, se hacía de ti. Moriré, entonces, contigo, como basura y en la basura, sin redención” (Feinmann: 2005: p. 156)

Por otra parte, la condición de filósofo del personaje verosimiliza la profunda reflexión que se lleva a cabo en esta parte de la novela referida precisamente a la incidencia del poder sobre la identidad humana y a la responsabilidad que compete a los hombres que son partícipes aún por complicidad o ignorancia en la destrucción de su semejante.

El final de este personaje no puede estar dado por una muerte natural; su memoria en retrospectiva lo tortura de manera implacable. El suicidio es el acto terrible que humaniza al personaje, el único acto que le permite salir de esa oscuridad generada por la sombra intelectual de Heidegger. Dieter elige reconocer en el musulman a un igual, practica la transposición, se reconoce una basura y elige morir como basura. Se produce hacia el final una comunión trágica entre el musulman de la fotografía y el filósofo.

2. Memorias: entre el erotismo y el horror

No podemos aspirar a comprender lo que en sí es incomprensible, ni tenemos derecho a comparar lo que en sí es incomparable, ni a hacer preguntas, porque el que pregunta, aunque no ponga en duda el horror, sí lo hace objeto de comunicación, en lugar de asumirlo como algo ante lo que sólo puede enmudecer, presa del espanto, la vergüenza y la culpabilidad.
(Schlink, 2000: p. 99)

En *El lector*, la novela de Schlink, la referencia a imágenes son recurrentes ya se trate de recuerdos, ya de fantasías o de sueños. Esta dimensión, vinculada a las representaciones compartidas por ciertas comunidades, tiene un lugar relevante en la novela como lo observamos en la primera parte de este trabajo al señalar la reflexión que el personaje narrador, Michael Berg, realiza en relación con la fosilización de la memoria a través de las imágenes de los campos.

La mayor parte de las imágenes a las que se alude en el relato son recuerdos en que Michael Berg evoca a Hanna Schmitz, la mujer que oficiara de iniciador en la vida sexual de este personaje y que más tarde es juzgada por su participación en los campos nazis. El personaje femenino en cuestión permite una complejización necesaria del problema de la memoria en la medida que, si bien no puede medirse la envergadura del horror de la Shoa, el discurso literario busca darle volumen y profundidad a la reflexión de *las historias* del horror mostrando aspectos de la condición humana sobre los que en general se hace *tabula rasa*. En varias partes de la novela Michael busca argumentar (se) sobre los sentimientos encontrados que le genera la historia de Hanna, sin embargo, el núcleo de las contradicciones en el que se entrecruzan aspectos de la biografía del narrador y episodios de la historia del horror está artistizado a través de una sumatoria más o menos extensa de imágenes que se extienden desde el tercer párrafo de la página 137 hasta el final de la página 138. El fragmento se divide a su vez en dos párrafos entre los cuales se plantea un contraste entre el comportamiento de Hanna como guardiana de un campo de concentración que decide sobre la vida y la muerte de las jóvenes judías y su comportamiento como amante de Michael.

La primera serie de imágenes se conforma sobre la base de los testimonios que Michael escucha durante el juicio: allí aparece Hanna como un personaje masoquista, autoritario y violento: “Veía a Hanna delante de la iglesia en llamas, con una expresión dura en el rostro, con uniforme negro y una fusta en la mano. Con la fusta dibujaba círculos en la nieve y se daba golpecitos en la caña de las botas” (Schlink, 2000: p. 137). Este pasaje hace referencia al episodio en que las presas mueren calcinadas en una iglesia mientras las están trasladando porque se avecina el final de la guerra. Dos

de las mujeres se salvan, madre e hija, y esta última narra lo acontecido en un libro que sirve de documento para juzgar a las guardianas.

En el desarrollo del juicio, Michael se entera de que Hanna se llevaba a las jóvenes a su habitación para que le leyeran y luego las enviaba a Auschwitz donde las mataban. El narrador se imagina una escena similar donde Hanna no tiene ningún gesto humano sino que se limita a golpear una pared para que otras prisioneras se lleven a la lectora. Luego la imagina (Michael dice: “*Veía a Hanna...*”) haciendo su trabajo en el campo con “la misma expresión dura, con ojos fríos y labios apretados” (p. 138); en su reconstrucción imaginaria Hanna es una especie de ser que no demuestra ningún tipo de sensibilidad humana, es un monstruo enorme y cruel al que todos temen y ante el que cualquier otro ser es pequeño e insignificante: “A veces aparecían montones de prisioneras, corriendo de un lado a otro, o en formación, o marchando, y Hanna estaba entre ellas, gritando órdenes, con la cara convertida en una fea máscara vociferante, y repartiendo golpes con la fusta” (Schlink, 2000: p. 138). Por último, el narrador imagina los gritos desesperados de las prisioneras muriendo entre las llamas.

En este párrafo, Hanna es el cuerpo suplicante, el victimario cruel y despiadado que no parece tener ningún rasgo humano. Esta descripción nos permite traer a colación lo que ha sido descripto por la mayoría de los sobrevivientes de los campos; esto es, el embrutecimiento total de los seres humanos como efecto del ordenamiento del *lager*: Hanna es una embrutecida, sabe, quizás inconscientemente, que para sobrevivir debe cumplir a pie juntillas su rol de victimaria.

La segunda serie de imágenes tienen su origen en las experiencias de vida que Michael ganó junto con Hanna. En estas imágenes lo que prevalece es el erotismo: “Hanna poniéndose las medias en la cocina, o sosteniendo la toalla delante de la bañera, o en bicicleta, con la falda aleteando delante del espejo, o mirándome en la piscina; Hanna escuchándome, halándome, sonriéndome, amándome” (Schlink, 2000: p. 138). Si bien se expresa también en esta parte cierto sesgo autoritario y cruel del personaje, el narrador lo entiende como parte del juego erótico.

Las contradicciones de que es preso Michael se juegan en la encrucijada de su historia íntima con Hanna y la historia de esta mujer en relación con la Shoa, entre una microhistoria y una historia.

Pareciera que la descripción del personaje femenino es exagerada en cada uno de los párrafos: en el primero, Hanna parece ser la portadora de una maldad infinita y una crueldad inusitada mientras que en el segundo es un cuerpo erótico por excelencia cuyos signos duros, crueles y autoritarios, son parte del juego amoroso y de la fantasía del narrador.

Entre ese cuerpo erótico que opera como el objeto de iniciación al mundo sexual del narrador y el cuerpo victimario, embrutecido y cruel que decide sobre la vida y la muerte en los campos nazis se traza la complejidad del problema de la memoria. Lo que busca el personaje a través de sus

reflexiones es comprender esa “zona oscura”, ese trayecto que hay entre los actos amorosos y la crueldad.

El narrador protagonista no elude la reflexión y el análisis de las dificultades que le plantea la historia; en ese sentido, se advierte una actitud de búsqueda que se interna incluso en la complejidad humana del victimario.

La evaluación del personaje femenino está signada al mismo tiempo por la salvación y por la condena: por una parte, Hanna experimenta un proceso de cambios significativos en su vida a través del aprendizaje de la lecto escritura. No es casual que tras este aprendizaje ella demande para leer un cierto tipo de bibliografía relacionada con la vida de los campos. Cuando Hanna muere y Michael visita su celda, halla textos de Primo Levi y Ana Arendt. Por otra parte, Hanna que se había caracterizado por la prolijidad, la pulcritud y se obsesionaba por la limpieza de los cuerpos, va abandonándose a medida que va realizando las lecturas antes mencionadas. Estos son signos de una modificación vital en su manera de ver el mundo. Lo anterior lleva aparejada su decisión de quitarse la vida; el personaje no es salvado por la conciencia autorial y debemos ver allí también una evaluación. En esta dirección, resulta interesante señalar, salvando las diferencias propias de cada historia, la coincidencia en el final de los personajes de las novelas de Feinmann y Schlink. En ambos se da un proceso a través del cual asumen la responsabilidad por la participación en las filas del nazismo; ese proceso implica una toma de conciencia, una racionalización de los hechos que en los dos casos desemboca en el suicidio.

3. La escritura en el cielo y la muestra fotográfica: documentos del horror

En *Estrella distante* (1966) de Roberto Bolaño aparecen algunas imágenes y referencias a fotografías que recuperan la memoria de las prácticas ilegales y perversas que tuvieron lugar durante la dictadura pinochetista; ahora bien, los procedimientos utilizados por este escritor en los segmentos a los que haremos alusión son significativos en tanto incluye una reflexión acerca del campo cultural del periodo como del quehacer artístico en sí.

En primer lugar nos referiremos a las imágenes que el personaje de Alberto Ruiz Tagle o Carlos Wieder “dibuja” en el cielo de Concepción y de Santiago de Chile; se trata de una serie de frases y palabras que para el aviador-poeta es la manifestación de la nueva poesía chilena. La primera aparición del aviador de las fuerzas militares chilenas tiene lugar tiempo después del golpe cuando el narrador del relato se encuentra preso en el Centro La Peña. El episodio en que Carlos Wieder realiza su *performance* o acción artística, traza un ordenamiento espacial significativo que se correlaciona con el texto bíblico escrito en el cielo.

El cuadro general que describe el narrador testigo, no sin ironías, reproduce una escena bíblica: los presos y presas miran con “temor y maravilla” (pág. 38) cómo se va formando la inscripción en el cielo cual si observaran un milagro divino. En el eje que establece el arriba/abajo se juegan pues posiciones de poder que involucran a diversos sujetos: Carlos Wieder es una suerte de ser supremo que entiende su acción como un acto poético revolucionario. De acuerdo a lo que escribe vincula la creación poética con una acción de fundación divina a través de la recuperación del texto bíblico que opone la oscuridad a la luz. De este modo, la imagen del poeta queda ligada a la de un demiurgo, un ser único y especial que no pertenece al mundo de los hombres.

Hasta este punto del análisis, el lector puede reconocer la referencia a ciertas poéticas vanguardistas, sin embargo, Bolaño complejiza la representación a través del personaje poeta-demiurgo, Carlos Wieder. Éste integra signos diversos: el artístico, el religioso, el militar; esto permite observar la condición del arte que en determinadas coordenadas socio-históricas puede servir a fines siniestros al punto de poner en crisis la misma noción de ficción. En este sentido, el texto reflexiona sobre el vínculo entre el arte y dictadura y hace tambalear aquellas posturas en que se define al arte como una esfera totalmente autónoma e independiente de los acontecimientos histórico-políticos de una sociedad determinada.

El diálogo de este episodio de la novela tanto con las vanguardias históricas, especialmente con el futurismo fundado por Tomasso Marinetti que terminará adhiriendo a las ideas del Duce, como con la escena de avanzada chilena, es clara.

La representación espacial del fragmento plantea una relación de poder vertical y unidireccional entre un “dios-poeta-alucinado” que de modo imperativo exhorta a toda una sociedad oprimida por la dictadura a que “APRENDAN”. Bajo esta consigna se cifra el programa represivo de tortura y castigo sobre el cuerpo ciudadano chileno, mientras que la dimensión alucinada del programa dictatorial se manifiesta a través de las palabras bíblicas. La escritura de Carlos Wieder inaugura el arte de la dictadura, el nuevo ordenamiento de la realidad como si se tratara de una cosmogonía y la mano ejecutora de la violencia pertenece al mismo tiempo a un militar-poeta.

¿Cómo desfosiliza entonces este episodio la memoria de la dictadura en Chile? Hemos de destacar que no existen referencias a los tópicos comunes tales como el bombardeo a La Moneda o los sucesos intestinos que desembocaron en la muerte de Salvador Allende. En su lugar, Bolaño construye un personaje victimario que canaliza su ideología perversa a través de acciones artísticas donde la imagen ocupa un lugar privilegiado.

El episodio arriba analizado funciona a modo de adelanto en relación con el perfil siniestro de Carlos Wieder; la perversión de este personaje se

patentiza abiertamente en su segunda presentación artística canalizada en lo que él mismo considera imágenes artísticas, poesía visual.

El segundo episodio seleccionado es aquel en que Wieder, tras una presentación arriesgada en que escribe poesía en el aire, presenta en la habitación del departamento en que se hospeda – pues se encuentra en Santiago de Chile – una muestra fotográfica. El evento está rodeado de ciertos rituales: asiste un pequeño número de personas, la mayoría militares, dos periodistas, una mujer y el padre de Carlos Wieder; cuando se inaugura la muestra, los asistentes deben ingresar de a uno y tras ellos, Wieder cierra o entorna la puerta. De este modo, enfrenta a cada uno de los invitados a lo que él considera arte: una muestra fotográfica realizada sobre cuerpos supliciados y desaparecidos.

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes la contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío... las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de Francois-Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre); *Las veladas de San Petersburgo*. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (Bolaño, 1996: pp. 87-98).

Este fragmento plantea varias cuestiones: por una parte, la discusión sobre el valor de documento de determinadas imágenes, aún cuando sean presentadas como parte de una muestra artística, las que pueden ser eventualmente consideradas como prueba para un proceso penal. En la mente enferma de Carlos Wieder, se trata de arte, de poesía visual, mientras que para los militares que se encuentran en el lugar son documentos que prueban el *modus operandi*, la cocina del terror que ellos mismos ejecutan en la invisibilidad de chupaderos y sótanos.

Por otra parte, la presencia de la fotografía permite conocer el destino de ciertos personajes como los de Verónica y Angélica Garmendia y es paradójal en la medida que presentifica los cuerpos desaparecidos y al

mismo tiempo permite conocer cuál fue el destino de los mismos. Al igual que en las dos novelas anteriores, en esta hay una elaboración artística que complejiza la imagen del victimario. En *Estrella distante*, observamos un trabajo con el material ficcional a través del cual se plantean nuevos modos de abordaje y nuevas lecturas con respecto a temas o motivos pertenecientes a la memoria de la última dictadura en Chile.

Conclusión

Desfossilizar la memoria es problematizarla, interrogarla y a veces también dejarla sin respuesta, mostrar que tras esa supuesta Memoria se hallan múltiples memorias y que cada una de ellas puede tener varias aristas.

Las representaciones seleccionadas de las novelas son “concentrados”, imágenes petrificadas que contienen un espesor de significados que obliga a vencer la crítica maniquea. El recorrido analítico por las tres novelas ha permitido observar algunas respuestas del arte ante la fosilización de la memoria así como también el modo en que cierto discurso literario busca desautomatizar y reclausurar los tópicos del horror para llevar la reflexión a “un más allá” que supere las lecturas encorsetadas.

NOTAS

1 Fósil: Adj, y n.m. (lat. *Fossilem*, sacado de la tierra). Dícese del resto orgánico o trazas de actividad orgánica, tales como huellas o pisadas de animales, que se han conservado enterrados en los estratos terrestres anteriores al periodo geológico actual”. (AAVV, 1997: 461). Pequeño Larousse Ilustrado, 1997.

2 El resaltado de la cita es mío.

3 El resaltado de la cita es mío.

4 Cita bibliográfica.

5 No nos detendremos en este aspecto ya que el mismo ha sido trabajado por Ina Jennerjahn en su artículo “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño” (2002) en revista de *Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVIII, N° 56. Lima, Perú/Hanover, NH, USA. Segundo semestre de 2002. pp. 69-86.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-textos, España.

AAVV (1977) *Pequeño Larousse Ilustrado*. Ed. Larousse, Barcelona.

Benjamin, Walter (1992) “Desenterrar y recordar” en *Cuadros de un pensamiento*. pp. 118-119.

———. “Alegoría y Trauerspiel” en *El origen del drama barroco alemán*. (1990). pp. 151-183.

———. “Tesis de la filosofía de la historia”. Apartados VII, VIII y IX en *Ensayos escogidos*. pp. 45-46.

Bolaño, Roberto (2000) *Estrella distante*. Anagrama, España.

Feinmann, José Pablo (2005) *La sombra de Heidegger*. Alfaguara, Argentina.

Jennerjahn, Ina, “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVIII, N° 56. Lima, Perú/Hanover, NH, USA. Segundo semestre de 2002. pp. 69-86.

Schlink, Bernard (2000) *El lector*. Anagrama, España.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós, España.

EL CUERPO DEL DELITO: MANUEL PUIG CENSURADO

Martín Sueldo
Arizona State University

La censura es tan vieja como la historia de Occidente. Es difícil rastrear sus orígenes; si quisiéramos, podríamos remontarnos a *República*, de Platón. Allí se advierte sobre los peligros morales que puede tener el arte. Aunque su historia puede resultar larga, penosa y aburrida (por monótona), cada nueva censura sobre una producción cultural nos remite inevitablemente a la misma pregunta: ¿por qué? La novela de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair* (1973) no es la excepción.

El corpus de textos censurados durante la segunda mitad del siglo XX en Argentina, especialmente durante gobiernos inconstitucionales, puede llegar a ser demasiado extenso y excede, por mucho, los límites de un solo trabajo. El estudio de la censura se presenta como un desafío. No estudiaremos el proceso legal que produjo dicha censura, ni los archivos que lo documentan. Su revisión significaría ingresar en los pormenores de la interrumpida y frágil historia institucional de Argentina. Nuestro objetivo será analizar las unidades de significado implícitas en su discurso. La cita del diario *La nación* del 9 de enero de 1974 que aquí incluimos bien puede guiar nuestra búsqueda:

Funcionarios de la División Moralidad de la Policía Federal efectúan varios procedimientos en librerías céntricas (Fausto, Atlántida, Rivero y Santa Fe), en las que secuestran libros y detienen por algunas horas a personal de esos comercios. Los policías se incautan de las obras *Territorios*, de Marcelo Pichón-Riviere; *Sólo ángeles*, de Enrique Medina; *La boca de la ballena*, de Hectór Lastra; y *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig (los tres primeros editados por Corregidor, el cuarto por Sudamericana). El comisario general Roberto Sala, jefe de la Superintendencia de

Investigaciones Criminales, explica que se actuó al comprobarse que estaban en venta libros calificados como pornográficos, y que el punto inicial de los procedimientos fue una denuncia efectuada por la Liga de Madres de Familia de la Parroquia del Socorro.

Nos interesa focalizarnos en la unidad de significado que, en este caso, representa la calificación de la obra como “pornográfica”. Detrás de esta calificación se esconde, en realidad, una idea relativamente clara de qué se entiende como cultura y una idea ferozmente clara de qué no se entiende como cultura. Debemos considerar, como hace años lo señalaba D. H. Lawrence, que no hay un acuerdo generalizado sobre qué se considera obsceno y qué se considera pornográfico, su noción siempre dependerá de la perspectiva con que se la mire (69). Por lo general, el discurso de la censura en Argentina tiende a querer crear una defensa de “lo nuestro”, entendiendo todo lo que se sitúa fuera de este ámbito como una afrenta al “ser nacional”.

En su meritorio trabajo *Censura, autoritarismo y cultura* (1986), Andrés Avellaneda señala que “la oposición entre cultura verdadera y falsa se va reforzando por amplificación: lo legítimo, propio, nuestro, de adentro, enfrentado a lo ilegítimo, ajeno, no-nuestro, de afuera” (19). Es evidente que, en este contexto, lo censurable resulta ser lo otro, lo extraño y lo extranjero. Según el mismo Avellaneda, el catálogo de lo no-moral (lo censurable) implica conceptos relacionados a la sexualidad, la religión y la seguridad nacional (20). “Lo nuestro”, que es lo moral por excelencia en el discurso de la censura, se vincula fuertemente a la idea de familia, siempre proveniente de la confesión católica. De esto, se deriva la noción con la cual se entendía la sexualidad y todo lo relativo al cuerpo humano. En este sentido, lo otro, lo extranjero, resulta ser para el discurso censorador algo perverso y pornográfico. Como consecuencia, cualquier idea del cuerpo y la sexualidad que no estaba en el marco de la forma oficial en que se entendía la cultura, resultaba censurable. Así, una trasgresión a las normas morales que emanaban de la cultura de “lo nuestro”, representaba una afrenta a las instituciones (especialmente las católicas) y era, en definitiva, un peligro para la seguridad y la soberanía nacional. Generalmente, “lo otro” era asociado al marxismo, por ser el sistema ideológico extranjero (y extranjerizante).

De lo hasta aquí señalado, se infiere que para los diferentes censuradores que ocuparon las oficinas públicas desde el primer gobierno peronista hasta la vuelta a la democracia en la década del ochenta, la cultura era un ámbito peligroso donde se debía presentar batalla. Muchas veces, el discurso de la censura se basa en que el supuesto discurso subversivo tiene como objetivo resaltar lo material (lo sensitivo) por sobre lo espiritual (Avellaneda 28). Podría señalarse ésta como una actitud que, además de neofascista, tiene marcados rasgos antimodernos.

La cultura en Latinoamérica ha sido siempre una debacle que se bate sobre un discurso modernizador y uno antimoderno (acaso civilización vs. barbarie). La misma forma en que se escriba la palabra cultura representa una toma de posición ideológica (si la escribimos con “c”, o con “C”, o con “k”). Esto es así porque la misma palabra cultura está muy cargada ideológicamente. Tenemos entonces la Cultura, que representa lo sofisticado (en algún sentido), lo letrado, que está lejos de las masas. Justamente a partir de los años sesenta la palabra cultura (con minúscula) adquiere otra perspectiva, ante el advenimiento de la Posmodernidad y el desarrollo de los medios masivos de comunicación. Sin embargo, fue hacia el siglo XVIII que la cultura se asoció y fue entendida como una institución social. Así se formaron los aparatos y las instituciones de cultura.

La formación de las instituciones juega un rol fundamental dentro del pensamiento de Michel Foucault. El sentido de rescatar al francés yace en que en su célebre estudio *History of Sexuality* (1976), elabora una teoría que es relevante para el tema de la censura, sobre todo aquella que vincula el poder con la sexualidad y la represión. Foucault entiende que el surgimiento del individuo en las sociedades modernas occidentales está estrechamente relacionado con el decrecimiento de la libertad. La individualidad exacerbada por las instituciones no tiene otro fin que la individualización, es decir, aislar a los individuos para su mejor control. En el tema del presente trabajo, ese control también estaría directamente relacionado a la manera en que la cultura es concebida, y las proyecciones que de esta noción de cultura se pueden hacer con respecto a la represión y a la sexualidad. Esta censura fue operada por esas administradoras de sentidos que resultan ser las instituciones burocráticas en *The Buenos Aires Affair*, coincidentes con las alusiones de Foucault. Las sociedades modernas intervienen diariamente para “normalizar” a los individuos y para configurarlos. La configuración a la que Foucault hace referencia determina la percepción de los cuerpos que los individuos tienen con respecto a sí mismos y con respecto a los demás. Es interesante la perspectiva que ofrece Foucault, pues no hace otra cosa que otorgar un nuevo enfoque con respecto a una posible definición de poder. No lo entiende ya como una posesión, sino más bien como algo que se ejerce, algo que es productivo, sin por ello llegar a verlo como algo positivo. El poder, por lo tanto, penetra en todos los lugares posibles para clasificar cualquier acción humana. Así, todo es catalogado, las acciones, los sentidos, los cuerpos, etc.

Nos interesa destacar aquí que en las producciones culturales el cuerpo y, por extensión, sus actividades sexuales, no son naturalmente dadas, sino que son constructos históricos. La lectura que realiza Foucault lo lleva a pensar que la relación entre el sexo y el poder está caracterizada por la represión. Fue durante el siglo XVIII que se catalogaron las conductas sexuales censurables. Su vinculación con el cristianismo y su posterior

desarrollo no es algo que nos interese destacar en este momento. Lo que nos interesa destacar es la preeminencia que tiene la representación del cuerpo humano en *The Buenos Aires Affair*. El cuerpo humano (su representación) es de suma importancia para entender por qué la obra fue catalogada de “pornográfica”, pues justamente desde esa manera histórica de percibirlo, quedando en el terreno de la perversión todas aquellas manifestaciones sexuales y corporales que el texto de Puig materializa. Seguramente se pueda llegar a encontrar otros textos del mismo período que representan el cuerpo humano. La pregunta correcta, en el caso de Puig, no es ¿qué se representó?; sino más bien ¿cómo se representó? Ciertamente, su representación es llevada al extremo, de tal forma que penetramos en la conciencia de los personajes centrales, Gladys y Leo, conociendo sus fantasías sexuales, sus trasgresiones y toda la historia personal de estos personajes. Es más, cuando el narrador omnisciente cuenta sus historias personales, pone hincapié en las aventuras y desventuras sexuales de ambos personajes. Estas historias no son gratuitas, hay una clara intención de traer a la superficie del texto lo no decible, todo aquello relativo al cuerpo que es regulado por las instituciones.

Parte de esto tiene que ver con el estilo tan particular que Puig utiliza en este libro. Nos referimos a que, si uno analiza el lenguaje que utiliza, la manera en que están organizadas las secciones y las constantes alusiones al desarrollo físico y psíquico de Leo y Gladys nos ponen ante la posible materialización de una parodia del discurso médico-psicoanalítico. La parodia estaría aquí cuestionando el valor y la eficacia del discurso médico/científico. No obstante, dicho discurso, que abunda en detalles técnicos sobre fantasías sexuales, masturbaciones y escenas de violencia, alcanza momentos extremos cuando al final se incluye el informe forense que describe exhaustivamente el estado del cadáver de Leo, luego que este sufriera un accidente. La impresión de estar leyendo un informe sobrevuela todo el tiempo a lo largo del texto. Lo cual nos podría conducir a diferentes hipótesis de lectura; una de ellas podría ser leer el texto en clave paródica. Tampoco debemos perder de vista que el título mismo indica que es una novela policial. El título también estaría acentuando la percepción del lenguaje utilizado como el de un informe, quizá ya no médico, sino el informe que trata de explicar un caso policial, *The Buenos Aires Affair*.

Política, sexo y represión según Puig

Los acontecimientos históricos que rodean la censura de la obra de Puig son complejos e iluminan su caso. Es necesario entender cuál era la situación política del país cuando se publicó *The Buenos Aires Affair* (1973). Cámpora fue presidente efectivo y constitucional desde mayo a julio del

setenta y tres. Ciertamente, fue el segundo presidente peronista en la historia del país, ya que anteriormente el único presidente peronista, valga la redundancia, había sido Perón. El retorno al país de éste desde España fue en junio del mismo año; su regreso, de alto contenido simbólico y político, escribió una de las páginas negras de la Historia Argentina. Las elecciones que lo llevarían a su tercera presidencia se realizaron en octubre de ese mismo año.

El clima fervientemente peronista se había instalado en Argentina. La novela de Puig no hace sino acompañar, con su particular mirada, estas transformaciones. La primera edición de la novela es de Editorial Sudamericana, correspondiente a marzo del setenta y tres. La segunda edición salió al mes siguiente, en abril. Estas serían las dos ediciones secuestradas en enero de 1974 por ser la novela considerada “pornográfica”. Puig, que ya había anticipado el creciente clima de violencia y autoritarismo en su novela, dejaría Argentina en septiembre del setenta y tres, para marcharse rumbo a New York. Finalmente, una versión censurada vería la luz en marzo de 1974.

En la entrevista que le realizará Vittoria Martinetto en 1987 en Rio de Janeiro, el escritor argentino alude a la censura implícita que las dos primeras ediciones de su novela habrían recibido:

Para la salida de este libro – me explicó Manuel Puig – se habían planeado una serie de entrevistas y presentaciones en diarios, revistas y en los medios de comunicación. Habíamos empezado a hacerlas, pero cuando se dieron cuenta de que en la novela había algo contra Perón, hubo inmediatamente una auto-censura por parte de los medios de información, porque entonces no estaba de moda estar contra Perón. (213)

Estas declaraciones del mismo Puig estarían revelando que *The Buenos Aires Affair* es un caso de doble censura, una implícita y otra explícita. Aparentemente la novela estaba llamada a ser censurada desde un primer momento. Las dos censuras son por demás arbitrarias, y nada nuevo hay en su argumentos. La primera (implícita) es la que el mismo Puig describe en la entrevista con Martinetto. La segunda (explícita) es la que sufrió la novela en su tercera edición, con partes del texto borrados visiblemente. Sin embargo, vale reconocer que en ocasiones la censura implícita puede ser mucho más efectiva que aquella que se hace pública. Como argumenta Judith Butler

implicit or ambiguous forms of censorship may be more efficacious than explicit forms in rendering certain kind of speech unspeakable. Censorship is exposed to a certain vulnerability precisely through becoming explicit and escapes it most shrewdly when it operates without being clearly identifiable (250).

En este contexto, se podría argumentar con suficientes razones que la obra fue tácitamente censurada por su alto contenido crítico con respecto al Movimiento Peronista. Nada nuevo decimos si postulamos que el texto está escrito a la manera de un informe médico, particularmente psicológico. Lo novedoso es, tal vez, que haya apartados sobre la “conciencia política” de los personajes. La conciencia política pasa a ser aquí un tema central y sensible en la subjetividad de los personajes. Es decir, en la visión de Puig conocemos lo que está sucediendo en materia política porque es un elemento básico para entender la psicología de sus personajes principales. En su visión, la conciencia política es necesaria y vital en la vida del hombre, mereciendo un apartado en las descripciones minuciosas que realiza. Así como la política es vital, también lo es el sexo. La relación entre sexo y política quizás sea una de las notas distintivas de este texto. El informe que realiza, pues hay una desaparición que debe ser aclarada, incluye el apartado de la conciencia política. A través de la conciencia política de los personajes, y luego de sus acciones, le llega noticia al lector de que algo huele mal en la Argentina peronista. En un creciente clima de entusiasmo por el retorno de la democracia, por el fin de la proscripción al Movimiento Peronista, Puig materializa un también creciente clima de violencia que se verá confirmado en expresiones violentas en boca de algunos de sus personajes o, cuando no, en la misma tortura que recibe Leo.

En varios niveles, pero especialmente en el político y en el sexual, Puig plantea como temas centrales el uso del poder y el ejercicio de la autoridad. El uso del poder en este contexto puede ser entendido como algo productivo, en el sentido que lo entiende Foucault. El contexto social y la utilización del poder estatal estarían siendo los generadores (de allí la necesaria noción de poder productivo) de un clima creciente de elementos antagónicos que irían necesariamente al choque durante la década del setenta. El Peronismo imponiendo su propio ritmo y su propia agenda, signado por un populismo que seduce a las masas; la izquierda argentina y su clandestinidad; la utilización de la represión como método de control del estado, que luego se hará política atrocemente oficial (1976-1983) y el uso de la tortura y la censura como formas políticas viables; todos estos son elementos que Puig nos presenta con su novela. Este es el marco en el cual se ancla el texto.

La censura, que ya venía siendo una práctica habitual, está presente en las primeras páginas de la novela. Cuando Clara, la madre de Gladys acude a la comisaría para denunciar la desaparición de su hija, pasa enfrente de un cine clausurado y describe lo que ya estaba aconteciendo con la censura en Argentina:

La madre se detuvo, en la acera de enfrente se erguía un cinematógrafo pequeño, clausurado por orden municipal. Hacía tiempo que no pasaba por allí. El manifiesto de clausura estaba pegado sobre las carteleras y cubría el título del último film programado. Clara sin razón valedera se acercó y

leyó el dictamen policial, tal vez esperando que contuviese algún indicio del paradero de su hija, un anuncio de la providencia. El anuncio sólo decía que se cerraba la sala por razones de higiene y seguridad públicas. También había otras proclamas gubernamentales pegadas a la fachada que instaban al orden público y recomendaban la captura de activistas allí enumerados. (17)

El extracto que aquí citamos es altamente significativo por varias razones. Primero, ejemplifica claramente el clima de censura que se vivía. Aunque el anuncio no explica la censura, se alega razones de “higiene y seguridad públicas”. Lo que aquí intentamos señalar es, justamente, la censura implícita que sufrió la obra de Puig. Esta, postulamos, es la que se describe en la clausura del cine pequeño. No hay razones para que el cine esté cerrado. Sin embargo, llama poderosamente la atención el hecho que la ordenanza municipal esté pegada sobre las carteleras. La escena encuentra innumerables ecos en el trabajo de Avellaneda, quien a partir de documentaciones y un detallado trabajo de archivo, describe el mismo procedimiento que se realizaba sobre la censura a films. Cabe destacar, en este aspecto, que posiblemente la producción cinematográfica haya sido una de las más afectadas (sino la más) en el ámbito de la cultura. Una razón bastante clara hay para ello, la capacidad de exposición y explicitación en un film son mayores que en otras producciones culturales.

Hay en esta escena otro elemento tal vez más importante. Clara se acerca a leer el manifiesto de clausura del cine. Lo hace con la esperanza de encontrar datos sobre el paradero de su hija. Nótese que la madre, ante la ausencia de datos sobre el destino de su hija, ante su inminente desaparición, se acerca al manifiesto de clausura, o censura, estampado en la cartelera del cine. La acción estaría dando cuentas de un clima de represión, censura y desapariciones que más tarde sería el común denominador del gobierno de facto. Nos interesa, sin embargo, destacar que la madre intuye que el destino de su hija, la protagonista de *The Buenos Affair*, puede estar en la censura. Es posible pensar que la escena nos está mostrando el futuro de la misma novela. Es decir, Puig sabía, mientras escribía su tercer trabajo, que el clima de censura era creciente en Argentina. Por eso mismo, pone a la madre de Gladys, a mirar un manifiesto de censura para desentrañar su desaparición. Si el destino de Gladys se enclava en la censura de un cine, entonces estaríamos en condiciones de pensar esta escena como una alegoría del futuro destino de la novela.

De ser esta hipótesis aceptable, estaríamos entonces en condiciones de pensar que Puig intuía la posibilidad de la censura que su novela recibiría. Por eso mismo, estaríamos ante la presencia de cierto metadiscurso de la censura. Aún sabiendo que esto sucedería, Puig escribió un trabajo de alto contenido trasgresor, su energía reside en una cuidada ilación de material político, histórico y sexual. Este enmascaramiento por medio del cual el

autor estaría ocultando su profecía con respecto al destino de su propio trabajo, nos podría conducir a pensar en otros trabajos que fueron censurados en diferentes regímenes en Latinoamérica.⁴ La profecía de la propia censura, en el caso de Puig, no resultaría un verdadero hallazgo por parte del mismo autor si pensamos más adelante en las opiniones políticas puestas en boca de sus protagonistas. Gladys, en el apartado sobre “conciencia política” del capítulo tercero, dice estar de acuerdo con la llamada “Revolución Libertadora” de 1955 que derrocó a Perón. Es más, tilda al peronismo de “régimen fascista”. Ante el advenimiento inevitable del retorno del peronismo al poder en los primeros años de la década del setenta, en un contexto de creciente represión y violencia, era de esperar que la obra fuera censurada por su impertinencia política. No obstante, como antes hemos señalado, la censura por motivos políticos no fue explícita, sino implícita. Puig, intuyendo tal vez la situación por venir, se resistió a ser presa de la censura implícita. Cuando son los organismos y los medios de difusión los que producen el vacío, estamos ante la presencia de una censura solapada y tácita. Cuando estamos ante un escritor que se resiste a las condiciones de producción que el medio le impone, estamos sin lugar a dudas ante la presencia de una resistencia a la autocensura. La salida, en el caso de Manuel Puig, ya es conocida. Para evitar el silencio prefirió optar por el autoexilio.

Cabe pensar que ante la creciente incompreensión del medio, Puig la proyecta sobre su personaje Gladys. A través de ella, del desarrollo de su carrera artística, encontramos un fresco del medio artístico de Buenos Aires. Este fresco también nos conduce a cierta noción de poder y autoridad que subyace en la novela, como antes hemos indicado. La misma puede ser inferida de la preeminencia con que se representa el pene de Leo. Los dos personajes principales, Leo y Gladys, están signados por su relación personal devenida de su relación profesional. El es un influyente crítico de arte y ella es artista plástica. Si la novela *The Buenos Aires Affair* no tuvo “el beneplácito de público” (Corbatta 173), si Puig sabía que estaba escribiendo algo política y culturalmente revulsivo, entonces sería plausible pensar en cierta proyección de esta situación en Gladys. En definitiva, ella es una artista plástica que, envuelta en un juego de sexo y poder, es despojada de lo que había ganado legítimamente, un lugar en la Bienal de San Pablo. Ella, al igual que Puig, también es despojada de sus legítimas posibilidades de difusión de su trabajo. Es relegada por una artista en un sentido más clásico, María Esther Vila; mientras que ella trabaja con los desechos y la resaca que el mar trae hasta las playas del lugar donde vive con su madre. ¿Es acaso ésta una metáfora de la relación del propio autor con el medio literario y político?

La propuesta de Puig al insertar escenas de películas (todas ellas pertenecientes a un determinado tipo de cine, inscripto en la cultura popular) es rescatar materiales que pudieran parecer menores. A simple vista, esto

lo sitúa en un lugar fuera de la corriente estética principal que se había impuesto hasta el arribo de Puig a la Literatura Argentina. Nos referimos a la cultura letrada que Jorge Luis Borges abanderaba. Puig trabaja con materiales desechables de la cultura popular, el cine de Hollywood o el informe forense, todo hilvanado en una novela policial, cuyo nombre es en inglés. Hay una noción de cultura, como antes hemos sugerido, que subyace a la novela de Puig. El material descartado por la cultura letrada es aquí incluido como una forma de reconocerlo e integrarlo a una visión de la cultura (“justamente con “c” y no con “C”) que parece no ir contra la corriente de la masificación y los progresos materiales. En pocas palabras, en *The Buenos Aires Affair* no encontramos conflicto simbólico con la modernidad ni un sustrato exclusivamente histórico que sí se pueden encontrar en otras novelas latinoamericanas del período. La inclusión de elementos propios de la cultura popular no significa, en el caso de Puig, ir en contra de la llamada “Alta Cultura”. Por el contrario, en la escena final en la que Maria Esther, Leo y Gladys (atada a la cama) están juntos, se describen las sensaciones de Leo y son comparadas con el primero de los ballets compuesto por Piotr Tchaikovsky, *El lago de los cisnes*.

El cuerpo del delito

Puig ha escapado eficientemente de la autocensura. El vacío y el silencio (cuando no la crítica) a que fue sometido lo llevó a vivir a New York, comienzo de un periplo de exilio que sería largo. En enero de 1974, como ya hemos señalado, eran secuestradas las primeras ediciones de *The Buenos Aires Affair* como consecuencia de la prohibición. Como lo testimonió el extracto del diario *La Nación*, la Liga de Madres de la Parroquia del Socorro fueron las denunciante. El testimonio de que efectivamente este grupo fue el querellante, nos conduce a pensar la relación que la Iglesia Católica, en tanto institución, tuvo con la censura. Otra vez, el trabajo de Avellaneda parece esclarecer este punto de manera sustancial ya que, en su investigación, traza una breve historia de la censura como instrumento estatal. Su estudio establece como se articuló y reglamentó la censura como instrumento jurídico. Por el mismo, se confirma que tanto gobiernos democráticos como de facto tuvieron la misma posición ideológica. Por eso Avellaneda establece dos períodos dentro del período estudiado, un período de formación de la censura como instrumento legal que comprendería el lapso 1960-1974; otro de ejecución y sistematización de la censura que comprendería el período 1974-1983 (14).

A pesar de que todo pareciera indicar que la novela fue prohibida exclusivamente por su contenido sexual, por su calificación de “pornográfica”, la evidencia nos conduce en otra dirección. Así es como

resulta vital examinar la tercera edición de la novela, aparecida en marzo de 1974.⁸ La misma contiene cuatro vistosos blancos en algunos de sus párrafos, ubicados en las páginas 107, 110, 115 y 118. No son exclusivamente las alusiones a la tortura o los comentarios antiperonistas puestos en boca de los personajes lo que caía mal al gobierno peronista. Estos blancos también estarían mostrando que la fuerza transgresora de la novela radica en las representaciones corporales y/o sexuales, en su articulación con móviles políticos y en el carácter revulsivo que las mismas tienen. No sólo se puede pensar que, como ya hemos postulado, la novela materializa lo que estaba sucediendo políticamente en Argentina, sino que también tiene mucho que ver con el medio. Hacer una referencia a lo que estaba sucediendo con la literatura en Latinoamérica por ese entonces es inevitable.

El fenómeno literario hispanoamericano conocido con el nombre poco feliz de *Boom* tuvo el mérito de mostrar claramente con un conjunto de narrativas sólidas el fracaso de los proyectos nacionales del siglo XIX. A partir de esta visión, se impone necesariamente una nueva interpretación de la historia que se condice con los vientos de cambio político impulsados por la revolución cubana en 1959. Fue, sin lugar a dudas, un quiebre con la tradición literaria del siglo XIX y sus proyectos de nación. La narrativa del *Boom* se caracteriza por un trabajo estrecho con la Historia, la búsqueda colectiva de una identidad y un consecuente conflicto simbólico con la modernidad, mostrando un presente complejo. Nos interesa destacar que en esa búsqueda de identidad se filtra cierto idealismo patriarcal. Es decir, lo que se deja salir por la puerta vuelve a entrar por la ventana. Partamos del mismo hecho que el *Boom* está compuesto sólo por hombres, para arribar a la conclusión, como sugiere Rebeca Biron, que el *Boom* defiende cierto orden a partir del cual el hombre (varón) es el garante de la independencia y la autonomía (6). Ciertamente su fecha de finalización es discutible, pero con seguridad que Puig escribió *The Buenos Aires Affair* rodeado aún de mucho entusiasmo, el entusiasmo literario por el *Boom* y el entusiasmo político por el retorno del Peronismo al poder.

Podemos suponer a priori que les puede molestar, aparte de lo estrictamente político, a los censores.¹¹ Sin embargo, la edición censurada de 1974 muestra el descuido y la torpeza con que se conducían. En pocas palabras, como censores eran realmente ineficientes, ya que el creer que quitando siete líneas en cuatro párrafos a lo largo de la novela alteraría su energía subversiva, demuestran cierta inoperancia o cierto apuro en realizar su trabajo. La importancia de estos pasajes censurados reside en que estaría demostrando la lógica de los censores, a la vez que revelaría las unidades de significación importantes para la censura. Comencemos por el primer blanco:

(le pro)porcionaba un deleite nuevo, en seguida le sobrevino el orgasmo,

murmurando “decíme que te gusta, decíme que te gusta”. No obtuvo respuesta, el sujeto echaba espuma por la boca. El placer de Leo, ya en las vetas supremas, se empañó pronto falto de un ulterior rechazo del otro. Salió despavorido, en la bragueta tenía manchas de sangre, se quitó el saco y lo llevó en la (107).

Se trata esta de una escena central dentro del argumento de la novela. Es aquí donde se produce el crimen de Leo, el *affair* es éste y no la desaparición de Gladys (como podría parecer en un principio). En realidad, el homicidio del muchacho que se había ofrecido a practicarle sexo oral nunca es confirmado. La escena, no obstante, comienza en la página anterior y es narrada con detalles utilizando un lenguaje más cercano al informe (¿policial, periodístico o científico?) que al discurso literario. El placer de Leo aumenta de manera proporcional a la resistencia del joven para convertirse finalmente en una violación. El lector se puede preguntar cuál es el contenido de estas líneas que resulta censurable al punto tal de quitarlas de la nueva edición. El mismo lector podrá pensar que son dos, a saber: el placer nuevo devenido del coito anal con otro hombre y el orgasmo alcanzado en “las vetas supremas”. La escena estaría deconstruyendo (o destruyendo) la imagen de Leo como la del típico macho, ya que hasta entonces su sexualidad se había caracterizado por el gran tamaño de su pene, su heterosexualidad compulsiva y su encuentro reiterado con prostitutas. Todo esto acompañado por un preciso lenguaje que particulariza el acto sexual por su violencia. En definitiva, el blanco estaría intentando anular la muestra de una relación homosexual (aunque violenta) como atractiva, que es capaz de conducir a un macho como Leo hacia un placer desconocido. Este blanco posiblemente sea el más entendible y el más justificado en la lógica de los censuradores. No sucede lo mismo con el próximo fragmento faltante:

(su her)mana había obrado bien, él lo comprendía, pero ello no impedía que su caricia le resultase ofensiva.

Leo se fue de la casa ese mismo día y se instaló en una modesta pensión con clientela del interior. Se trataba de jóvenes de ambos sexos, procedentes del litoral y del norte.

Venían a trabajar a las fábricas nuevas – abiertas a base de créditos del gobierno de Perón – (110)

Este nuevo faltante en la edición de 1974 resulta un tanto confuso. Lo único que se podría argumentar aquí es que los censuradores no deseaban que se recuerde la crisis económica causante de su derrocamiento. Recordemos que la acción de la novela en esta parte se desarrolla en 1951. Uno de los causantes de dicho golpe de estado fue la grave crisis económica;

entre algunas de las razones se podría considerar el desmesurado aliento al desarrollo industrial, en menoscabo del desarrollo agrario, en manos de sectores conservadores y antiperonistas. Aún así, los motivos resultan difusos. El siguiente fragmento suprimido sigue, al parecer, la misma lógica:

más poder. Pero al rato recordó las palabras de otro detenido – “Juro que el día que caiga Perón, y que va a caer por más cabecitas de mierda que lo vayan a defender, ese día voy a venir a esta comisaría para hacer justicia por mis propias manos” –, y sintió piedad por los policías, estaba decidido a ir él a la comisaría y avisarles del peligro que corrían. Una celebración con champagne (115)

Este fragmento se sitúa en 1955. Lo que parece querer suprimirse aquí es el insulto contra los partidarios de Perón y el deseo de venganza expresado por el personaje referido por Leo. Al verificar los espacios hasta aquí faltantes, nos damos cuenta (Martinetto también lo hace) que la supresión se opera siempre en siete líneas, ni una más ni una menos. El apuro y la torpeza con que este procedimiento está hecho se hace evidente. Resultan un poco desconcertantes estas supresiones. Parecieran estar desprovistas de una lógica, pues hay alusiones antiperonistas que son mucho más fuertes y que no han sido borradas. De cualquier forma, ante estar evidencia, se hace visible que las razones por las cuales *The Buenos Aires Affair* fue censurado, no fueron exclusivamente morales. Los motivos políticos se entremezclan con los sexuales, pero no con el sexo en general, sino con una manera particular de concebirlo y practicarlo. El siguiente fragmento suprimido parece iluminar más esto:

(Ella al prin)cipio colaboró aportando paciencia y ternura, pero llegó un momento en que sus nervios no resistieron la prueba. Era de mañana, un oportuno resfrío de Leo había servido de excusa para cancelar durante varios días los encuentros sexuales, y cuando la esposa quiso incorporarse para tomar su bata, Leo la agarró de atrás haciéndola caer sobre la cama. Lo que siguió ella no habría (118)

Lo único que puede resultar ofensivo para los censores es la ambigüedad producida a partir de la alusión de que Leo tomó por atrás a su esposa y la arrojó sobre la cama, sugiriendo que lo que esta por venir es una sodomización. En esta escena también hay violencia, solo que la víctima es esta vez una mujer. Leo se detendrá unas líneas más adelante al ver la sangre de su mujer. De todos los fragmentos faltantes, se evidencia que lo aquello censurable se relaciona siempre con el personaje de Leo. Nada, al menos no en esta edición, han tenido los censores para decir con respecto a Gladys. Leo resulta ser el núcleo de significado, pues a lo largo de toda la novela se lo

representa como un individuo censurable: tiene tendencias homosexuales, es antiperonista, frecuenta prostitutas (las fuerza), es onanista, no respeta el vínculo conyugal; es en definitiva un subversivo, un asesino y un perverso. No sólo esto, llama la atención que todos los pasajes suprimidos están separados por pocas páginas, todos pertenecen al capítulo VI y todos, como ya hemos visto, están relacionados a la vida de Leo. Gladys, por el contrario, no parece haberles interesado demasiado. ¿Es el antiperonismo de Gladys más moderado que el de Leo? La respuesta sería negativa. Hay larguísimas descripciones de las masturbaciones de Gladys, de sus fantasías sexuales, de casi toda su vida sexual que parecen haber pasado inadvertidas o ignoradas por lo censores.

Todo esto nos conduce a pensar que en la balanza que determinó la censura de esta novela de Manuel Puig, podemos poner de un lado la pornografía y del otro la impertinencia política. Aún así, aunque por momentos una parece ser más importante que la otra, ninguna de las dos prevalecería. O mejor aún, las dos prevalecen juntas, el sexo y el poder no pueden ser disociados de ninguna manera. La represión es el elemento que los une. Es conveniente señalar que catalogar la obra como “pornográfica” no tiene asidero. Si hubiera sido así, los censores hubiesen actuado de otra manera. Las descripciones de Puig son más bien técnicas, y están plagadas de vocabulario médico.

Nos interesa también destacar la parodia que Puig estaría realizando al utilizar todo este vocabulario técnico. Estaría parodiando el discurso médico-científico que desde hace siglos (como bien lo describe Foucault) viene reprimiendo y regulando lo que se dice con respecto al sexo. También está presente la parodia, al usar tanta terminología propia del psicoanálisis, a los freudianos ortodoxos que alimentaron con ahínco las postulaciones teóricas del conservadurismo. Es inevitable pensar en el personaje de Leo a la luz de las teorías freudianas, su accionar y su caso, estaría lejos de lo que se podría catalogar como “normal”. En el contexto del pensamiento de Foucault, Leo entraría dentro de las conductas sexuales reprimibles por ser perversa, aquellas que están fuera de la órbita del hogar burgués.

Visto en el cruce de estas dos teorías, el caso de Leo resulta sumamente complejo, pues parece ser el núcleo de significación donde se aglutina todo aquello que resultó censurable para el peronismo. Tanto lo estrictamente sexual, como lo estrictamente político, pierden sus límites claros y muestran una suerte de dialéctica interna dentro del discurso de la censura, sin por ello llegar a ser un todo sistemático. El fenómeno es complejo, y puede superar las postulaciones teóricas que nosotros quisiéramos ensayar aquí. No obstante, queda claro la intención de incorporar (por razones sexuales y políticas) la represión y la censura al discurso de la cultura. Deberíamos ser más precisos. Se lo deseaba incorporar a una forma de ver la cultura, una forma que se quiso imponer por medio de la violencia. Al efectuarse una

regulación coercitiva de lo que se puede decir, indirectamente se reduce el vocabulario y el campo semántico que se puede referir.

Si aceptamos las postulaciones de Foucault, si pensamos que sobre el cuerpo y sus representaciones han caído históricamente la represión y la regulación; entonces sería a partir del mismo cuerpo que la represión puede ser revertida. Allí yace la energía revulsiva de *The Buenos Aires Affair*. Por eso mismo, en esta novela de Puig, la representación del cuerpo y de sus funciones sexuales no es pornográfica sino más bien política; es decir, es pornográfica por ser política. El regateo de la obra con la censura respecto al lenguaje apropiado que se puede usar en una novela, nos remite a la vieja discusión de la importancia del lenguaje en Occidente y la proclamación de ciertas verdades sexuales. El ensañamiento con el personaje de Leo por parte de los censores puede, tal vez, ser entendido dentro de la lógica de un régimen peronista cuyo líder era apodado “El Macho”, “El Potro” o “El Toro”. El valor agregado de la novela es, sin lugar a dudas, haber recolectado todos estos elementos y haberlos hecho convivir en una obra, tal como lo hace el personaje de Gladys con los desechos que le acercan las olas del mar.

NOTAS

1 Michel Foucault fue el primero en advertir el confinamiento del sexo al hogar familiar como uno de los estandartes discursivos de la burguesía durante el siglo XVII: “Sexuality was carefully confined; it moved into the home. The conjugal family took custody of it and absorbed it into the serious function of reproduction. On the subject of sex, silence became the rule.” (3) Lo que caía fuera de ella era catalogado de perverso. De esta manera, El Marqués de Sade resulta un ejemplo perfecto de una conducta aberrante y perversa para la moral burguesa.

2 De hecho, podríamos tomar como válida el intento de definición de cultura de Edmond Cros, quien la define como “el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad”. (9)

3 Para una mejor comprensión de las divisiones internas del Peronismo y los motivos que condujeron a las diferentes facciones a enfrentarse finalmente el 20 de junio de 1973, véase Verbitsky.

4 Algunas obras literarias se hicieron célebres en la Literatura Latinoamericana por anticipar su propia censura. El caso más conocido fue *Fuera del Juego* (1968) de Heberto Padilla. Otro, más en la misma línea discursiva que Puig, es el caso de Rubem Fonseca con su obra también censurada por ser considerada “pornográfica”, *Feliz Ano Novo* (1975).

5 Rama (1979) llama la atención sobre aquellas obras que incorporan los procesos de censura como material narrativo: “las censuras aparecen como elementos constitutivos del campo en que se fragua la literatura, devienen lo que el surrealista llamaba el “campo magnético” donde se teje la obra. Son, de algún modo, la conciencia artística.” (9)

6 Precisamente, es en este sentido en el cual Biron afirma que “The key to subjectivity in this novel is the ambiguity of the penis in relation to power (which is established by the recognition of others) and psychological structures” (99).

7 En el mismo advierte sobre la instrumentación de la legislación a través de diferentes gobiernos, sean estos constitucionales o no, y señala: “De 11 de agosto de 1959 es el decreto 9660 que modifica la composición de Subcomisión Especial Calificadora dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía... se le añaden según el nuevo decreto 9660/59 siete representantes (con voz y voto) de las siguientes instituciones privadas: Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Instituto de la Familia, Movimiento Familiar Cristiano. Obra de Protección a la joven, Unión Internacional de Protección a la Infancia, Obras Privadas de Asistencia al Menor. Con esta nueva composición, la mayoría del organismo adquiere la definición ideológica confesional que perdurará sin interrupciones a lo largo de todo el periodo analizado [1960-1983].” (pp. 15-16)

8 Para el estudio de esta edición nos basamos en el testimonio aportado por Vittoria Martinetto. En su estudio, narra que llegó a dicha edición por el mismo Manuel Puig, quien estando ya en Brazil (1987) se la facilita. El mismo autor dice haber encontrado esta edición en una librería de New York.

9 Biron estudia un grupo de textualidades, entre las que se incluye *The Buenos Aires Affair*, que piensa como más efectivas que las búsquedas colectivas de identidad del Boom. Postula: “They show violent gender division to be more fundamental to the edifice of identity than are families, nations, or regions”. (10)

10 Rama (1982) en un vasto panorama del fenómeno novelístico latinoamericano, propone como fecha de defunción del *Boom* el año de 1972.

11 En su libro sobre la censura en España durante el franquismo, Herrero-Olaizola hace un minucioso trabajo de archivo y advierte: “I expected to find out (and I did) that the censors thought the works of Manuel Puig were immoral”. (xiii)

OBRAS CITADAS

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.

Biron, Rebecca. *Murder and Masculinity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.

Butler, Judith. "Ruled Out: Vocabularies of the Censor". En *Censorship and Silencing*. Robert C. Post (ed.). Los Angeles: Getty Research Institute, 1998.

Corbatta, Jorgelina, "Narrativas en la Guerra Sucia en Argentina: Manuel Puig". En *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola y Speranza (comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998. Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Cros, Edmond. *Sociocrítica y Psicoanálisis*. Trans. Rosa Parra Valiente. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality. An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1988.

Herrero-Olaizola, Alejandro. *The Censorship Files*. Albany (NY): SUNY Press, 2007.

Lawrence, D. H. *Sex literature and censorship. Essays*. Ed. Harry T. Moore. New York: Twayne Publishers, 1953.

Martinetto, Vittoria. "The Buenos Aires Affair": anatomía de una censura. En *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola y Speranza (comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998. Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Michelson, Peter. *Speaking the unspeakable. A poetics of Obscenity*. Albany (NY): SUNY Press, 1993.

Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Rama, Angel. *La Novela Latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

_____. "La Censura como Conciencia Artística". En *Prisma/Cabral* 3-4 (Primavera, 1979): pp. 5-16.

Verbitsky, Horacio, *Ezeiza*. Buenos Aires: Contrapunto, 1985.

DONDE NO HABITA EL OLVIDO. BORGES Y DOS TEXTOS-MAPA

María Pizarro Prada
Brown University

El objetivo de mi trabajo es mostrar que las variaciones que presento del poema “Calle desconocida” perteneciente a *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges, así como el análisis del manuscrito de “Aleph” en relación al cuento publicado por Emecé, exponen a un Borges en constante búsqueda, siendo sus variaciones, -ensayos sobre el original- coordinadas de un mapa que busca el propio escrito.

La primera pregunta que surge es ¿por qué un mapa? Borges fue acusado de extranjerizante desde los comienzos de su escritura y en numerosas ocasiones se le ha relacionado con la literatura mundial. Quizá esta condición de habitante del mundo le hizo buscar un lugar donde habitar en la palabra escrita. El mejor modo de encontrarlo, era buscarlo, y la mejor manera de quedarse en ese lugar, era dejar el hallazgo para el lector y la crítica.

Rafael Olea Franco, en *Otro Borges. El primer Borges* recorre la crítica que *Fervor de Buenos Aires* recibió, explicando que fue a partir de 1940 cuando Borges cobra difusión internacional. En ese momento, señala Olea Franco, la crítica, representada en su traductor al francés, Néstor Ibarra, señaló para Borges el exotismo dentro del canon hispanoamericano:

La acusación de cosmopolitismo —que fundamentaba el calificativo de Borges como escritor “antiargentino”— se convierte en elogio en las páginas críticas de Ibarra; su argumentación sigue una lógica racional: ya que Borges es un escritor ‘cosmopolita’, su literatura tiene carácter ‘universal’ y por tanto puede ser legible en cualquier latitud. (Olea

Franco 15)

En este sentido, cabe señalar que precisamente la propuesta de Olea Franco difiere de esta hipótesis, proponiendo un arraigo de la literatura de Borges en lo argentino que le permitió ampliar sus horizontes: “yo postulo que la ‘universalidad’ de Borges sólo fue posible a partir de sus relaciones con la cultura rioplatense, como producto de su compleja interacción con ella” (Olea Franco 17). Como se observa, la cuestión de la nacionalidad de Borges se convirtió en un pertinente debate en su tiempo, y hasta hoy lo sigue siendo. Olea Franco, sin embargo, señala algo que forma parte de la hipótesis de este trabajo, lo universal de Borges, lo que le convierte en actualizable por cualquier lector, es producto de su relación, “compleja”, con la cultura rioplatense. Quedémonos, por ahora, con lo internacional de Borges para sugerir que esta situación de descentramiento del escritor —si es que existiera un centro— influye en varios aspectos de su literatura.

El primer afectado es el género. No apporto nada nuevo si recuerdo que los géneros en Borges están cuestionados desde que el ensayo con forma de reseña-obituario resulta ser un cuento finalmente, como ocurre en “Pierre Menard, autor del Quijote”, por ejemplo. De hecho, en su artículo “Borges y los intergéneros: el ensayo ficción”, Teresita Frugoni de Fritzsche resalta cómo el género ensayo se va transformando a medida que Borges va incorporando nuevos elementos, como la ficción, de manera que los cuentos de Borges toman el disfraz de ensayo o la reseña y así con todas las combinaciones o mezclas posibles. De esta manera, esta autora parte de la famosa definición de Adorno del ensayo, que “aúna lo científico, lo artístico, tiene a la autonomía y la novedad y, como forma crítica por excelencia, absorbe teorías y acata como íntima ley formal, la ‘herejía’” (Frugoni 92). Así va recorriendo ¿cuentos? por orden cronológico para comprobar las innovaciones que Borges fue metiendo en el género ensayo. La conclusión a la que llega es que Borges fue complicando su narración “a través de discursos de estructura rizomática” (Frugoni 98). Para esta autora el género borgiano es el de “ensayo ficción”, que le sirve para integrar “lo real, lo fantástico y lo imaginario”. (Frugoni 98).

Por su parte, la temática de los textos roza constantemente las búsquedas, los encuentros, causales o no y los desencuentros (de objetos, laberintos, desiertos, etc.) Aunque son numerosos los ejemplos, centrémonos ahora en los dos textos que aquí trabajamos, el poema “Calle desconocida” y el cuento “Aleph”. Las correcciones que apreciamos en las tres versiones de “Calle desconocida” y en “Aleph” muestran textos en búsqueda de un lugar cada vez más alejado del escritor y más cercano al lector. El carácter totalmente alejado en tiempo, forma y temática de estos textos los convierte en representantes de dos estilos y dos

momentos diferentes en Borges, sin embargo, la “Calle desconocida” de *Fervor de Buenos Aires* es precisamente la que el Aleph no puede enumerar, es inhabitable porque es desconocida. No obstante, el proceso de escritura de Borges en el poema, muestra de nuevo la búsqueda por convertir esa calle en un aleph de las calles, en un mapa: acercarla para que la calle desconocida sea todas las calles desconocidas y, por lo tanto, localizable en cualquier ciudad.

Manejo tres ediciones de “Calle desconocida”, las tres publicadas por Emecé: 1923 (la primera), 1969 y 1989. Las modificaciones que ha sufrido el poema están señaladas en el apéndice 1 de este trabajo. En general, podemos afirmar que las variantes abstraen el poema y lo convierten en más universal. Logra esto especificando adjetivos y eliminando toda retórica dominada por lo sensiblero¹, así por ejemplo, hay cambios que llevan del “Advenimiento de la música esperada” del principio a su total eliminación en las siguientes versiones. El “corazón anhelante” pasa a “vano” corazón en los otros dos poemas y el final del mismo está totalmente modificado en su última versión, eliminando los versos que especificaban el recuerdo de esa calle “proveniente del alma”. De esta manera, Borges lo que consigue es poner el poema en una esfera más alta, es decir, la calle pasa de una esfera más personal, más descriptiva, a una más universal. La calle sigue perteneciendo a su recuerdo, y por eso en la última versión, encontramos añadido a ese recuerdo los participios absolutos “olvidado y recuperado”², que sitúan el poema en un lugar reconocible, habitable, para el autor. La conquista de ese recuerdo no está en las dos versiones anteriores y considero que la importancia de este verso es precisamente ésta: lo que está en el olvido es recuperable: para el autor y, por lo tanto, también para el lector. Al abstraer la calle al final del poema y convertirla en “que toda calle es candelabro” le da la oportunidad al lector de ver esa calle bonaerense como cualquier otra calle, perteneciente a su propio recuerdo. Borges habita con este poema, reconquista un espacio para convivir con el lector.

Rafael Olea Franco también se detiene en las numerosas modificaciones que *Fervor de Buenos Aires* sufrió con el tiempo. Observa, por ejemplo, que Borges eliminó dieciséis composiciones entre 1923 y 1974. (Olea Franco 208). Para este autor, las modificaciones responden básicamente a tres intenciones: aspectos temáticos que ya no le interesaban, adición de nuevos prólogos y la que nos concierne aquí: eliminación absoluta de una “prosa densa e incómoda para el lector” (Olea Franco 206). Así que, como vemos, el papel del lector y la lectura están incluidos en su proceso de depuración, o reescritura.

El cuento el “El Aleph” por su parte es sólo una de las combinaciones posibles del manuscrito del cuento. En este manuscrito podemos observar que Borges principalmente ensayó un orden, es decir, combinó palabras mediante dos técnicas: o bien el uso de enumeraciones y la elección de uno

de los sinónimos en el definitivo³, o bien el uso de llamadas y notas al margen para señalar un orden de ideas y párrafos⁴. En este sentido, entonces, podemos conjeturar que el cuento “El Aleph” es una cifra de un posible Aleph, una posible combinación de cifras/letras que remitirían sólo a una de las posibilidades de acercarse al Aleph. Esta idea explicaría las numerosas variantes mediante llamadas que el manuscrito de “El Aleph” muestra y que Borges ensayó usando signos y reescrituras: es la manera que tuvo Borges de cifrar su propio orden, su propia propuesta. Los números que encontramos en él son, pues, parte de sus coordenadas en el tiempo y en el espacio. Valga como ejemplo que los primeros párrafos del cuento presentan ocho números diferentes: treinta de abril, 1921, 1929, treinta de abril (repetido), siete y cuarto, veinticinco minutos, 1933, 1934. (Borges 177). Algunos de estos números se convierten a su vez en coordenadas dentro del propio cuento, como el 30 de abril a las 7:15, que es la hora y el día en que Borges/personaje visitará a la familia de Beatriz Viterbo cada año. Ésta, a su vez, está también combinada en “El Aleph” en todas sus posibilidades, en frases como “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (Borges 189). Dentro de un cuento que ensaya las formas de acercarse a un objeto inenarrable por el condicionamiento del lenguaje (lineal), las múltiples maneras de nombrar a Beatriz, experimentan el propio acercamiento del Borges-personaje a Beatriz, al tiempo que propone por medio del código lingüístico a una Beatriz.

Las leyes de la combinatoria han codificado el lenguaje formando un cuento que, situado en el espacio y en el tiempo mediante coordenadas, es a su vez, sólo una de las posibilidades del mapa, que es el manuscrito. Un mapa que no lleva a ningún lado, porque es un mapa que hay que combinar. Es, además, una de las posibilidades de “El Aleph” y del Aleph del cuento. Es este orden y no otro por el que Jorge Luis Borges se decidió en el manuscrito, en búsqueda de la pureza que le acercara a la primera posibilidad, o la verdadera. El manuscrito se convierte, por lo tanto, en un mapa de búsqueda de ambos “Alephs”, el cuento y el verdadero, y por lo tanto, en otra de sus posibilidades. Quizá cifrando el cuento, de acuerdo con todas las variantes de la palabra ‘cifra’ (como dígito y como código), logre acercarse más al propio Aleph, o principio de todas las cosas. O quizá no, quizá esta combinación entorpezca el acceso y se convierta en una contaminación más en el acercamiento al cifrado original. Si además consideramos que el objetivo del protagonista del cuento es, incluso, deshacerse del Aleph, podríamos añadir que éste es un mapa circular, un mapa frustrado, un mapa que te ayuda a llegar a la búsqueda, pero no a la meta.

La idea de la escritura de Borges como mapa está propuesta por Iván Almeida en su artículo “Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento”. El propósito de Almeida es la investigación

de la unión entre la “noción geográfica de /orientación/” con la “práctica del pensamiento como *conjetura*” (Almeida 7). Explica que parte de la noción de Borges de orientación está dada por las palabras comprendidas en títulos de sus textos: laberinto, brújula, jardín, senderos, etc. La geografía parece ser algo que a Borges evidentemente le preocupaba. De hecho, Almeida propone que esta geografía es conjetural en Borges, partiendo de la base de que “Conjeturar presupone una situación de exilio (permanente o provisional) con respecto al territorio de que se discurre, y la presencia de ‘huellas’ que sirven de hilo a Ariadna” (Almeida 8). Así, como vemos, Borges tratará de orientarse en sus textos, pero esa orientación quedará en los términos que Almeida propone: plena conjetura. Es más, el autor vuelve a dejar el valor de orientación abierto cuando explica que “La noción de orientación supone un lugar conocido y otro desconocido, que se trata de situar. Orientarse no es llegar a conocer el lugar desconocido, sino saber en qué dirección se encuentra” (Almeida 9). De hecho, uno de los propósitos de Almeida es comparar la pasión de Borges por los mapas con la de Pierce, quien jugó con una posibilidad de mapas sobre mapas de Inglaterra, un mapa que contuviera todos los mapas y que Almeida compara con el Aleph borgiano: “El comentario de Pierce a ese mismo pasaje es, también, sorprendentemente borgesiano, aunque en este caso se trata de algo como los prolegómenos de la posibilidad del Aleph: un punto en el que convergen todos los mapas” (Almeida 28). Sin embargo, mi propuesta es que el Aleph no es lugar de convergencia sino lugar de almacenamiento: en el Aleph está contenido todo. Y en un paso más a esta reflexión, podríamos añadir que por eso hay que deshacerse del Aleph, porque al contenerlo todo, se convierte en solución, en centro, y eso no le interesa al extranjero que quiere seguir siéndolo.

Borges ha encontrado un lugar para habitar, el lenguaje. Para poder seguir habitándolo, este lenguaje debe estar en continua creación. Pero el hombre es mortal, y Borges era plenamente consciente de esto. Por eso buscó la manera de que su literatura siguiera siempre creándose, o recreándose. La única manera de lograrlo era que el lector la recreara al leerla. Éste era el modo de mantener su casa en el lenguaje. Esta idea nos conecta directamente con Heidegger y con el último punto de este trabajo: la influencia en el lenguaje.

Podríamos aducir que esta tercera influencia de su extranjería física y voluntaria se produce en el lenguaje. Pero al mismo tiempo, ésta sería una consecuencia, en última estancia, del género y la temática. En su búsqueda en los textos inclasificables, en sus mapas, el lenguaje sólo puede funcionar como radar, como conquista del espacio. Se trata de la postulación de un lenguaje creador que se apropia de la tradición, que crea, y que al crear, habita. Pero la tradición que el lenguaje

conquista la tiene en sí mismo, él es quien arrastra la tradición, porque el lenguaje es historia en sí mismo, por lo que cuando se “crea”, no se hace desde la novedad, sino desde la re-creación. Si consideramos la teoría de Heidegger sobre la relación entre conocimiento, creación y la acción de habitar, veremos que ésta coincide con lo que Borges trataba de hacer con los textos que presento.

Heidegger explica que todo mortal habita, puesto que vive en la Tierra, es decir, que habitar es innato al ser humano, es una tendencia. (Heidegger 345). Partiendo de esta base, no es extraño que Borges elija habitar en la literatura. Pero la noción ‘habitar’, tomada desde este punto de vista, significa a la vez, ‘construir’, es decir, ‘crear’, y está, por lo tanto, estrechamente ligada con la noción de ‘pensar’, puesto que, como explica el filósofo alemán, cada elemento que creamos, necesita ser pensado primero, y así la acción de pensar se une directamente con la de habitar por medio de los puentes de la creación: “These things are locations that allow a site for the fourfold, a site that in each case provides for a space. The relation between location and space lies in the nature of these things *qua* locations, but so does the relation of the location to the man who lives at that location” (Heidegger 350). Como se aprecia, la relación entre lo creado-habitado-pensado es en última estancia, la relación con el hombre, que es quien lo habita. En este sentido, y volviendo a nuestro poema “Calle desconocida”, es interesante observar cómo Borges, pese a las modificaciones, mantuvo la descripción de las casas en la calle para resaltar más adelante que las casas de esa calle son las de todas las calles, esa calle bonaerense a la que Borges nos ha ayudado a llegar se convierte en todas las calles, en todas las casas: “Sólo después reflexioné / que aquella calle de la tarde era ajena, / que toda casa es un candelabro / donde las vidas de los hombres arden” (Borges, 1989)⁵. Es decir, en un lugar de confluencia y a la vez, en todos los lugares (los plurales son claves): en el lugar donde el mapa se vuelve inútil salvo que el lector lo vuelva a empezar, quizá en su memoria. De esta manera, la creación será el mapa de búsqueda de un lugar habitable, un lugar que es todos los lugares, un aleph, del que habrá que deshacerse para que lo encuentre otro y habite en él, creando al mismo tiempo. Este lector, evidentemente, habrá seguido las indicaciones del mapa que Borges decidió darnos.

Así es como un extranjero sigue siendo extranjero: su mapa no lleva a un lugar, es una búsqueda en potencia que jamás será acto, porque el propio hecho de crear se queda anclado en recreación y así la conquista es en realidad una reconquista. La permanente búsqueda de un lugar se vuelve circular por dos razones. La primera, y ésta nos lleva de nuevo a Heidegger, es que cuando se habita, se permanece, y cuando esto ocurre, se borra la extranjería. La brevedad y los cuentos que se deshacen o

cierran la posibilidad a la esperanza o remiten al círculo muestran que Borges siempre se quedará en la búsqueda y nunca va a realmente permanecer. Por otro lado, si el crear es recrear y el texto no es original hasta que el lector lo actualiza, donde se puede habitar realmente es en la lectura. Pero la lectura – y en definitiva, el lenguaje–, de nuevo, es potencia, no acto, lo cual frustra otra vez la voluntad de permanencia. Los textos de Borges, son, entonces, mapas, guías, tentativas. No son un lugar habitable por más tiempo del que dura la lectura, no cualquier lectura, sino la de cada persona, – cada viajero – abriendo de nuevo el abanico a todas las interpretaciones posibles. O, al final, un mapa de mapas y de mapas y de mapas...

Apéndice 1

Éste es el poema de la primera edición. Lo llamaremos 1. En negrita están señaladas las palabras que la edición de 1969 (2) y 1989 (3) modifican. Entre paréntesis están los elementos eliminados posteriormente:

CALLE DESCONOCIDA.

Buenos Aires: Emecé, 1923.

Penumbra de la paloma

llamaron los **judíos** a la iniciación de la tarde cambia a

cuando la sombra **aún** no entorpece los pasos

y la venida de la noche se advierte

antes como **advenimiento** de música esperada

(que como enorme símbolo de nuestra primordial nadería)

(En esa hora de fina luz arenosa)

mis **andanzas** dieron con una calle ignorada,

abierta en noble anchura de terraza

mostrando en las cornisas y en las paredes

colores **blandos** como el mismo cielo

que conmovía el fondo.

Todo – **honestamente** medianía de las casas austeras,

travesuras de columnitas y aldabas,

tal vez una esperanza de niña en los balcones—

se me **adentró** en el corazón **anhelante**

con limpidez de lágrima.

Quizá esa hora **única**

(aventajaba con prestigio la calle)

dándole privilegios de ternura

haciéndola real como (una leyenda) o un verso;

= en 2 y 3

'hebreos' en 2 y 3

Eliminado en 2 y 3

= en 2 y 3

Eliminado en 2 y 3

Modific. en 2, eliminado en 3

Modific. en 3 (pasa a 2 versos)

Modific. en 2 y 3

= en 2 y 3

= 2, modific. en 3

= 2, modific. en 3

= en 2 y 3.

= en 2, elim. en 3

= en 2, modific. en 3

= en 2 y 3.

Modific. en 2 y 3.

= en 2 y 3.

= en 2, modific. en 3

= en 2, elim. en 3

= en 2, modific. en 3

= en 2, modific. en 3

(lo cierto es que la sentí lejanamente cercana)
 (como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos)
 es porque viene de la propia hondura del alma.

Íntimo y entrañable

era el milagro de la calle clara

y sólo después

entendí que aquel lugar era extraño,

que es toda casa un candelabro

donde arden con aislada llama las vidas,

que todo inmeditado paso nuestro

camina sobre Gólgotas ajenos.

= en 2, elim. en 3.

Modific. en 2, elim. en 3.

= en 2, modific. en 3

**A partir de aquí, 1 y 2
coinciden, y 3 rehace.**

Apéndice 2

CALLE DESCONOCIDA

Obras Completas I, Emecé: 1969.

Penumbra de la paloma

llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde

cuando la sombra no entorpece los pasos

y la venida de la noche se advierte

como una música esperada,

no como símbolo de nuestra esencial nadería.

En esa hora de fina luz arenosa

mis pasos dieron con una calle ignorada,

abierta en noble anchura de terraza,

mostrando en las cornisas y en las paredes

colores blandos como el mismo cielo

que conmovía el fondo.

Todo —honesta medianía de las casas austeras,

travesura de columnitas y aldabas,

tal vez una esperanza de niña en los balcones—

se me adentró en el vano corazón

con limpidez de lágrima.

Quizá esa hora única

aventajaba con prestigio la calle,

dándole privilegios de ternura,

haciéndola real como una leyenda o un verso;

lo cierto es que la sentí lejanamente cercana

como recuerdo que si llega cansado

es porque viene de la hondura del alma.

Íntimo y entrañable

era el milagro de la calle clara

y sólo después

entendí que aquel lugar era extraño,
que toda casa es candelabro
donde arden con aislada llama las vidas,
que todo inmeditado paso nuestro
camina sobre Gólgotas ajenos.

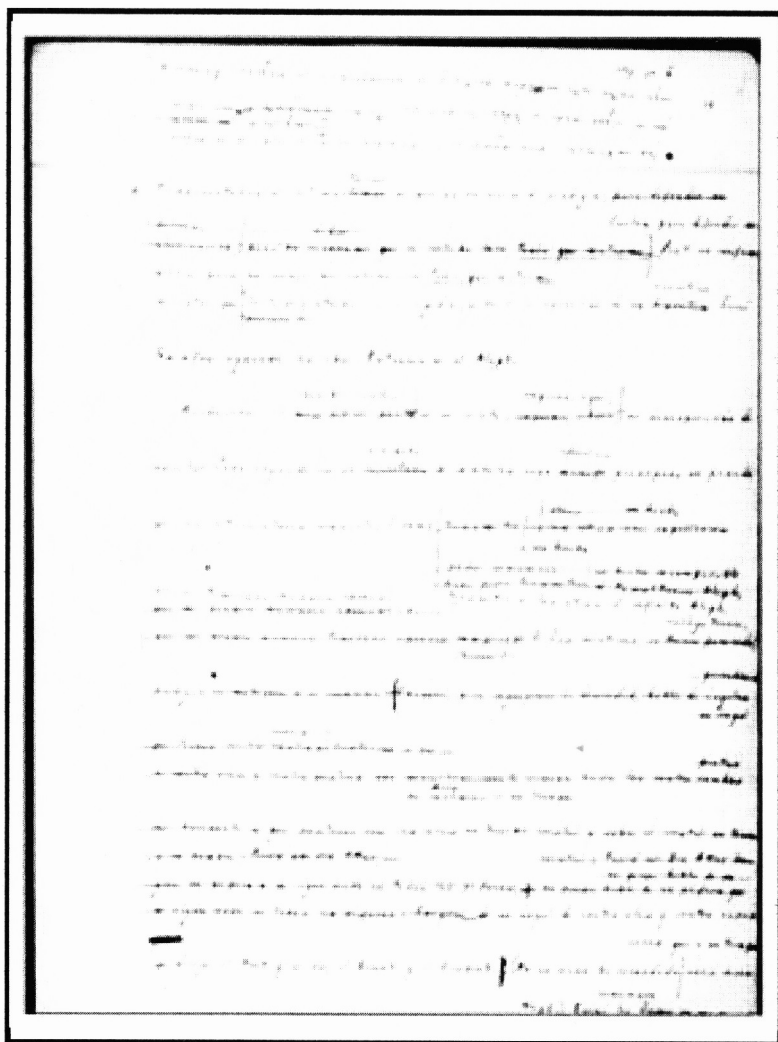
Apéndice 3

CALLE DESCONOCIDA

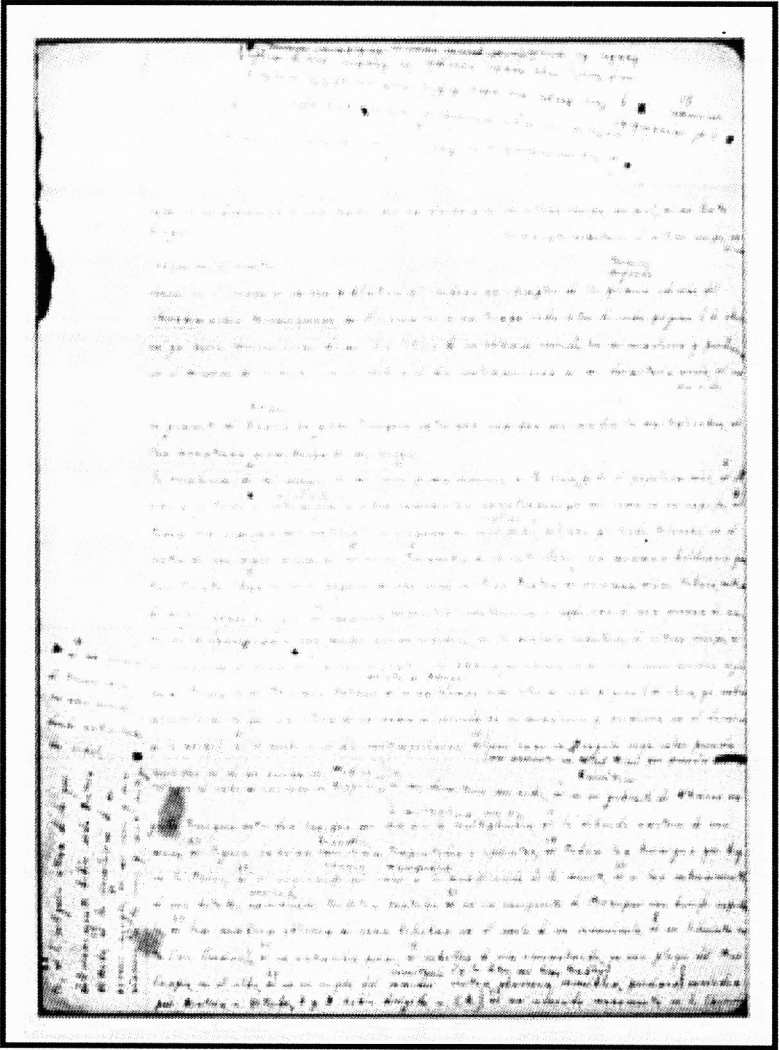
Obra Poética, Emecé: 1989.

Penumbra de la paloma
llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde
cuando la sombra no entorpece los pasos
y la venida de la noche se advierte
como una música esperada y antigua,
como un grato declive.

En esa hora en que la luz
Tiene una finura de arena,
di con una calle ignorada,
abierta en noble anchura de terraza,
cuyas cornisas y paredes mostraban
colores tenues como el mismo cielo
que conmovía el fondo.
Todo – la medianía de las casas,
las modestas balaustradas y llamadores,
tal vez una esperanza de niña en los balcones—
entró en mi vano corazón
con limpidez de lágrima.
Quizá esa hora de la tarde de plata
diera su ternura a la calle,
haciéndola tan real como un verso
olvidado y recuperado.
Sólo después reflexioné
que aquella calle de la tarde era ajena,
que toda casa es un candelabro
donde las vidas de los hombres arden
como velas aisladas,
que todo inmeditado paso nuestro
camina sobre Gólgotas.

Apéndice 4⁶

Apéndice 5



NOTAS

- 1 En este sentido, Juan Octavio Prenz hace un buen análisis de qué lengua prefiere Borges: “Consecuente con su poética – y por lo tanto principios caros de la misma– son sus opiniones sobre la lengua. Recordemos, al respecto, que, hablando de la lengua castellana, rechazaba la numerosidad de vocablos como criterio, a la que denomina “pedantería, deseo de coleccionistas y charlatanes” [...] Su rechazo de los sinónimos como palabras que cambian de sonido sin cambiar de idea es bien conocido. Volveremos siempre a esa intención suya que postula la necesidad recíproca de signo y referente, en una simbiosis indisoluble” (Prenz 82).
- 2 Ver apéndice 3, p. 12.
- 3 Ver apéndice 4, p. 13.
- 4 Ver apéndice 5, p. 14.
- 5 Ver apéndice 3, p. 12.
- 6 Tanto el apéndice 4 como el 5 provienen de la edición crítica y facsimilar del cuento “El Aleph” publicado por Julio Ortega y Elena del Río Parra, recogida en la Bibliografía.

OBRAS CITADAS

- Almeida, Iván. “Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento”. *Variaciones Borges*, 5. 1998. pp. 7-36.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1923
- _____. *Obra poética. 1923-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- _____. “El Aleph”. (Julio Ortega y Elena del Río Parra eds. México: El Colegio de México, 1995.
- Frugoni de Fritsche, Teresita. “Borges y los intergéneros: El ensayo ficción”. *Borges y los otros*. Comp. María Gabriela Bárbara Cittadini. Argentina: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005. pp. 91-99.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter (trad.). Nueva York: Harper Colophon Books, 1971. pp. 343-64.
- Prenz, Juan Octavio. “Borges: entre el epigrama y la novela”. *El siglo de Borges*. Del Toro, Alfonso y Regazzoni, Susanna (eds.). Vol. II. Madrid: Iberoamericana, 1999. pp. 77-84.

LA SUBJETIVIDAD NÓMADE DE INÉS ECHEVERRÍA BELLO: *ENTRE DOS SIGLOS (DIARIO ÍNTIMO)*

Patricia Espinosa H.

Pontificia Universidad Católica de Chile

Inés Echeverría Bello nace en 1868 y muere en 1949. Escribe con el seudónimo de *Iris*, tanto ficción como en el registro de los géneros referenciales (memorias y diarios); sin embargo, también tiene una importante y amplia producción en medios de masas. Me refiero específicamente a su presencia continua en diarios, periódicos y revistas en los cuales colabora con textos de crítica literaria, teatral, artículos de arte, costumbres y la condición de la mujer¹.

Entre dos siglos (Diario íntimo) es un texto originalmente escrito durante el otoño de 1900, año de su primer viaje a España en compañía de su marido; volumen que producto de un incendio se destruye, y que *Iris* recupera fragmentariamente a través de sus recuerdos durante 1937. Estamos ante un texto en el que la autora aun cuando aborda su intimidad, denominando *Diario* a su escrito, piensa continuamente en un lector. Es importante también señalar que el pasado se reconstruye desde la mirada de una mujer mayor que no duda en cuestionar con extrema dureza y de modo permanente su carácter y comportamientos juveniles. Advertimos acá, a un sujeto que experimenta un itinerario de crisis continua. Tanto a nivel de religión, como político/social y feminista. Lo anterior nos lleva a plantear que estamos ante un sujeto como proceso. De acuerdo a Rosi Braidotti:

La idea del sujeto como proceso significa que ya no es posible suponer que él/ella coincide con su propia conciencia, sino que ha de pensarse como una entidad compleja y múltiple, como el sitio de interacción dinámica del deseo con la voluntad, de la subjetividad con el inconsciente: no sólo el deseo libidinal sino, más bien, el deseo ontológico, el deseo de ser, la tendencia del sujeto hacia el ser, la predisposición del sujeto a ser. (Braidotti 40)

Hablamos así de un sujeto en crisis, de un sujeto fragmentado que se escapa a los lineamientos impuestos por la modernidad. *Iris* escribe originalmente su *Diario* en 1900, en pleno apogeo del nuevo siglo moderno que emerge; sin embargo sus deseos la develan en la torsión del discurso dominante. La crisis puede leerse como el deseo que se potencia con el transcurso del tiempo. El deseo va siempre más allá de lo que su situación cotidiana, más allá de las filiaciones que se le imponen como la educación, modelos de mujer, pautas de religiosidad. Estamos ante la emergencia de la crisis del sujeto que no se deja cooptar por la hegemonía. Su condición es la de un sujeto que se mueve en los centros, pero que permanentemente los cuestiona mediante la duda del imperialismo del pensamiento racional: “pensar se convierte pues en la tentativa de crear otros modos de pensar, otras formas de pensamiento: pensar se refiere a pensar de una manera diferente” (Braidotti 42).

En el prólogo de este volumen, fechado en 1937, al igual que el segmento que cierra el libro titulado “Hoy”, la autora señala respecto a la escritura del diario: “Desde pequeña sentí urgencia de guardar la huella de mis días. Me apremiaba el ansia de expresión para retener la vida...” (*Diario I*); “Me urgía apresar el tiempo, por la fragilidad de la memoria, en que los recuerdos caen como agua en cesta de mimbre. Quería conservar mis hora, que aun descoloridas y monótonas, eran mías, y jamás se repetirían iguales” (*Diario II*). La fugacidad del tiempo está ligada a la escritura del diario; la escritura, de tal modo, adquiere la función de registro. Un registro que tiene distintos matices de acuerdo a la condición de la sujeto que narra. El prólogo expone la mirada retrospectiva de la autora respecto a su escritura y señala: “Escribía mi diario como una niña circunspecta, que se peina bien, no hace gestos y se retrata en su mejor postura para salir bonita” (*Diario II*). Su visión sobre sí misma es la de una “niña”, que sigue con aplicación las reglas con que fue educada; sobre su intención de “salir bonita”, podemos señalar que aquella escritura, aunque íntima como requiere todo diario, tenía la intención de llegar a un lector. El diario fue escrito así, pensando en un otro, en un destinatario al cual representarse de la forma más veraz posible. Es decir, un sujeto integrado al sistema: “En las paginas del “Diario” sólo asomaba la caduca (sic) impasible de una muñeca de cera, con ojos tristemente dilatados, que miraban sin ver...” (*Diario III*). Su escritura, desde la perspectiva de la propia autora, es la de un sujeto “impasible”, la de una “muñeca”, “que miraba sin ver”, a la cual el mundo le pasaba en su cara más superficial. Tal perspectiva prepara al lector para las páginas que vienen: asistiremos a un texto que nos revelará sus verdades, sus crisis, sus cuestionamientos, una escritura deslegitimada por la propia autora, pero que sin embargo necesita exponerla como parte del proceso de configuración de su yo. Al final del *Diario* de viajes por la península ibérica, el volumen incluye un segmento titulado “Hoy” datado en 1937, en el cual *Iris* desde su

vez se distancia radicalmente de aquella niña/mujer ingenua, dando lugar a la emergencia de una voz feroz en el planteamiento de sus principios sobre temas sociales, políticos, filosóficos. Se encuentra ahora alejada ya no sólo del lugar geográfico, el viaje por España, sino también de su conyugue que ha fallecido y del tono central de sus discursos: la sensibilidad y misticismo con que abordaba tanto el arte como los lugares y los individuos. La autora dice así: “Permanecí enclaustrada, cual virgen necia que no supo proveerse a tiempo de aceite para su lámpara, dentro de un estrecho credo religioso y no sabiendo de amor más que el goce egoísta de dejarse amar” (*Diario II*). El pasado para la narradora situada en 1937, es enclaustramiento virginidad necia, objeto amoroso, religiosidad limitada. Vivió sin tomar conciencia pero experimentó desacomodo, sintió la carencia:

Así pasaba mi pequeña existencia, hasta que irrumpió el “Otro”, mi “Yo” profundo. Supe así de la vida trascendente, que corre en hondos cauces venidos de lejos, y que raras veces aflora a la conciencia ordinaria. Conocí otra vida con sentido nuevo y alta finalidad, en que la pequeñita que yo vivía, clausurada en patio colonial, no era más que la movable y engañosa superficie. (*Diario III*)

Para la *Iris* de principios de siglo, solo era posible el Otro interno, el binarismo de su yo se vive como una diferencia cuyo único lugar posible es la escritura. Pero *Entre dos siglos* (*Diario Íntimo*), aún cuando el título lo inscribe en el género diario, no corresponde a tal genericidad: es una autobiografía. Philippe Lejeune en su conocido estudio de 1975 señala como definición de autobiografía lo siguiente: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, concretamente en la historia de su personalidad” (Del Prado 212). A continuación, Lejeune añade como condición fundamental la identidad entre el autor, el narrador y el personaje principal: “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esa identidad, que remite en última instancia al nombre del autor en la cubierta del libro” (Ibid. p. 212). No estamos ante un Diario ya que no se trata de la escritura del día a día, ni tampoco de la escritura cuyo único destinatario es el propio sujeto diarista. La retrospectión que realiza Echeverría, intenta recuperar el Diario pero en el mismo acto transgrede el género y se inscribe en la autobiografía en donde se produce un calce entre autor, narrador, personaje protagonista. Tanto el prólogo datado en Marzo de 1937 como el segmento final – datado en Abril de 1937 – de *Entre dos siglos* (*Diario Íntimo*), titulado “HOY (1937) (Páginas sueltas de mi diario íntimo)” ya no pertenecerían al género autobiográfico. Estaríamos así, ante una nueva torsión del texto respecto al género en el cual se inscribe. Ambos segmentos, se inscriben entonces en el género Memoria. Siguiendo la definición de Lejeune:

Las Memorias vendrían a ser, por tanto, la recuperación, a través del gesto del recuerdo prolongado en escritura, de un tiempo pasado, perdido tal vez, que puede pertenecer tanto al pasado privado del escritor como al pasado colectivo de la sociedad [...] En las Memorias, la Historia se refleja, entonces, en una conciencia que nos la cuenta en primera persona, como si los lugares, los personajes y los hechos emanaran del yo que narra o acabarán en él. (*Autobiografía y modernidad literaria* 251).

Tanto en el prólogo como en el segmento que cierra el libro, la autora alude al contexto social español y luego al chileno en una suerte de marco respecto a la totalidad del volumen al cual denomina *Diario*. La perspectiva que enmarca es la de una sujeto que ha transitado dolorosamente por la vida y que conjuga tanto la reflexión sobre su existencia como el contexto socio político en el cual le ha tocado vivir. *Iris* desde el presente intenta recuperar el pasado privado, íntimo, reflejando al principio de manera tangencial la historia para, luego, progresivamente ir enfatizando, me refiero al segmento final del volumen, su discurso en torno al contexto; es decir, su discurso devela la expansión del yo que narra: desde la intimidad al sujeto inserto en la historia.

Iris, al comienzo de su diario, señala: “Este mundo gigantesco debía ser sostenido por un físico pobre, de niña anémica y frágil” (p. 12). El cuerpo o el incardinamiento del sujeto es un elemento clave en la constitución de la subjetividad. Según Patricia Violi el incardinamiento: “No debe entenderse ni como categoría biológica ni como categoría sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico” (Braidotti 43). Entendemos así, al cuerpo en tanto cruce de relaciones entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. Echeverría alude a su cuerpo materialmente degradado. Estamos ante una imagen que se instala ante el discurso de la modernidad como su opuesto. La modernidad impone el cuerpo sano, vigoroso, un sujeto productivamente útil al desarrollo social, al universo laboral. *Iris* se percibe a partir de la disociación de su interior/ exterior. “Aparecía exteriormente alegre, suave y delicada. Nadie sospechaba la violencia de mis cóleras y la robustez y tenacidad de mis propósitos. Era dominante y parecía sumisa, altiva y me mostraba humilde [...] Permanecía desconocida para los médicos. Mi único remedio o evasión, fue el misticismo” (12). La exterioridad resulta equívoca para los otros; *Iris* proyecta así, rasgos pertinentes a la convención de sujeto femenino: alegre, suave, delicada, sumisa, humilde. Sin embargo, la intimidad, el secreto, ocultaban su ser violento, colérico, robusto, dominante, altivo. Todos estos últimos, rasgos atribuibles al canon de lo masculino que la autora reconoce canalizar mediante el misticismo y la figura de su marido Joaquín, a quién denomina a través de todo el texto “Él”.

La presencia de Chile a través del *Diario* es mínima, al respecto la autora dice: “Fueron franceses los libros que leí... Conocía los poetas, los reyes, los escritores. Nunca había leído el castellano y hablaba la lengua anemiada de América – lengua de cocina, puede decirse, comparada con las donosuras del idioma español, tan poéticamente caballeresco” (*Diario* 52); “Era que yo venía encontrándome a mí misma en belleza – “*beauté*” –, que necesitaba como elemento de vida, a través del francés. En cambio, del castellano escuchaba la vulgar lengua hogareña de las conversaciones aburridas, por estrechas y provincianas, de mi país lejano y nuevo” (*Diario* 53). La belleza es ligada a la lengua francesa en oposición a la vulgaridad de su habla natal. Su visión respecto al lenguaje, nos permite plantear el desprecio larvado que atraviesa el texto respecto a su condición de chilena. A pesar de reconocer que viene de un país nuevo, el español le resulta: “rancio y acartonado. Carecía de originalidad, de pensamiento vivo y palpitante” (*Diario* 53). Chile de tal modo, es concebido como la copia difusa del original europeo: “ – Falta el arte en Chile, la pasión, el espíritu creado; somos copistas serviles; ya lo dice nuestra canción nacional: *Copia feliz del edén...* Y no me place ninguna copia... ¡Crear, crear, Dios mío! ¡No creamos ni vestidos; copias y más copias, y malas copias, por añadidura!” (*Diario* 137). Lo anterior incide claramente en su condición de autoexiliada. El desacomodo que *Iris* experimentó no solo deviene de su disociación ante el rol de sujeto femenino que la sociedad le impone, sino que se liga con la ausencia de arraigo al territorio patrio; incluso con su desprecio ante lo que identifica como falta de creatividad, de originalidad, sometimiento a la reproducción.

La relación de *Iris* con el arte ocupa un lugar preferencial en su relato. La captación artística le permite:

esa distensión del sistema nervioso, que sigue al deleite [...] esa emoción que reboso la desbordo en “El” [...] Me alivio de su peso, compartiéndola. En mi fondo secreto, la belleza me produce pesadumbre de carga [...] En ese momento lo miro a “El”, abrumado como yo misma en su exquisita sensibilidad, y nos comunicamos aquella intensa satisfacción, sin palabras, para liberarnos recíprocamente [...] La emoción artística, grande para mi pequeñez, es deliciosa llevada por dos. (*Diario* 65)

El arte es deleite en tanto atenúa sus problemas nerviosos pero también es dolor. Sin embargo la negatividad se diluye al compartir la experiencia de placer. La experiencia estética requiere así de la alteridad; la figura primordial en este proceso de comunicación no verbal, es su marido, Joaquín Larraín Alcalde. La narradora es quién ocupa en este proceso de captación estética, el rol activo. Ella vive primero la experiencia y luego la traspasa al otro, quien la vive de modo similar.

Iris es tenaz en contrastar continuamente en su texto la imagen degradada de sí misma en el pasado, en contraposición a su mirada autocrítica del

presente, no olvidemos que reconstruye el diario desde su ancianidad. Al respecto dice:

mi criterio de entonces – criterio de beata, que no juzga para no pecar – [...] la religión de mi país, los sermones y mi propio fanatismo, están inspirados en la ideología de esa Corte, y en los terrores de esa creencia, que excluye la misericordia y que explota las terribles amenazas del purgatorio y del infierno [...] Convencida, como estaba, de que en esta vida única y brevísima, apenas nos despertamos de un sueño infantil, ya caemos por toda la eternidad en poder de un terrible Juez que sin apelación posible nos arroja a un infierno eterno, por culpas chicas. (*Diario* 69)

Iris atribuye sus limitaciones de criterio en el pasado a su formación religiosa. La falta de opinión resulta ligada al temor de no pecar impuesta por la religión. *Iris* identifica un ámbito del catolicismo al cual atribuye el dominio ideológico en su país; sin embargo, su postura no rechaza al catolicismo en su conjunto. Se trataría, desde su perspectiva, de reconocer un catolicismo ligado a la misericordia, capaz de romper con la amenaza del castigo y que permitiera la apelación del sujeto a la divinidad como mecanismo de expiación. La enmienda, por tanto, sería posible y el individuo no estaría condenado a vivir bajo el terror de lo irreversible.

Del mismo modo en que *Iris* critica una versión del catolicismo, es capaz de cuestionar la clase social a la que pertenece. Intenta continuamente establecer contacto con otros, con aquellos seres lejanos a su mundo cotidiano en los cuales descubre grandeza y autenticidad:

Estos encuentros con el pueblo me ponen en mayor contacto con el alma española, (la auténtica, que no falsifican las conveniencias sociales, ni deforma el mundo elegante) (sic) que todos los libros y las conversaciones de los salones. Son almas rústicas, pero sabrosas, que traen un aliento vital no contaminado de mentiras; ignoran el buen tono – barniz que cubre las deformidades morales. (*Diario* 73)

La alteridad la vivifica, la alimenta y permite conocer la profundidad de los otros. Pero hay que destacar que ese otro, pertenece al mundo de lo popular. Es en este sujeto, si se quiere salvaje (me refiero al uso del término “rústico”) donde *Iris* identifica lo verdadero, el espíritu puro contrapuesto a todo aquello impostado por la condición de clase a la cual ella pertenece.

La escritura de Inés Echeverría, nos devela a una sujeto que se expone o examina a partir de la represión, el travestismo narrativo, la sumisión a la cultura dominante. Sin embargo el proceso de constitución de su yo, está condicionado no solo por el poder hegemónico; paralelamente, emerge un sujeto femenino en el cual se cruza – a su condición unidimensional, estable, centrada – lo descentrado, múltiple, marginal y en movimiento.

Inés Echeverría, tiene conciencia de ocupar un lugar socialmente

privilegiado y es, precisamente, en su reconocimiento del “otro” cuando emerge tal conciencia. En su primer viaje a España señala:

¿Estará dentro de la justicia divina el que yo lo posea todo, dentro de esta única vida, y que aquella mujer, joven todavía, permanezca desposeída de todo? Es para mí un enigma. ¿O será, acaso, que la tierra es el purgatorio de las almas que ya existieron y que van a unirse con Dios? ¿Les tocará volver a los sitios de cuyo esplendor gozaron, para vivir la ruin miseria de anonadamiento, por lenta decadencia? ¿Habrà sido esta mujer una Reina y ahora, pobre, infeliz, vive en un pueblo muerto, sin situación, confundida con los miserables? (*Diario* 50)

La narradora expresa su duda ante la justicia divina capaz de actuar de manera tan binaria respecto a los bienes materiales. Rápidamente, llega a una respuesta satisfactoria sustentada en su fe; sin embargo, ésta también se manifiesta en términos de interrogante. La vida se torna para *Iris* un peregrinar incesante, un castigo/degradación de las almas gozosas. De tal modo, su propia existencia privilegiada, gozosa podría contener la amenaza del futuro castigo. Pero *Iris*, aun cuando siente que puede disfrutar/gozar la materialidad, asume que interiormente es un sujeto sufriente, en cierta forma homologable a la figura de aquella mujer pobre señalada en la cita anterior.

Otras de las zonas de goce que la autora expone en su relato, corresponde a su captación estética:

A cada ocasión en que la belleza me da esa distensión del sistema nervioso, que sigue al deleite, siempre urgida como estoy de hallar armonía o descubrir coincidencia o aun de descifrar un símbolo (que es mi subconsciente trabajo interior), cuando hallo la satisfacción producida por el *chef d'œuvre* (sic), que coge el instante supremo, esa emoción que reboso la desbordo en “Él”.

Me alivio de su peso, compartiéndola. En mi fondo secreto, la belleza me produce pesadumbre de carga. Me comprometo conmigo misma a sentirla en idealidad superior, o en símbolo de un orden de cosas pertenecientes a un sistema que me queda alto.

En ese momento lo miro a “Él”, abrumado como yo misma en su exquisita sensibilidad, y nos comunicamos aquella intensa satisfacción, sin palabras, para liberarnos recíprocamente. Era demasiada pesadumbre para mí sola y compartiéndola quedo aliviada por este tesoro que hemos adquirido y conservaremos entre ambos.

La emoción artística, grande para mi pequeñez, es deliciosa llevada por dos. En amor precisa compartir. Es una mutua responsabilidad que dividimos.

Además nunca me sentí colmada, sino cuando le transmitía mi conquista de aquel nuevo aporte espiritual con que la belleza enriquecía mi alma. (*Diario* 65)

Para la autora, el placer estético la libera y solo es posible en tanto lo comparta con su marido; pero al otro masculino, solo le llega aquello que le desborda a la sujeto femenino. La belleza se transforma en una carga, en tanto la ve como símbolo de una instancia trascendental ante la cual se siente empequeñecida, capaz de subvertirse al compartirla. El dolor individual se vuelve placer mediante la presencia del otro. La dialogización del sujeto ocurre cuando el arte opera como mediación. Cabe señalar, además, el modo en que la narradora se refiere a su cónyuge: “El”, con mayúsculas, hiperbolizado en su grandeza, lo cual contribuye a resituar la figura masculina como lugar de poder frente a lo femenino. Su prima Rebeca Matte, le puso a Joaquín el apodo de “Profeta”. “Todo lo que anuncias se cumple. Eres profeta a pesar tuyo” (*Diario* 91). Lo cual demuestra que al grupo familiar/social/femenino al que pertenecía la autora, lo masculino estaba ligado a la grandiosidad, la capacidad de ver más allá de lo que los sujetos comunes advertían. Es la ley patriarcal la que no deja de aparecer. Porque la autora no rearticula ni pone en tela de juicio aquel poder del otro. Lo asume sin más, como un complemento a su placer, a su gozo, como dispositivo fundamental para acceder a un simulacro de liberación. Lo que hay es una sujeto que se niega a configurar su identidad sin la internalización continua de la ley, del poder en última instancia. Solo es, en tanto los demás hacen que ella sea. Es la ley, el marido, quien asume una doble función respecto a dotar de identidad a la narradora: es invasivo y capacitador. Invasivo, en tanto ingresa al lugar privado, su “fondo secreto”, territorio de la captación estética de la autora, interviniendo aquella captación gozosa, alterándola; para luego, en un mismo movimiento, capacitar a la sujeto para vivir en el placer-público. Lo privado, de tal manera, es el lugar del dolor, incluso el placer se vuelve dolor, mientras lo público, obviamente mediatizado por la figura de poder, permite acceder al verdadero placer. *Iris* es recurrente en instalar en su texto su diferencialidad respecto a su esposo. La diferencia, en cualquier caso, la sitúa siempre de modo degradatorio:

Vivíamos en gran disparidad de opiniones con mi esposo. El ve hondo y largo. Es hombre de eternidad; yo siento con violencia, pues la miopía me reduce a acerba (sic) emotividad todo lo que contiene la visión del instante. Mi sentido de las cosas es actual y no percibo lo que traerán los siglos. Esta manera mía, menos honda, pero más vital, nos trajo muchas amarguras.

Yo no podría titular libros: Lo que he visto, pues solamente he sentido por aproximación.

La carencia de vista me ha replegado siempre en la región emocional, y mis escritos carecen de la visión directa de las cosas, que da tanto color a los sentimientos. (*Diario* 97)

La autora reconoce la disparidad con su marido a nivel discursivo. La figura masculina es aquella ligada a la eternidad; por tanto homologable a un Dios. Ella, por su parte, se asume violenta, emotiva, captadora solo del instante, de lo inmediato. “Menos honda pero más vital [lo cual] nos trajo muchas amargas”. El reconocimiento del binarismo, obviamente opositivo y degradatorio, logra sin embargo subvertirse mediante el reconocimiento de que tales características la ligan a la vida. La diferencialidad trae dolor, ella lo sabe, pero logra tenuemente instalar un discurso vindicatorio. Lo anterior devela, que ella era capaz de enfrentarse discursivamente a su marido. Es este el primer momento del volumen en el cual la autora revela trasgredir su condición de pasividad. Además, es también el primer momento en que alude a su cuerpo, territorio que cobrará posteriormente vital importancia: “¡Envidio a mi pelo, de andar por cuenta propia, mientras yo he de someterme a tantas leyes!” (*Diario* 98). El cuerpo emerge también como un lugar importante de leer: es el territorio de la libertad, nuevamente aquello que se expone en lo público, mientras todo aquello que constituye su interioridad es lo que se somete a leyes. En palabras de Michel Foucault:

en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones. Sin embargo, hay varias cosas que son nuevas en estas técnicas. En primer lugar, la escala de control: no estamos en el caso de tratar el cuerpo, en masa, en líneas generales, como si fuera una unidad indisociable, sino de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez; poder infinitesimal sobre el cuerpo activo. (*Vigilar y castigar* 140)

No se trata de afirmar que para *Iris* el cuerpo sea sistémicamente un territorio de libertad; sino que para ella el cuerpo opera de modo fragmentado. No es un sistema, un organismo total, unitario, integrado sino que se constituye de partes. Un fragmento de su cuerpo es el pelo; es este pequeño territorio el que funciona sin interdicciones. El cuerpo de tal manera, opera en tanto doble signo: fragmentado – que se liga al placer – y unitario, adherido al dolor:

Ya he dicho que era la preñez el terror de mi vida – justificado terror, pues la maternidad me había dañado para siempre, suprimiéndome, con la enfermedad nerviosa adquirida, mi buen carácter – genio de ángel – (como decía mi abuela) para convertirme en insoportable neurótica. Los nueve meses de gestación de la criatura, me eran de inenarrable martirio. La vida se me anulaba y mi cuerpo se convertía en doliente despojo espiritual. (*Diario* 99)

Iris, expone un discurso en tono al cuerpo sexuado: a “su” cuerpo sexuado, materialmente apto y culturalmente obligado a la gestación. La narradora problematiza su rol de mujer/reproductora. El daño de la “preñez” será para siempre; la autora identifica así un proceso irreversible y terrorífico ocurriendo en su cuerpo, interviniendo en su carácter angélico. La gestación es un martirio para la sujeto, un devenir en el cual la vida en tanto totalidad se anulaba. Se hace necesario, a partir de lo anterior, abordar la distinción sexo/género. El sexo corresponde a las características biológicas, anatómicas de un sujeto, que imponen la polaridad hombre/mujer. El género, por su parte, alude a las diferencias sociales culturalmente atribuidas (aprendidas) al sujeto masculino versus el femenino. Género es una construcción social sistemática de lo que se asume como “lo masculino” y “lo femenino”. Precisamente porque se trata de una construcción social, el género no está determinado por la biología (por el sexo), está presente en todas las sociedades, y permea todas las dimensiones de la vida social y privada:

El sistema sexo-género permite conocer un modelo de sociedad en el que se explica cómo las diferencias biológicas entre las mujeres y los hombres se han traducido históricamente en desigualdades de índole social, político y económico, en el ámbito de los derechos, etc. Entre ambos sexos, siendo las mujeres las más desfavorecidas en este proceso. El sistema sexo-género identifica lo natural y lo socialmente construido y establece que el sexo no es en sí mismo la causa de la desigualdad de las mujeres sino su posición de género socialmente construida. (*Fundación mujeres 1*)

Iris rechaza un atributo, que desde el modelo patriarcal era considerado naturalmente ligado a su condición de mujer: la maternidad. La narradora, se niega a asumir tal determinismo aun cuando no sabe cómo construirse en su diferencialidad. Culturalmente se le han impuesto pautas de comportamiento de acuerdo a su rol de mujer. Lo primordial será entonces, atender al espacio familiar y asumir su función reproductora. Los estudios de género señalan que la reproducción y la sexualidad se construyen culturalmente y aunque por un lado hay un sujeto con una configuración anatómica o biológica determinada, esta conformación no necesariamente va ligada a lo masculino y femenino. La teoría de los géneros, afirma que las diferencias sexuales no marcan definitivamente la vida humana:

Se rechaza, por ejemplo, que el hecho de que las mujeres tengamos la capacidad de reproducirnos implique que tengamos que estar “naturalmente” siempre reproduciéndonos mientras seamos fértiles, o que tengamos que ocuparnos de la crianza y educación de las criaturas, que tengamos que dedicarnos a lo que ahora se suele llamar maternaje o ejercicio de la maternidad; o que el hecho de que las madres tengan la capacidad de amamantar a sus criaturas implique que deban, de paso, alimentar al resto de la familia o del grupo. Hasta cierto punto, todo esto

se sabía ya (seguramente se ha sabido siempre), pero la teoría de los géneros ha sistematizado ideas que antes andaban sueltas y, probablemente, ha llevado el concepto “construcción social y cultural” hasta sus últimas consecuencias. Distinguir entre datos biológicos y género en la sexualidad no implica negar que existan diferencias anatómicas entre mujeres y hombres, ni que haya diferencias por sexo en la experiencia del placer erótico. Lo que se niega es que esas diferencias marquen inexorablemente el comportamiento sexual de las personas a lo largo de la vida (*Fundación mujeres* 1)

A partir de lo anterior, podemos afirmar que *Iris* rechaza su capacidad de reproducción, una función naturalmente adscrita a su rol sexual. La construcción social de la mujer le impone la maternidad a la cual ella considera un martirio. Pero no es solo la maternidad aquello que la daña, la autora así dice: “A esta detención de vida y agudo sufrimiento, seguía el *hijo*, que me condenaba a existencia material, imperiosamente dictada por el amor a la criaturita nueva, salida de mis entrañas y repugnada por toda mi alma, como aniquiladora de lo único y excelente que debía hacer: ¡expresarme! (*Diario* 99). Nos encontramos ante un discurso violento y tremendamente subversivo. La narradora señala esta vez, una nueva condena: el hijo, la materialidad de aquella existencia que la obligaría a detener su expresión. Surge aquí la palabra abyecta ligada a la calificación de aquella figura: lo repugnante. La abyección es el sentimiento primordial de rechazo, de asco, repulsión a lo que se percibe como ley y prohibición. En *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva señala sobre lo abyecto:

Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. (Kristeva 8-9).

Iris ante la ley que le resulta inaceptable manifiesta repulsión; es el hijo lo abyecto; es el otro que opera como efecto de su degradación aquello que la aplasta, la barrera que la limita, un “algo” (ser “Hijo”) que no es capaz de reconocer amorosamente (la ley social) sino como aquello que la distancia de lo que realmente quiere ser. Estamos ante una sujeto que desvía del canon su deseo de ser. Subversión que desde el punto de vista social es sancionado como una enfermedad. *Iris* es diagnosticada enferma y se le recomienda pasar largas temporadas en hospitales o clínicas europeas de sanidad mental, alejada de sus hijas, marido y del país. La narradora está inserta en un esquema de organización social binario: hombre/mujer lo cual se filtra tenazmente en su discurso:

Vivíamos en gran disparidad de opiniones con mi esposo. El ve hondo y yo largo. Es hombre de eternidad; yo siento con violencia, pues la miopía me reduce a acerba emotividad todo lo que contiene la visión del instante. Mi sentido de las cosas es actual y no percibo lo que traerán los siglos. Esta manera mía, menos honda, pero más vital, nos trajo muchas amarguras [...] la carencia de vista me ha replegado siempre en la región emocional, y mis escritos carecen de la visión directa de las cosas, que da tanto color a los sentimientos. (*Diario* 97)

“Él” vivía sobre horas quietas, llenas y complacientes. Yo, en cambio, sobre minutos vacíos, angustiosos y traidores. (*Diario* 183)

“Él” era lento, majestuoso y de noble apostura; yo apremiada, ligera, flexible y ágil.

Joaquín tenía pacto con el dios Tiempo. No lo traicionaba nunca. Se vestían con lentitud y no faltaba a las citas; acomodaba sus maletas con pausa y no lo dejaban trenes. No pasaba nunca apremio; actuaba con calma y llegaba puntualmente a todas partes. Dando a cada cosa su medida, disfrutaba la ocasión sin premura y colmaba el acto de reposada emoción; yo gozaba apenas del instante, que acogía a medias, y siempre se me escurría el agrado actual por la prisa de no perder aquella otra oportunidad que me aguardaba después.

Hasta nuestros trancos eran diferentes. El caminaba con paso lento, parejo y seguro; yo, en el afán de alcanzarlo, perdía el ritmo, y a veces daba dos pasos y hasta tres para igualar uno suyo.... (*Diario* 184)

Ella y Él son dos entidades que la autora identifica a partir de la diferencialidad de perspectiva y material. Mientras él ve en proyección, ella se limita a la sincronía, apenas es capaz de disfrutar el presente en virtud de querer siempre abarcar lo próximo; la consecuencia de tal acción, es percibida de manera ambivalente. Por un lado, *Iris* ve lo positivo de aquello: la restricción de mirada estaría ligada a la vitalidad; sin embargo, a su vez, también significa carencia de racionalidad lo cual repercute en su escritura. *Iris* ve en su marido un modelo, el cual se esfuerza en seguir sin lograrlo. Su posición, por tanto, es siempre captada como secundaria. Podemos afirmar que lo masculino, desde el punto de vista de la autora, coincide con los esquemas históricamente atribuidos a la construcción binaria, de base falologocéntrica, respecto a los géneros: femenino y emotividad, masculino y racionalidad. *Iris* vive en un mundo dominado por la visión androcéntrica. En palabras de Bourdieu:

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas

a cada uno de los sexos, de su espacio, con la oposición entre el lugar de reunión del mercado, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación, femeninos. (Bourdieu 22)

El orden social en el que se sitúa la narradora, es un orden que legitima una división sexual y territorial que no coincide con su deseo. La autora “se lee” a sí misma y señala: “Era una pobre niña burguesa, feliz, sin conflictos, sometida a las convenciones y prejuicios de un mundo estúpido y decadente” (*Diario* 100). Alude así a su condición de mujer empujada a llamarse “niña” y “feliz”; obviamente se refiere a la época en que no tomaba conciencia de su crisis: posteriormente, se inscribe en una clase social, la burguesía para luego cerrar aludiendo a su pertenencia a un mundo restrictivo. La conciencia presente de la narradora la lleva luego a señalar: “Sin embargo, yo sentía un imperioso mandato ancestral de redimirme en verdad, sacudiendo ese cúmulo de artificios, para soltar anclas, desplegar el recogido velamen de mis fantasías, y coger mi remo – la pluma – y surcar desconocidos océanos...” (*Diario* 100). La necesidad de redención es vinculada a lo ancestral. *Iris* en muchos discursos y ensayos, señala con frecuencia su orgullo de estirpe. El hecho de tener como antepasado directo a Andrés Bello, posee un alto valor simbólico; específicamente por el modelo intelectual representado por Bello. *Iris* explícita la necesidad de romper con el orden que la contiene para acceder a la escritura. La salida a la represión en la que vive tiene pues, una finalidad clara: el arte.

La necesidad de subvertir su condición de madre es señalada así nuevamente por la autora:

Este mandato, vago al principio, fue creciendo y desarrollando la tenacidad de su imperio sobre mí.

Empezó por el horror a la preñez, que me anulaba, y a su consecuencia, el *niño*, que por el amoroso cuidado y la responsabilidad consiguiente, me condenaría a vida estrecha, cumpliendo ingratos deberes, que reñían con el primer deber del alma humana: realizarse a sí misma, libertándose de la oprobiosa tiranía inferior del mundo, a que mi nacimiento me sometiera.

El *hijo* nunca fue promesa de amor, sino amenaza de castigo, por renunciamiento a mi *yo* en lo que tenía de más estrictamente individual... (*Diario* 100)

Identifica de esta forma el fundamento natural de su desacomodo existencial: el embarazo aparece como un rito de iniciación hacia la disolución de su ser. La constatación del miedo la lleva a pensar proyectivamente: su

futuro se vería intervenido de manera radical, su vida se vería sometida a un proceso degradatorio imparable. Aquel otro (el hijo) vendría a destruir la posibilidad de privilegiar su deseo en torno a sí misma. *Iris* no duda en señalar su pertenencia a una “oprobiosa tiranía inferior del mundo, a que mi nacimiento me sometiera”. Es decir, reconoce con claridad que pertenece a una categoría inferior tiranizada: se reconoce mujer en un mundo dominado por paradigmas masculinos. *Iris* usa los términos “horror”, “condena” y “castigo” para referirse al embarazo y al hijo. Obviamente es un castigo de género, por ser mujer, por su naturaleza, debe privilegiar al otro/hijo y postergarse a sí misma, “renunciamiento a mi yo”, en virtud de lograr la felicidad y realización de aquel otro:

En mi subconsciente me sentía *Iris*, mensajera de los dioses, y por una criatura desconocida, en camino al mundo, había de suprimir a ese primero y más hondo *Yo*, convirtiéndome en una de tantas pobres mujeres, destinadas a darse en lo *inferior*, con supresión de lo principal, de aquella *Sola cosa necesaria*, que según el Cristo faltaba a la afanosa Marta, perdida en detalles materiales, con desmedro del espíritu.

El hijo – alma que nos viene encomendada, (hecha exclusivamente para nosotros) – no me auguraba más que el tormento de hacer revivir en mi propia carne el tedio de la niñez, el desorientamiento de la juventud y las penurias de la maternidad.

[...] Ese intruso desconocido, y aun constituido en verdugo implacable, que me sacrificaría sin escrúpulo, llegaba a serme abominable. (*Diario* 101)

Iris es capaz de reconocer que a nivel íntimo, en “mi subconsciente” señala, sentía que estaba ligada a los dioses, que tenía un mensaje de ellos que comunicar. Ese otro yo que contiene, es *Iris*, el seudónimo literario que utiliza Inés Echeverría en sus escritos. La escritora, por tanto, será eliminada por aquel hijo. Es en este instante, donde la autora por primera vez alude a las mujeres como sujeto colectivo cuyo territorio es lo inferior. Enunciación que deja entrever su conciencia del binarismo superior/inferior, donde el lugar superior es el de la libertad masculina que sí puede satisfacer los deseos de su yo íntimo: “Prefiero hacer verdugos y no víctimas” (*Diario* 103) señala la autora a su marido ante la posibilidad de tener un nuevo hijo, remarcando su certeza ante la posición de subalternidad socialmente adherida al género femenino. Para la autora el hijo es el catalizador de su desgracia, la figura de poder encargada de sacrificarla y al cual merecidamente aborrecía. Aquel odio al hijo ha mutado en su ancianidad, así la narradora dice:

[...] si ahora me dijeran: – Suprime tus libros, quema tus papeles, prepárate a sufrir hasta la muerte, sin consuelo, porque “Él” va a alojar en tu entraña. Necesita cuerpo para cumplir nueva misión en la tierra. Tú estás encargada

de suministrarlo. “Él” no sabrá nunca tu sacrificio, ni te lo podrá agradecer! Tendrás dolor y nada más que dolor. Inutilizarás todo lo que has hecho!... Ante tal ofrecimiento, me entregaría loca de felicidad!

La preñez con sus tormentos, me parecería deliciosa y toda la carga del porvenir desaparecería, por la dicha de poseerlo a “Él” en tiernos años, que no fueron míos, para mimarlo, complacerlo y morirme antes que viniera la otra, la intrusa, la mujer que fui yo, tan egoísta e incomprensiva, hasta odiarme a mí misma en los sufrimientos que le di. (*Diario* 102)

Iris en su juventud, se niega a un ser mujer basado en la anatomía; rechaza la definición de que las mujeres sean por naturaleza (en función de su sexo) lo que la cultura designa como femeninas: pasivas, vulnerables, maternales, sacrificadas. El rechazo a lo biológico era tan exacerbado que la autora no duda en señalar: “lo que me había traído ese resurgimiento, era la certidumbre de no estar ya expuesta al temido martirio, con seguridad extensiva a un mes, pero que yo sentí en mi poder asegurada para siempre” (*Diario* 123), “Estoy libre de preñez y desbordo alegría” (*Diario* 127). La autora se refiere a la llegada de su ciclo menstrual como un resurgimiento, el cierre del martirio, un período temporal breve, pero que la libera de la posibilidad del embarazo. *Iris* es una mujer que vive en represión y que producto de ella ha sido víctima de un discurso que la cataloga de “enferma mental” y que ella parece asumir como justificación a su rebeldía. Es el poder higienizador el que despliega con eficacia su aparataje conceptual taxonómico para docilizar su cuerpo y esquemas de pensamiento. Cuando hablo de poder higienizador, me refiero al poder androcéntrico que pretende disciplinar (sanear) cualquier subversión a su orden. *Iris* ha internalizado tal discurso en tanto esquema inmanente de hábito asignado a su condición de mujer, lo cual en palabras de Bourdieu puede entenderse así:

La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológica y social que confiere al hombre la mejor parte, así como en los esquemas inmanentes a todos los hábitos. Dichos esquemas, contruidos por unas condiciones semejantes, y por tanto objetivamente acordados, funcionan como matrices de las percepciones – de los pensamientos y de las acciones de todos los miembros de la sociedad –, trascendentales históricas que, al ser universalmente compartidas, se imponen a cualquier agente como trascendentes. En consecuencia, la representación androcéntrica de la reproducción biológica y de la reproducción social se ve investida por la objetividad de un sentido común, entendido como consenso práctico y dóxico, sobre el sentido de las prácticas. Y las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos

esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico (Bourdieu 49)

A *Iris* se le impone una matriz de percepciones que inciden en su práctica discursiva que es capaz de identificar la opresión para luego asumir el sentido común, los modelos de representación instalados por el androcentrismo. El transcurso del tiempo, devela una clara reconciliación de la narradora con su función materna. La escritura, algo que tenía en la más alta valoración en su juventud, ocupa ahora un lugar secundario frente a la función de ser madre. La autora es capaz incluso de asumir que ser madre implica renuncia, dolor, sacrificio elementos que no fue capaz de asumir autocalificándose como “otra”, una mujer que causó dolor y que hoy se arrepiente y aborrece.

A partir de lo señalado por la autora, podemos afirmar que los dispositivos de control han logrado reinstalar en ella la binariedad sexo-género antiguamente rechazada. Inés Echeverría vuelve de tal modo a lo “natural”; el haber intentado salirse de su rol materno es asumido como “antinatural”. La diferencia es asumida entonces, como desigualdad irreversible. *Iris* asume su posición de mujer a partir del privilegio de lo biológico y con ello asume también lo que culturalmente se considera legítimo para la mujer. En tanto mujer, ocupa entonces un lugar en la sociedad, el de madre, es decir, su posición depende de su biología. La anatomía así, se vuelve destino que marca y limita (cf. Marta Lamas 108). *Iris* no es capaz de advertir que no es su condición biológica aquello que genera discriminación, sino la manera en que ese hecho biológico es valorado socialmente. Su discurso no deja de operar dentro del binarismo excluyente; por lo cual podía ser madre, valorar tal rol, y a la vez dedicarse a su labor literaria. Cree necesariamente en la opción disyuntiva, es decir o ser madre o no serlo. La maternidad, desde el punto de vista de género, es una construcción cultural. Como señala Marta Lamas: “Los papeles son asignados en función de la pertenencia a un género; pero, ¿cómo o por qué se designan ciertas características como femeninas y ciertas como masculinas?” (Lamas 109). En diferentes culturas cambia lo que se considera femenino o masculino; por tanto, la asignación de género es una construcción social, “una interpretación social de lo biológico” (Lamas 111).

En el segmento final de *Entre dos siglos (Diario íntimo)*, titulado “Hoy” (Páginas sueltas de mi diario íntimo), datado en 1937, su marido ha fallecido y la narradora se encuentra instalada en su país natal: “Vengo de tan lejos – de las brumas coloniales – a la tormenta de este siglo en que cruje la civilización y descendemos al caos...” (*Diario* 403). *Iris* tiene conciencia de venir de otra época, el nuevo siglo se le revela con fuerza inusitada como tiempos de civilización y degradación. La modernidad ha traído avances al país en desmedro de la caída del hombre, presa del materialismo, manteniendo

su dominación sobre la mujer “al servicio de sus intereses” (*Diario* 383). Respecto a la mujer, reconoce además, su degradación desde el punto de vista social y laboral ya que: “sólo inspira deseos y es explotada” (*Diario* 382). Según su discurso, las mujeres aparecen victimizadas por un entorno dominado por la masculinidad, han perdido la posibilidad de ser felices pero han ganado espiritualmente (cf. *Diario* 383). Y aun cuando la autora se reconoce desorientada, tal como en el relato sobre su juventud, ahora asume un discurso mucho más categórico en términos del binarismo femenino subordinado/masculino explotador/dominador. *Iris*, llegando al extremo confesional dice más adelante: “En mi examen de conciencia descubro la terrible llaga que me roe. Mis *prójimos* me son lejanos, distantes, casi enemigos. Yo amo a los míos, a los puros, elevados, nobles, fuertes y caritativos. Los otros, los débiles y corrompidos, me repugnan” (*Diario* 399). Es decir, ha encontrado a quienes reconoce sus iguales. Expone su amor por aquellos que especularmente reproducen sus altos valores. Cabe destacar el binarismo que la autora construye para leer a los otros y a sí misma:

Los otros: débiles, corruptos, repugnantes

Ella/sus iguales: pureza, elevación, nobleza, fuerza y caridad.

Ella ocuparía así un lugar de privilegio, trascendental frente a la otredad degradada en términos valóricos. Inés Echeverría cree férreamente en la salvación de un otro dispuesto a expiarse mediante la apelación a la divinidad. Su discurso hacia, el final de su vida, abandona lo que en su juventud había sido el eje: la condición de inferioridad femenina ligada al poder masculino. En su ancianidad, la autora consolida un discurso centrado en lo social y religioso. Ideológicamente hay un viraje en sus planteamientos. El centro es ahora, la realidad social de su país y su religiosidad. Su perspectiva resulta dogmática y limitada: todas las perversiones están ligadas al otro percibido en su inferioridad. La restricción de su mirada la conduce a territorializar dos lugares, el del mal y el del bien. Es tremendamente fiel a su territorio de clase; es más, no pretende subvertir siquiera la desigualdad social ya que incluso identifica el binarismo pobres/ricos como parte de la naturaleza social. Su reivindicación del otro no pasa por mejorar sus condiciones de pobreza, de explotación sino que por adoctrinarlos religiosamente. Es decir, avala la desigualdad social pero no la desigualdad espiritual. *Iris* en sus palabras finales insiste en su soledad, la incompreensión y el juzgamiento continuo al que ha sido sometida en política, religión y arte. Su único consuelo en aquellos años cercanos a su muerte, doce años después (1949), es Dios.

Conclusiones

Entre dos siglos (Diario Íntimo) es el itinerario existencial de Inés Echeverría Bello, una mujer perteneciente a las elites chilenas principios de siglo que alcanzó grandes reconocimientos públicos por su labor intelectual. Echeverría, en su texto, intenta dividir su vida en un antes, la juventud ligada a la ingenuidad, y un después, ligado a la ancianidad, momento de equilibrio. Nos parece, sin embargo, que todo su itinerario está cruzado por la crisis continua y la ferocidad de su discurso es una marca distintiva en el pasado y presente del relato. Sin embargo, cabe destacar que hacia el final de su vida, surgen en ella reflexiones mucho más profundas en torno a temas sociales, políticos, filosóficos. Para la *Iris* juvenil, solo era posible el Otro interno. Por tanto es posible reconocer en su itinerario una apertura, es ella en diálogo con el entorno lo que articula sus reflexiones. Echeverría, en su primera etapa rechaza su condición de madre porque solo así podrá ser una intelectual. En su vejez, la escritura, algo que tenía en la más alta valoración en su juventud, ocupa un lugar secundario frente a la función de ser madre. Lo anterior, implica que se produce una reconciliación con su rol de madre. Inés Echeverría vuelve de tal modo a lo “natural”; el haber intentado salirse de su rol materno es asumido como “antinatura”. La diferencia es asumida entonces, como desigualdad irreversible. *Iris* asume su posición de mujer a partir del privilegio de lo biológico y con ello asume también lo que culturalmente se considera legítimo para la mujer. En tanto mujer, ocupa entonces un lugar en la sociedad, el de madre, es decir, su posición depende de su biología. Es decir, ha encontrado a quienes reconoce sus iguales. Expone su amor por aquellos que especularmente reproducen sus altos valores. En su ancianidad, la autora consolida un discurso centrado en lo social y religioso. Ideológicamente hay un viraje en sus planteamientos. El centro es ahora, la realidad social de su país y su religiosidad. Su perspectiva resulta dogmática y limitada: todas las perversiones están ligadas al otro percibido en su inferioridad. La restricción de su mirada la conduce a territorializar dos lugares, el del mal y el del bien. Es tremendamente fiel a su territorio de clase; es más, no pretende subvertir siquiera la desigualdad social ya que incluso identifica el binarismo pobres/ricos como parte de la naturaleza social. Su reivindicación del otro no pasa por mejorar sus condiciones de pobreza, de explotación sino que por adoctrinarlos religiosamente. Es decir, avala la desigualdad social pero no la desigualdad espiritual.

NOTA

1 Publica en el registro de géneros referenciales: *Hacia el oriente. Recuerdos de una peregrinación a Tierra Santa* (1905), *Hojas caídas* (1910), *Perfiles vagos* (1910), *Tierra virgen* (1910), *Entre dos siglos* (1937). En el ámbito de prensa, publica artículos en: *Siluetas, familia, Zig Zag, Pacífico Magazine*, Diario *El Mercurio* y Diario *La Nación*.

OBRAS CITADAS

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Braidotti, Rosa. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1997.

Fundación Mujeres. "La primera discriminación: la teoría sexo-género". [En línea]. Disponible en: <http://www.mujeresenred.net/news/article.php3?id=article=327>.

García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.

Iris. *Entre dos siglos (Diario Íntimo)*. Santiago: Ercilla, 1937.

Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1988.

Lamas, Marta. *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2000.

Del Prado, Javier et al. *Autobiografía y modernidad literaria*. Murcia: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

Reyes del Villar, Soledad. *Chile en 1910. Una mirada cultural en su centenario*. Santiago: Sudamericana, 2004.

Subercaseaux, Bernardo (edit.). *Inés Echeverría (Iris). Alma femenina y mujer moderna*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

MASCULINIDADES Y PERIODISMO EN EL MOVIMIENTO LITERARIO DE 1842

Ana B. Figueroa

Penn State University, Lehigh Valley

Es imposible conocer el Orden sin, a la vez, sentirlo como belleza. Es imposible conocer el Orden sin, a la vez, apreciarlo como un Bien. Diríamos, con más propiedad que, en rigor, es imposible *conocer* el Orden... La realidad aquí no es propiamente conocida, sino / *pensada*/; es decir, creada. La actividad sigue siendo la garantía de la verdad. Los términos del juicio están hechos, como quien dice, de igual substancia que su cópula *Eugenio d'Ors*

A culture of domination demands of all its citizens' self-negation. The more marginalized, the more intense the demand. *Bell Hooks*

Los recientes estudios sobre masculinidades enfatizan las maneras más complejas y contradictorias en que ellas se producen, se representan y se interpretan en contextos sociales y culturales que tienden a marcar el ámbito de su presencia. De allí que quiera ver cómo funcionan estas nuevas lecturas de las masculinidades en correlación con la visión que los integrantes del *Movimiento literario de 1842* tenían de sí mismos, del espacio que les rodeaba y de sus funciones como analistas sociales frente a una realidad que debía ser "administrada". Tales análisis no quedaban encerrados en los libros académicos sino que eran expuestos al público a través de diarios y/o periódicos. En estas publicaciones se buscaba instaurar una distinción y, al mismo tiempo, una socialización, de lo que merecía la atención del intelectual.

Busco en este trabajo mostrar cómo, en realidad, los intelectuales del *Movimiento literario de 1842* trataban de captar, para construir, a través de diversos análisis, pequeñas porciones de realidad social. O lo que Bourdieu ha llamado crear una “economía del análisis empírico”, la que está siempre en la búsqueda de los datos del objeto “real”.

Mi trabajo, entonces, apunta a analizar los discursos periodísticos de la época como punto de partida ineludible de la atribución de roles de género fijos, los que, al mismo tiempo consolidan procesos de reproducción o de afiatamiento de una identidad grupal. Mi perspectiva de análisis se basa en la consideración del ser humano como una criatura biológica, genética, social o cultural y, como afirma Freud, siempre accedemos a su conocimiento mediante un sistema simbólico de representaciones e imágenes. Por lo tanto, es imposible para mí considerar aquí a un cuerpo simbólico, que se convierta luego en cuerpo humano desprovisto de los significados y representaciones que le otorga el lenguaje que lo nombra desde su misma concepción. Como asegura Judith Butler, a quien parafraseo, la cuestión sobre la existencia de un cuerpo sexuado desprendido de las representaciones sociales del cuerpo, no tiene solución ya que éstos no existen independientemente de nuestras interpretaciones, valores y discursos sobre ellos mismos.

One way in which this system of compulsory heterosexuality is reproduced and concealed is through the cultivation of bodies into discrete sexes with ‘natural’ appearances and ‘natural’ heterosexual dispositions (Butler: 275).

Los intelectuales decimonónicos en Chile, en su función de delimitadores de un todo nacional, crean la “frontera” y con esto quiero decir los límites intelectuales, (término metafórico desde la cual quiero explicar que la estructura social de cuerpo también responde a márgenes físicos) que le darían sentido a un modo de ser, a una identidad. Al mismo tiempo que concretan el panóptico desde el cual se van a respetar los mismos bordes ya impuestos. Las fronteras culturales, por ejemplo, responden a un crear la Historia nacional: una vez establecida ésta, se genera una identidad colectiva a partir de un pasado supuestamente común en tanto sólo narra las acciones de “familiares” en las que todos los sujetos nacionales deben sentirse representado. Si tomo en cuenta las observaciones de Peter Mc Laren y Henry Giroux (1997) quienes definen la categoría cuerpo/sujeto como ... *el terreno de la carne en el que se inscribe, se construye y se reconstituye el significado (...)* Desde esta perspectiva el cuerpo es entendido como (...) *la encarnación de la subjetividad* (14), puedo asegurar que la construcción de una identidad nacional basada en la historia, y/o la filosofía de una nación, pasa por el establecimiento de un lenguaje que no ignora el referente empírico del cuerpo. Así, la categoría cuerpo/sujeto, tal y como la he establecido, asegura la dimensión concreta de una corporalidad grupal en relación siempre con las experiencias de sujetos concretos que se erigen

como modelos. El discurso entonces, lo que busca es construir un *espectro de impresiones* resultante de lo vivido, experimentado y/o “revelado” a alguien dentro de un espacio específico, y a través de éste, concretar un “ideal”. Desde un principio así, la categoría cuerpo/sujeto impide que su referente empírico se disuelva o entre en la categoría de lo olvidado. La construcción de la memoria nacional entonces, habilita una mirada sobre el sujeto mismo en su condición de lenguaje encarnado o carne significada, como una comprensión de una subjetividad integral producto de múltiples mediaciones históricas, políticas, sociales y culturales.

Los intelectuales, a través del periodismo, y de las publicaciones periódicas, crean la discusión discursiva pública para problematizar el concepto de “hombría” que viene siendo equivalente al de “chilenidad” y de los ideales que el ser *hombre chileno* tiene. Hay que entender que estos debates no van a estar obviamente señalados como “la búsqueda de una identidad genérica Masculina”; no, muy por el contrario, debido a que el hecho de ser chileno se asume como masculino y, las pocas veces en que se designa un rol femenino o se describe un rol femenino, éste se centra en el cómo ser mejor madre/educadora para el futuro hombre chileno. Esencial, entonces, en estas polémicas de identidad, se vuelve el insertar el debate social y pedagógico en torno al problema de la naturaleza del hombre chileno, vale decir, los problemas de Chile. Tal y como lo describe Francisco Bilbao:

Examinemos rápidamente la lógica de nuestros hombres en el espíritu I cuerpo de Chile, en el “yo chileno”. Nosotros hablamos desde las alturas de nuestro criterio revolucionario. (...) nuestro deber es definir lo que somos i cuál es nuestra tradición como nación. O los gobiernos han salido de las entreñas de la revolución i entónces es legítima su existencia. (...) Observad el campo enemigo, ved esos abogados del código español interesados en la existencia del edificio del pasado; ved los clérigos, que en las tinieblas de la noche se reúnen para proteger esa causa; ved esos hombres, ved las selvas del sur que aspiran por la destrucción de la ciudad o por su dominio conquistador; ved, en fin, esa multitud de viejos i de españoles que inundan ese campo (...) Ved esos hombres gloriosos, ved la cultura de la civilización, ved los hombres de la ciudad, los descendientes legítimos del año 10; los ilustrados, los herejes si queréis; ved el fusil y la pluma empuñado por el hombre de la industria i entónces comparad (197)¹.

Como se puede ver en este fragmento, la condición de “frontera” en sí es sumamente necesaria, pues no sólo genera un territorio físico nacional, sino que también delimita los espacios de lo uno, de lo otro, de lo nuestro y de lo ajeno en definiciones que estructuran modelos identitarios que fortalecen la lógica de lo propio. En este caso la fuerte referencia a lo español/lo viejo/lo incivilizado/ lo no moderno/ el sur como “lo otro” que es enfrentado al mundo de la juventud, de la civilización, del norte y del avance modernista

representado en el fusil y la pluma. Debo detenerme acá en una aclaración: la barbarie no estaba representada por los españoles ni por su falta de modernidad, sino por la mezcla entre el indígena y el español mal educado (sin clase, sin civilidad), por las creencias religiosas españolas mezcladas con las creencias religiosas indígenas. En el caso chileno: el huaso.

El huaso, sepultado entre los montes, se encuentra separado de la comunicación moral; es solitario y selvático. El aislamiento enorgullece. (...) de aquí se ve salir el espíritu tradicional de los hombres del caballo que pasan su vida vagando o dando vueltas alrededor de su círculo. Las creencias de nuestros huasos son católicas y españolas. Estas creencias de suyo tradicionales i tenaces, encarnadas en hombres cuyo espíritu es conservar i que no pueden, por la vida que llevan, precensiar espectáculos distintos deben tener un completo desarrollo, de aislamiento, de barbarie i de conservación. El sur de Chile, la vecindad del elemento indígena, es el que posee las localidades mas aparentes para conservar en la gente del caballo las tradiciones i creencias antiguas. (195)

La búsqueda de una definición de territorio nacional es esencial para entender el territorio corporal humano desde donde se organiza una institución mayor llamada nación. Ahora bien, no se trata de crear una institución sólo de “hombres/intelectuales”, sino más bien de una institución nacional/ estatal masculinizada. De este modo, la cultura organizativa de la nueva nación se establece dentro de marcos masculinizados, por ejemplo el ejército, el poder judicial, etc. y serán estos marcos los que deban irse cuestionando hasta encontrar la estructura ideal. Es por ello que el mundo académico - periodístico - intelectual del siglo XIX no sólo refleja, sino que produce, sus versiones particulares de la masculinidad, vale decir: masculinidades sociales. Ahora bien, dentro del ámbito de lo social es necesario definir; reescribir, re-establecer una historia, una filosofía, un espacio académico humanístico desde donde sustentar una jerarquía hegemónica que re-defina el ser chileno. Se trata, entonces, de definir una identidad a partir de idearios que trasciendan lo local e incerten, esta nueva sociedad masculinizada, en el espacio cultural mayor. Veo, por ejemplo, así el texto de José Victorino Lastarria:

¿Qué es la historia de nuestra República? ¿Qué provecho puede sacarse de su estudio para la dirección de los negocios en el estado que actualmente goza? He aquí las cuestiones que se ofrecen como primordiales al fijar la consideración en este asunto de tan vital importancia. La historia de Chile es todavía la de un pueblo nuevo que apenas cuenta con tres siglos de una existencia sombría i sin movimiento; es la historia de una época pasada que puede el filósofo someter sin gran dificultad a sus investigaciones, i la de una época nueva que tocamos i nos pertenece porque es la presente. El origen e infancia de nuestra sociedad no se escapan a nuestras miradas, no se han perdido todavía en las tinieblas de los tiempos, i para hacer su

estudio no necesitamos de la crítica que confronta i rectifica, a fin de separar lo falso de lo verdadero, sino de la que califica i ordena hechos conocidos con otros hechos mundiales. (96)

Esta mirada me remite al planteo foucaultiano sobre el discurso/saber como constitutivo de la vida social, entendiendo que el poder no existe fuera del discurso, sino que es visto como un atributo de éste en cuanto práctica significadora para construir efectivamente la realidad.

Realidad, en este caso que se centra en una forma “hegemónica” de representación de la historia. La memoria nacional es el atributo dominante dentro de sociedades masculinizadas, pues permite el desliz del poder desde el de las armas, hacia uno literario: el manejo de la pluma como forma de medición de fuerzas. De allí que me resulte necesario, entonces, considerar cómo el poder se refuerza con los discursos/saberes, en sentido amplio, mediante los cuales los/as sujetos/as significan y son significados.

Sigmund Freud, en “Lo ominoso” (también traducido como “Lo siniestro”), desarrolla la idea de la repetición como mecanismo de defensa del yo. Se trata de la configuración de una identidad sustentada en la subjetividad del amor por sí mismo o de un narcisismo primario. El intelectual decimonónico, en este caso específico el del *Movimiento literario de 1842*, se sitúa en un límite cultural y social donde ideariamente lo simbólico debiera dar paso a lo real. De allí que el narrarse o escribirse les permite repetirse y en esta acción se va estructurando el discurso nacional. Es decir, los intelectuales de este *Movimiento* se establecen en el margen mismo de la metáfora, para así jugar con la idea de realidad-ficción y ficción-realidad. La idea es repetir sin duplicar el original, aunque sin dejarlo completamente de lado. La historia de la conquista, entonces, es la base de una identidad masculina que debe ser re-escrita pero no borrada, puesto que no hay que olvidar que en el hombre mismo (el intelectual), en su existencia como tal, se juntan ambos: poseedor y poseído. Aspecto que lleva a que la base de la hegemonía masculina no se cambie, por el contrario, lo que se cambia son los factores actantes en el nuevo espacio social creado. Si consideramos que este intelectual se ha propuesto la construcción de una nación a partir de valores incorporados a través de la conciencia de una educación humanística basada en un progresismo social que debe reflejarse en la escritura, se puede afirmar que en ellos existía una posición común sobre el proyecto nacionalista cuyos límites o fronteras estaban en El Orden creado por Ellos. Acto que re-crea un espacio de masculinidades colectivas donde ellas no sólo son sostenidas e implantadas no por un individuo que represente el poder, sino también por grupos, instituciones y formas culturales como los medios de comunicación. La racionalización de este ideal quedará centrada en el concepto de evolución social a partir de la descripción de la historia como un devenir de la especie humana, como un proceso evolutivo continuo. Importante, entonces, para los intelectuales del *Movimiento*

Literario de 1842 será el generar un discurso que promueva la acción social y así una corporeidad, donde el cuerpo-sujeto-humano adquiere gran importancia en la medida en que éste se convierte en sistema. Sistema social trans-subjetivo de procesos de aprendizaje y de crecimiento, con lo cual el sujeto real es cambiado por una estructura que está más allá de la subjetividad, proponiéndolo como una situación de comunicación. Comunicación ligada a masculinidades creadas en circunstancias históricas específicas: las que promueven un ajuste constante de ella y, por lo tanto, pueden ser desafiadas, re-estructuradas y/o desplazadas. Es esta misma posibilidad de cambio (de ajuste a las realidades) la que permite el constante cuestionamiento de la estructura que la sustentan consiente también, el desplazamiento de la condición valórica del ser “hombre español” a ser “chileno”. Las fuerzas que producen cambios incluyen contradicciones dentro de las relaciones entre géneros, así como la habitud del género con otras fuerzas sociales, siempre en conexión con grupos de intereses lo que, obviamente genera controversia y conflictos. De allí que Andrés Bello, en su famoso discurso de Instalación de la Universidad de Chile, afirmara:

La universidades, las corporaciones literarias ¿son un instrumento a propósito para la propagación de las luces? Mas apenas concibo que pueda hacerse esa pregunta en una edad que es por excelencia la edad de la asociación y la representación; en una edad en que pululan por todas partes las sociedades de agricultura, de comercio, de industria, de beneficencia; en la edad de los gobiernos representativos (...) la propagación del saber es una de las condiciones más importantes, porque sin ella, las letras no harían más que ofrecer unos pocos puntos luminosos en medio de densas tinieblas, las corporaciones a que se debe principalmente la rapidez de las comunicaciones literarias hacen beneficios esenciales a la ilustración y a la humanidad. (129)

Las menciones de Andrés Bello construyen y re-colonizan la forma de vida en la nueva nación y, en este gesto, se la apropian. El concepto de una representación social a través de una acción comunicativa como una meta de la nueva nación, implementa la idea de un sujeto ideal auto-crítico que es capaz de abstracción como medio estratégico para evitar la manipulación de otros poderes². La propuesta de Andrés Bello estatuye una racionalidad comunicativa, donde la interacción simbólica se consolida a partir de la buena fe de los participantes en este espacio corporativo. Corporación que imbrica diversos estamentos que refuercen la idea del poder tras la comprensión y entendimiento de las actitudes y símbolos del espacio nacional que se construirían a través del consenso puesto que las masculinidades no existen antes de la interacción social. Por el contrario ellas se construyen en la acción, son un performance circunstancial y responden indistintamente a cada ambiente, aunque siempre habrá una marca general que las mantenga en un todo total. El proceso de construir la

masculinidad, más que el estado final de la misma, puede ser la fuente de la violencia que es aceptada siempre que estructure una reforma social. La construcción de estos modelos masculinos imponen un molde limitado que controla al ser humano. De igual manera ninguna reforma es final. De allí que Bello proponga, creo yo, una dialógica de doble hermenéutica que quiere manejar e imponer ciertos patrones de masculinidades. Extrapolo hacia Bello una mención que hiciera Pablo Freire sobre un texto de Habermas y que me parece apropiada lectura aplicable al venezolano:

el diálogo es el encuentro amoroso de los hombres que, mediatizados por el mundo, se 'pronuncian', esto es, lo transforman y, transformándolo, lo humanizan, para la humanización de todos (...) No hay ni puede haber invasión cultural dialógica, manipulación y dialógica son términos excluyentes³ (46)

Desde esta perspectiva, el discurso de Andrés Bello dirigido a los intelectuales del *Movimiento Literario de 1842*, pretende la estructuración de un yo que se codifique en la señalización de la diferencia a partir de una conciencia colectiva de poder que ha creado una institucionalización de la masculinidad centrada en la idea de educación, estabilidad y progreso. Las nuevas codificaciones de los diálogos a partir de premisas de género en la identidad nacional re-vitalizan los grupos masculinos que sustentarán esa misma ideología que se manifiesta necesariamente en la mostración de "el otro/lo otro": distinto y diferente. Acto que provoca luchas y disidencias colectivas que llevan a las reformas en las vidas individuales. Ahora bien, el poder enunciar la otredad presenta un gran conflicto, pues ésta se configura a través de términos ambivalentes como violencia, incivilización, etc. Veo, en los textos generados por los intelectuales de este movimiento, una doble apreciación de la realidad. Por un lado existen los factores que inducen o bien determinan similitudes entre los lectores y los escritores, una complicidad dialógica que permite sobre entender aquello que circula como específico de una circunstancia social y darlo por conocido para todos los participantes en este diálogo. Veamos, por ejemplo, este fragmento de comentario que Manuel Talavera hace sobre una obra de Carlos Bello:

Con gusto, con entusiasmo hemos visto al público acoger como merecía el drama original que se presentó el domingo pasado. En un país en que no estamos acostumbrados a novedades de este género, en que por la distancia a que nos hallamos de los autores que forman el catálogo de piezas en nuestro teatro, miramos estas al través de un prisma que nos deslumbra, pero no nos cautiva; el drama original de don Carlos Bello tiene para nosotros más atractivos, un interés más real que los que desde Europa se reflejan en nuestros escenarios. Ante todas cosas quisiéramos analizarle como acontecimientos; y bajo esta carácter no puede menos de dejar huella en el estado actual de la civilización en Chile. (237)

En la lectura, que el texto de Talavera me propone veo que estos “factores”, por un lado implican unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva (252)⁴. Vale decir, el discurso de Talavera representa un medio, al mismo tiempo que negocia las condiciones específicas desde la cual su discurso adquiere un poder valórico de transacción entre los intelectuales con los que comparte. Por otro lado, está en búsqueda de cumplir una función *determinada* (252) en este diálogo comunicativo que, paradójicamente, se da en un plano muy general donde se concentra en el análisis social de la obra más que en los factores intrínsecos de ella que puedan determinar o generar los valores de cambio que está buscando. A su vez, el medio periodístico está siendo vehículo de las representaciones sociales dominantes masculinas las que se presentan como verdades discutibles. Por otro lado, está siendo, también, el mejor vehículo ideologizante de la época, con lo que permite la emergencia de contradiscursos que expresen una disidencia superficial “a la verdad” pero que no quieran romper con las bases sociales que se trata de mediciones de fuerza⁵. Es sólo a través de las mediciones de fuerzas que los textos propongan, en las contradicciones, en las reinterpretaciones de un modo de ser que las estructuras de poder se mantienen. De allí que, la estructura periodística de la escritura llevada a cabo por los integrantes del movimiento, establecen ciertos criterios de observación desde los cuales tensionar la opinión pública. Tal como lo señala Ana María Stiven:

En Chile, especialmente a partir de la década de 1830 y el fortalecimiento de la imagen del intelectual como portavoz de la opinión pública, la prensa se convirtió en espacio privilegiado de polémica, constituyéndose cada órgano en un interlocutor en sí mismo a través de sus editores, con la activa participación de los lectores, a través de cartas a los editores. (67)

Esta tensión dialógica entre los distintos actantes sociales va a permitir consolidar una **opinión pública**. Subrayo estos términos pues tienen una doble significancia imbricadas de tal modo que no se puede adquirir una sin la otra. Por un lado se busca una reacción intelectual a los análisis presentados por el escritor del artículo, se busca generar su discusión, y, por otro lado, generar la tirantez desde la cual medir fuerzas con el oponente. A partir de este núcleo, los participantes deben demostrar una competencia no sólo lingüística, sino histórica y de cultura mundial. Sólo concretando esta base se podía pasar a otro nivel de discusión. Esta estructura en la medición de fuerzas entre los oponentes permitía una doble construcción: a) un ideal nacional y, b) una personalidad histórica del intelectual que era capaz de mantener por más tiempo la polémica.

Esta medición/lucha/antagonismo, refuerza una estructura identitaria en los oponentes: son conflictos que quieren consolidar una esencia humana, al mismo tiempo que implementan las interacciones grupales y de las

condiciones donde se producen estas interacciones. Estas luchas se producen y se median a través de relaciones de poder y expresan la correlación de fuerzas de los actores políticos. Estos factores refuerzan el poder de la mirada del enunciador pues, si su voz gana, lo convierte en importante registro para leer los problemas sociales e indagar su naturaleza y presentar una respuesta. La voz pública lo aclama, entonces, como portador de un conocimiento especial y su posición social y su valor masculino queda marcada por la voz pública⁶. De allí, por ejemplo que haya una enorme necesidad de estar siempre publicando: la cantidad de periódicos aparecidos en estas fechas, en comparación con la cantidad de lectores, es abrumante. Por otro lado, es también importante hacer notar que cuando se trata de polémicas, en Chile se habla de la **Romántica** y la **Filológica** sin notar que se trata de una sola de carácter socio cultural. Espacio público que, por ejemplo, le sirve de plataforma política a Sarmiento, en la medida en que es “re-conocido” por otros pues ha construido una **voz** que se ha transado/ medido/definido con otras.

Ahora bien, si las relaciones de identidad se forjan a través de la diferencia, la identidad existirá sólo cuando el otro la admita y la reconozca en su pleno vigor y significación. Así, al poner en juego los análisis de la sociedad nacional se están también poniendo en juego diversos dispositivos históricos que intentan, a través del Discurso del Amo, controlar las representaciones sobre el espacio cultural aludido. De allí que una propuesta irónica sobre el acontecer social en Santiago, como la hecha por José Joaquín Vallejo (Jotabeche), deje ver ese hilo conductor de *un yo*, masculino, ejemplar, significativo, frente a la historia de *mi nación*⁷ versus un-unos / otro-otros y la imposición de sus visiones:

Si no me hubieses escrito por el vapor de Perú ¿sabes el castigo que quería darte? Te iba á dedicar uno de mis artículos para que tu nombre y apellido hubieran aparecido en letras de molde (...) a la cabeza de algunas columnas de *El Mercurio*. Has escapado de una Buena escapándote de una dedicatoria; y en eso eres más feliz que algunos ministros de estado, que apenas alcanzan á serlo cuando ya se les encuentra colmados de ilustración y virtudes, é irremisiblemente les rinden, según una usanza añejísima, tan añejísimo homenaje. Pero ténlo entendido para en adelante: si no me escribes por todos los vapores, te pierdo, te saco a la vergüenza pública, te planto un obsequio en estos ó parecidos terminos. (...) No te canses, querido amigo; no pierdas tu tiempo en resistir al romanticismo, al torrente de esa moda que es la más barata que nos ha venido de Europa, con escala en San Andrés del Río de la Plata, donde la recibieron con brazos abiertos las intelectualidades nacionales, expresándole su sensibilizamiento y espíritu de socialismo (...) Hazte romántico, hombre de Dios, resuélvete de una vez al sacrificio. Mira que no cuesta otra cosa que abrir la boca, echar tajos y reveses contra la aristocracia, poner en las estrellas la democracia, hablar de independencia literaria, escribir para que el diablo

te entienda, empaparse de arrogancia, ostentar suficiencia y tutear a Hugo, Dumas y Larra, hablando de ellos como de unas calaveras de alto bordo, con quienes nos entendemos *sans compliments*. (415-16)

El lenguaje empleado por Jotabeche describe, e inscribe una ritualidad en la que quiere establecer una diferencia entre lo natural y lo cultural. Entre el conocimiento (el valor del progreso) y una pseud erudicción centrada en lo añejo. Se trata de una voz que tiende a generar un discurso que cimiente todas las fronteras, incluso las de género para fundamentar lo nacional. La apertura de la carta, estilo diálogo-monológico (valga la paradoja) con violencia verbal centrada en el castigo, crea el ambiente desde donde Jotabeche se posiciona de un espacio de poder social de interpelación en el sentido althusseriano. Mediante la ironía, las contraposiciones y la desestructuración del otro, el narrador va a diseminar su postura ideológica desde su visión patriarcal. Con este acto, tanto Jotabeche, como "sus amigos" son implantados/ autoimpuestos como sujetos gestores y reproductores de la "ideología nacional". Al auto-nombrarse y consolidarse como fuerzas, re-cimentan la figura del hombre tradicionalmente macho y de paso, masculino. Es sólo así que se puede invertir (como diría Freud) al otro implícito (los del Río de la Plata) en el texto hacia su posición de objeto y no sujeto del diálogo. Desde otra perspectiva, los lectores no parecen alejados de sus roles masculinos dentro de una sociedad chilena en la que todos *ellos* están incertos; así, tanto el productor del discurso, como sus receptores son hombres interpretando un género que podríamos llamar vulnerable por antonomasia. El tono irónico y de reprimenda sirve como moneda de cambio entre dos iguales cuya reciprocidad funciona como base estructural de límites sociales y el lenguaje utilizado codifica los trayectos de emisión y recepción. Con esta conexión los intelectuales instituyen diversos sentidos que fijan identidades en la medida en que logran asentar un marco de referencia positivo en la voz pública⁸.

En una lectura freudiana de las proposiciones hechas por Jotabeche se nota una intimidad humorística que personaliza la crítica, al mismo tiempo que elude al aludido. La broma, la ironía, el chiste tiende a condensar la agresividad y transfiere energía, valor o afecto en un desplazamiento aparente del objeto de deseo a través de una representación simbólica que lo disimula. El lenguaje empleado acá revela un deseo, a veces el miedo a perder un vínculo imprescindible (el trabajo, la amistad), al mismo tiempo que muestra una asociación entre el humor y la identidad de género. No se trata de una identidad real, pero sí del estereotipo creado a través de la afirmación de supuestas esencialidades, de allí que construya un imaginario social y cultural a partir del simulacro de discursos arraigados históricamente. Esta ironía, este humor, se puede tomar como una arma, una forma de desafío o de duelo. Para Henri Myrtilinen, la estructura del arma, ya sea lingüística o física hacen siempre referencia al status masculino por se:

Weapons are used as stauts, symbols but also as a tool to achieve social gains, wielding power over unarmed males and females. This can be often links to a crisis of masculinity, when there is a fear of loss of male power and privileged through social transformation, leading to a backlash in whish, traditional gender roles are reinforced. (38)⁹

La identidad que buscan crear los intelectuales del *Movimiento Literario de 1842* se basa en el acto mismo de la descripción, de la narración de un yo que sólo adquirirá presencia si se le escribe. En ese sentido, creo que se da una crisis representacional que debe ser definida en el espacio propio desde donde ella se inaugura, o es inaugurada. De allí que la tensión creada por el texto de Jotabeche, sea tan efectiva pues expone una falta de imaginarios colectivos nacionales y, ante esta carencia, hay un obvio temor de que otras visiones u, OTROS se impongan. Dos ejemplos:

1.- José Joaquín Vallejo (Jotabeche):

En Achaque de amoríos nos encontramos, pues, tan adelantados en Copiapó como en cualquiera otro de nuestros pueblos en que las gentes ya se hacen un deber de vivir a la moda y en adoptar las ridiculeces que vienen de Europa por el purísimo conducto de peluqueros y de las modistas (...) Nos dicen que en París es una bobería enamorarse de veras de una mujer (...) y hételos aquí haciendo la parodia del héroe, empeñados en representar burlescamente el papel de seductores. (417-18)

2.- Francisco Bilbao:

El catolisismo sometió a la barbarie. Su poder de propaganda necesitaba organización, táctica y medios, i esta es la causa del poder temporal i feudal que se abroga. La fé era su instrumento. No podia vencer. Necesitaba rápidamente alistar a sus banderas la barabarie, i he aquí el mito, el simbolismo, la forma, la pompa, el misterio, la poesía, sentimental e imaginaria que constituyen el catolisismo que viene a deslumbra los ojos estáticos del bárbaro i sus oídos salvajes. El bárbaro se deslumbra, se somete, es católico. (...) nosotros siendo de la eternidad, hemos caído en el tiempo llamada siglo xix, juzgaremos según nuestra capacidad de lo que es con respecto a la sociedad nueva i a la filosofía que renueva las religiones.(...) Religión autoritaria que cree en la autoridad infatigable de la iglesia, es decir, en la jerarquía de esos "Hombres" i además la autoridad irremediable sobre la conciencia individual (...) autoridad del fraile, autoridad del clérigo, autoridad del Papa, autoridad del Concilio. (171-72)

Ambos discursos quieren crear una sensación de total e irreflexiva adhesión a través de una imagen visual que cause perturbación pues los hombres que lean estos textos se verán interpelados, ya sea por el humor (Jotabeche) o por la lógica (Bilbao) indiscutiblemente. Ahora bien, ¿qué significaba aquella adhesión? Una primera hipótesis, sociológicamente bien intencionada, podría ser que en las descripciones proyectan la expectativa que los jóvenes, de la generación y extracción social a la que pertenecen ambos intelectuales, tienen del poder, de una sociedad civil y de un modo de ser en ella misma. Obviamente buscan salirse de un modo de ser que la mirada colonial (valor de la tradición frente a la modernidad) y que el poder colonial europeo habían impuesto. Lo que buscan es borrar la idea de “nativos, no civilizados y por ende, feminizados” y una forma concreta de hacerlo es estableciendo barreras, fronteras de interpretación de la identidad. Desde cierta perspectiva hay una abierta vulnerabilidad para los lectores/espectadores de estas polémicas puesto que, al ser interpelados por el discurso masculinizante/nacionalizante del emisor, se ven inciertos en un performance nacional del que no se pueden o “no se deben salir”. Los intelectuales, creadores de estos discursos, son, por ende, reproductores de un discurso estatal-nacional-patriarcal que escenifica las fronteras y las normas por las cuales se constituye la realidad social, una realidad que interpela y que identifica al sujeto dentro de su posición genérica internalizada.

En el *Movimiento Literario de 1842* y en sus polémicas hay, por supuesto, un juego de poder, que es el reconocimiento que el otro nos da o aquel que le damos al otro, ya que reconocer es poder. Pero todo acto de reconocimiento, en tanto acto de poder, está inscrito en un orden institucional y es ese orden institucional el que están, los intelectuales de este movimiento, buscando reordenar y re-definir. La negociación de masculinidades durante *El Movimiento Literario de 1842*, tiene un énfasis en temas conforme a las expectativas dominantes de ‘hombría’. Lo que tiene valor en escenarios específicos: los periódicos. Estos relatos sociales masculinos escriben sobre sus experiencias, pero sobre todo, sobre sus ideales de modo tal que muchos de estos relatos de alguna forma sirven para reinscribir las posiciones hegemónicas masculinas de sus autores.

NOTAS

1 Francisco Bilbao, “La sociabilidad Chilena”. En esta y otras citas de los Intelectuales del *Movimiento Literario de 1842* mantengo la ortografía del original.

2 De acuerdo con Jurgen Habermas, en *Teoría de la acción comunicativa* Vol. 1, Taurus, México, 1987. pp. 136-142. La situación comunicativa se genera en el lugar donde interactúan los hablantes, en este caso los intelectuales y con este diálogo se puede establecer la noción de lo propio y lo extraño, o sea la vida cotidiana.

- 3 Freire, Pablo. *¿Extensión o Comunicación?*. Siglo XXI. México, 1979. p. 46
- 4 Me refiero a las condiciones específicas que Bajtín analiza en su texto *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2005. Bajtín no analiza específicamente a qué se refiere con “condiciones específicas”. Pero que asumo que cada esfera de acción humana existe en contextos particulares, concretos, relacionados con una construcción social y cultural desde la cual se re-afirma el sujeto enunciante.
- 5 Tal y como lo señala Fabio Gigli en su artículo “Michael Foucault: aportes para una nueva filosofía”, en donde afirma que: “La verdad, por lo tanto, no se encuentra fuera del poder ni carece de efectos de poder. De este modo el planteamiento de la verdad conduce a la política. Como el mismo Foucault lo expresa ‘el problema político esencial para el intelectual no es criticar los contenidos ideológicos que estarían ligados a la ciencia, o de hacer de tal suerte que su práctica científica este acompañada de una ideología justa. Es saber si es posible constituir una nueva política de la verdad. El problema no es cambiar la conciencia de las gentes o lo que tienen en la cabeza, sino el régimen político, económico, institucional de la producción de la verdad’”.
- 6 Algo muy diverso se producirá en el caso de las mujeres quienes socialmente se verán fuera de la voz pública, salvo casos excepcionales como el de Mercedes Marín del Solar quien en 1868, en la que fuera la primera antología de poesía chilena, se la nombra como la voz poética fememina de Chile.
- 7 Uso, en este caso, la correspondencia entre **yo** y **mi** para mostrar la idea de propiedad con la que se enuncia el discurso.
- 8 Trinidad Zaldivar, en su texto “‘El papel de los monos’. Breve crónica de un tercio de siglo de prensa de caricature 1858-1891” y María José Schneuer en “Visión del ‘caos’ americano y el ‘orden’ chileno a través de *El Mercurio de Valparaíso* entre 1840 y 1850”. *Entre tintas y plumas: historia de la prensa chilena del siglo XIX*. Ángel Soto editor. Santiago: Centro de Investigación de Medios Andes CIMA, 2004; muestran el importante papel de la prensa en la construcción de un imaginario cultural identitario. Ambas establecen que la ideología del progreso se fundamenta en la posibilidad de tener voz gráfica como voz política y ambas voces deben estar en contacto con el espacio público que las apoya. Las voces disidentes sirven para mantener el orden y son expuestas sólo como valor agregado en la materialidad de la escritura.
- 9 Henri Myrntinen “Disarment Masculinities”. *Disarment Forum: Women, Peace, and Security*. World Forum. www.unidir.org/pdf/Gender/6%20myrntinen.pdf.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. 12a ed. México: Siglo XXI. 2005.
- Bello, Andrés. “Discurso de Instalación de la Universidad de Chile”. En *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Ana Figueroa Comp. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2004.
- Bilbao, Francisco. “La sociabilidad chilena”. En *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Ana Figueroa Comp. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2004.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins, 1990. pp. 270-282.

Figueroa, Ana. *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2004.

Freire, Pablo. *¿Extensión o Comunicación?*. México: Siglo XXI, 1979.

Gigli, Fabio. "Michel Foucault: Aportes para una nueva filosofía política". *Antropos Moderno*. http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=930.

Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa* Vol. 1, México: Taurus, 1987.

Lastarria, José Victorino. "Investigación sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile". En *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Ana Figueroa Comp. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2004.

Mc Laren, Peter. Henry A. Giroux. *Sociedad, cultura y escuela* Madrid – México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Myrtilinen, Henri. "Disarmament Masculinities". /Disarmament Forum: Women, Peace, and Security/. World Forum. www.unidir.org/pdf/Gender6%20myrtilinen.pdf <<http://www.unidir.org/pdf/Gender/6%20myrtilinen.pdf>>.

Schneuer, María José "Visión del 'caos' americano y el 'orden' chileno a través de *El Mercurio de Valparaíso* entre 1840 y 1850". *Entre tintas y plumas: historia de la prensa chilena del siglo XIX*. Ángel Soto editor. Santiago: Centro de Investigación de Medios Andes CIMA, 2004.

Stuven, Ana María. *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.

Talavera, Manuel. "Reseña: *Los amores del poeta*". En *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Ana Figueroa Comp. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2004.

Vallejo, José Joaquín (Jotabeche). "Carta de Jotabeche a un amigo en Santiago". En *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Ana Figueroa Comp. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2004.

Zaldivar, Trinidad. "'El papel de los monos'. Breve crónica de un tercio de siglo de prensa de caricature 1858-1891". *Entre tintas y plumas: historia de la prensa chilena del siglo XIX*. Ángel Soto editor. Santiago: Centro de Investigación de Medios Andes CIMA, 2004.

**CARLOS FUENTES:
TRIBUTO POR SUS 80 AÑOS**

TIEMPOS DE CARLOS FUENTES

Julio Ortega
Brown University

He llegado a creer que Carlos Fuentes no sólo es autor de los libros que ha publicado sino también de varias novelas por escribirse, cuya apasionada transcripción prosigue. Quiero decir que la cronología de sus obras visibles no corresponde a la temporalidad que ellas anticipan. Sospecho que Fuentes escribió de joven sus libros adultos para escribir de mayor sus libros juveniles. Ahora que celebramos sus 80 años de vida fecunda, vale la pena releer las primicias y promesas de su trabajo de recomienzos.

Su obra, en efecto, es una vasta novelización de la temporalidad, de sus tiempos y destiempo. Al reordenar sus libros bajo el rubro "La edad del tiempo" (Alfaguara), nos propuso la ligera paradoja de una lectura que siendo histórica (temporal) es también cíclica (mítica). La novela vendría a ser la figura de una espiral: pone al día el pasado y manifiesta el porvenir. Por ello, esta Edad del Tiempo comienza con *Aura* (con el joven historiador que rescribe las memorias de un viejo militar porfirista sólo para terminar sustituyéndolo); llega a *El naranjo* (que rescribe la fábula del descubrimiento a partir de una invasión maya de España); pero incluye también cinco novelas que Fuentes escribe o se promete escribir. Y es revelador que *Todas las familias felices* salga del esquema como si fuese de otro tiempo.

Pero si la obra narrativa de Carlos Fuentes no se ordena por la cronología de su escritura ni tampoco por la de su publicación, es porque organiza otra temporalidad, entre anticipaciones de una comedia apocalíptica y anacronismos de una historia ucronista. En su dinámica de canjes y permutaciones, el tiempo de la fábula circula forjando su propio registro, entre escenarios de traza barroca.

Al editar las *Obras reunidas* de Fuentes (Fondo de Cultura Económica)

me propuse postular que ocurren en el presente de la lectura. Porque es la lectura una fuerza desencadenante que trama los contextos y descubre sus ejes. Fundaciones, Capital mexicana, Biografías, los tres primeros tomos publicados, declaran el afincamiento de esta narrativa, cuya sensorialidad radiante no oculta el horror de su sensibilidad crítica.

Releídas, estas obras revelan sus anticipaciones, que nos alargan la orilla del presente. Así, *La región más transparente* es la partida de nacimiento de la ciudad de México contemporáneo; *Cristóbal nonato*, la visión posapocalíptica de la ciudad rendida a las hordas. Si García Márquez necesitó de cien años para escribir, como si fuese leída en unas horas, su novela milagrosa; si Joyce necesitó de un día para su saga del hombre cotidiano (Umberto Eco dice que *Finnegans Wake*, en cambio, requiere un “lector ideal afectado por un ideal insomnio”); Fuentes ha necesitado las últimas horas de Artemio Cruz para escribir el obituario del poder milenar, leído por todas las personas narrativas en los tres tiempos del relato. El presente, el pasado y el futuro construyen nuestra lectura. Leer es una ceremonia política: desmontamos con ella la fatalidad del mal gobierno.

Releemos, por eso, sus libros como si estuviésemos leyendo el pasado en clave futura, y a nosotros mismos en un relato siempre por venir. Fuentes ha liberado la historia, al recuperar sus voces como si fuesen de mañana. Por eso, todavía sigue escribiendo su primer libro.

Para sumarnos a la celebración de la lectura de Carlos Fuentes, este número de *INTI* recoge algunas ponencias sobre su obra que fueron parte del diálogo trasatlántico, animado por su presencia, en Brown University.

CINCO PROBLEMAS PARA EL NOVELISTA MEXICANO (Y LATINOAMERICANO) EN EL NUEVO MILENIO

Pedro Ángel Palou

En cierta enciclopedia está escrito que los escritores mexicanos se dividen en a) los que ya no escriben, b) los que pernoctan en la Rotonda de los Hombres Ilustres, c) los que salen en televisión, d) los que no salen en televisión, e) los que están incluidos en esta clasificación, f) los que todavía escriben, g) los que aún no escriben, h) los que hacen declaraciones y firman manifiestos, i) los que no se pueden enumerar pero editan en las numerables editoriales estatales y universitarias sus primeras y últimas obras, j) los que aparecen en la historia de la literatura, k) los que tienen más de una extremidad, l) etcétera, m) los que de lejos parecen escritores, n) los que clasifican a otros escritores...

Así podríamos seguir, al menos hasta la Z, pero menos inútil que este juego borgiano, se me antoja una revisión rápida de un clásico artículo de Ángel Rama, y gravitar los próximos minutos en torno a cinco grandes temas que conciernen a cualquier escritor, no sólo mexicano o latinoamericano, pero utilizando las nuevas novelas mexicanas como ejemplos. Así, como dijo el descuartizador, vayamos por partes:

El mercado, el público y la situación económica

Un tema presente desde la aparición del fenómeno llamado *boom* ha sido la explosión de un mercado lector en América Latina que consumió los productos –editados localmente o en España– y configuró una base de lectores reales no sólo para los *big leaguers* del *boom*, sino para un conjunto importante de escritores y para los entonces jóvenes que compartieron el

escenario hasta finales de los setentas. Era, lo dicen Rama y muchos más, un momento de revolución y renovación, de gran tecnificación narrativa y un público mayoritario se acercó (y luego alejó, por qué no decirlo) de sus textos que alcanzaron tiradas insospechadas entonces, y aún ahora en México, en el que una novela de David Toscana o de Mario Bellatín o de Ana García Bergua apenas alcanza un tiraje de tres mil ejemplares en un país de más de cien millones de no lectores. Lo que ocurría entonces, incluso vía la edición en España, quizá porque el boom y los postbooms ocurrieron en la última ilusión latinoamericanista era que las obras circulaban (cualquiera sabe, es cierto, que producción y circulación no son la misma cosa) entre nuestros países y había un conocimiento cierto, profundo de lo que se estaba escribiendo igual en Ecuador o en Buenos Aires que en México o Puerto Rico. Hoy, en esta época de fusiones, de conglomerados, de edición sin editores, el panorama es, por decir lo menos, desolador. Ningún lector e incluso ningún escritor mexicano sabe lo que se está escribiendo –y leyendo– en Uruguay o en Venezuela a pesar de que allí y allá los libros aparecen con sellos de editoriales trasnacionales que nunca distribuyen fuera de los mercados locales. Editar en España, salvo para unos cuantos, es una añagaza similar y el libro no se conoce más y en casi todos los casos no regresa a América donde pagamos ya no espiritualmente como sentenciaba Henríquez Ureña, sino monetariamente altos derechos de importación para que esos libros circulen y se lean. El mercado del libro en América Latina no existe o, si se me permite, existe en este mundo en el que nos hemos vuelto un único *fast food nothing inclusive*, como una ilusión. Dos datos para ilustrarlo: alguien edita en la versión mexicana de Random House, *Plaza & Janés* y el libro no pasa a ser leído y, por tanto, distribuido y conocido por ninguno de los editores del grupo en Iberoamérica ni por los *scouters* de Bartelsman para ser traducido: son sólo eso, tres mil ejemplares de consumo interno que duermen plácidamente en la estantería de un *Sanborn's*. O bien el editor mexicano no puede importar o reimprimir en su catálogo ningún libro que no sea enviado desde las oficinas españolas. Hoy ya no nos conocemos los unos a los otros, ni nos leemos, sin embargo los supermercados de libros y las escasas y sobrevivientes librerías, están atestados de los autores españoles que esas corporaciones editoriales imprimen. Seguimos siendo su trastienda, su patio de recreo. ¿Voltean hacia América cuando el producto que ven allí no tiene la marca de la casa, lo exótico, el vitalismo y el voluntarismo de los buenos salvajes que allí moramos? Y sin embargo en la aldea o comarca global sólo lo sancionado por los conglomerados es susceptible de regresar a lo local desprovisto de capitales suficientes para relanzar sus industrias culturales y competir. ¿Qué es lo susceptible de comercializar de esta Nuestra América u Homérica Latina? ¿A qué tenemos derecho como latinoamericanos, incluso temáticamente, para ser leídos como tales? Así que el público lector que emergió en los sesentas y setentas sigue leyendo,

pero no lee –porque no circulan aunque sí se produzcan- escritores latinoamericanos, salvo casos contados, excepciones que confirman la regla. La situación, pese al puente que significó el *boom*, no es muy ajena a la que vivió Darío a quien por cierto una prestigiosa antología editada en España mencionaba en 1956 como “escritor español nacido en Nicaragua”, casi diciendo: *por error*. Y la cuestión de la marca no deja de ser curiosa, ya el propio Rama ilustraba que fijado dentro del mercado de consumo, un valor tiende a conservarse inalterable por un periodo más o menos largo y a absorber un máximo de compradores o bien que: “el imperio que conquista con una primera invención sólo se refuerza mediante una continua adaptabilidad a las variaciones, jugando coordinadamente su prestigio conquistado con la elasticidad de su adaptación al cambio”, como ocurrió precisamente cuando esa marca del *boom* se confundió con un único término paraguas, *realismo mágico*, etiqueta de mercado y academia que ya dio de sí, precisamente, porque no tuvo esa elasticidad y repitió recursos que se convirtieron en *gags* o clichés.

Y eso nos lleva, inevitablemente a la condición del escritor que lo sigue siendo los domingos y que vive de otros trabajos, cada vez más relacionados con el mundo literario, es cierto, pero no de sus magras regalías –no hay que olvidar el gran número de editoriales en nuestros países que siguen pagando en especie con un número de los ejemplares impresos. El periodismo es, hoy por hoy, el lugar más alejado de la literatura (incluso las revistas y suplementos que sólo por comodidad seguimos llamando literarios). El mundo académico se ha vuelto el lugar privilegiado del escritor latinoamericano –sea el formal como las universidades o el informal como los innumerables talleres para escritores-, como también está siendo el único lugar en que la ilusión subcontinental persiste: en una buena biblioteca, como la de ésta universidad, sí están casi todos los que son, pero es un reducido número de profesores y de alumnos que los siguen en la curricula, el que los conoce y lee, en el mejor de los casos, aunque muchas veces como pretextos para la aplicación de una teoría de moda en el *star system* académico, como un algoritmo para sus tecnocracias, como diría Mounin. No deja de ser terrible el diagnóstico de Onetti: “en la primera etapa de aquel tiempo adoptamos una posición, un estado de espíritu que se resumía en la frase o lema: aquel que no entienda es un idiota. Años después, una forma de la serenidad –que tal vez pueda llamarse decadencia- nos obligó a modificar la fe, el lema que sintetiza: aquel que no logre hacerse entender es un idiota”, reflexión que a mi juicio resume el tránsito desde el boom a nuestros días.

Las técnicas y los temas

Ya hace muchos años Cortázar zanjaba la disputa sobre la importación de modelos europeos para la creación de novelas en Latinoamérica –como si Mishima, en Japón, no hubiera echado igual mano de un género que es típicamente occidental- diciendo que el empequeñecimiento del planeta por la comunicación y las traducciones hacia imposible pensar la técnica literaria como algo extranjero. El propio Vargas Llosa afirmaba que la razón por la que las novelas del llamado *boom* se leyeron fuera de América con singular alegría fue que ésta empezó a utilizar con maestría –con mayoría de edad- patrones técnicos universales en el mismo momento en que decaía la novelística europea, particularmente la francesa; aunque más de un crítico argumentó desde entonces que era al revés, que había triunfado gracias a que, independientemente de su modernización técnica, estaba arraigada en operaciones tradicionales, regionales, hasta folclóricas que el lector común leía con más gusto que las proezas técnicas del vanguardismo sin tema del *nouveau roman*. La polémica en nuestros países no ha terminado, en ambos frentes, el de la técnica y el del tema. Decía Antonio Cándido en un texto clásico que la evolución literaria en nuestro subcontinente se ha dado por la lucha permanente entre cosmopolitismo y nacionalismo, como quiera que se le haya llamado en cada momento. Lo curioso es que siempre han convivido ambas tendencias y que esa *tensión* ha sido la que ha producido nuestros mejores textos (piénsese en *Pedro Páramo* y en *La región más transparente*, sólo por ejemplo o, más recientemente, la obra de Alberto Ruy Sánchez, sus novelas líricas que suceden en Mogador o la *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor así como *En busca de Klingsor* y *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de Volpi y Sada, respectivamente). Se sigue acusando a muchos escritores de no mexicanos porque sus obras no ocurran en México y aún así Mario Bellatín ha colocado su universo en Oriente, con *El jardín de la señora Murakami* y *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* o en el exotismo del herbario, con *Flores*), sin ningún complejo de inferioridad. Los tradicionalistas, lo expresa muy bien Juan José Saer, ahogan la tradición, la aniquilan: encerrados, la asfixian. Somos producto de la mezcla, no de las pulsiones de nuestros orígenes. Pero ya hace también un buen tiempo el propio Carlos Fuentes apuntaba: “Yo creo que la literatura norteamericana es lo que es gracias a la perspectiva ganada por los emigrados y la literatura latinoamericana en general lo será también. Pero se sigue criticando al llamado cosmopolitismo y se sigue ejemplificando la crítica con Darío. Se nos olvida que también en el cosmopolitismo hay una aspiración muy nuestra, muy valedera, muy cierta, muy concreta, que es la de no debilitarnos en el aislamiento, la de romper este aislamiento que nos disminuye y encontrar toda una serie de correspondencias y de afirmaciones en las relaciones abiertas de la cultura”. Así lo ha visto, seguramente, Pablo Soler

Frost que igual coloca sus reflexiones al pie del Tepozteco que sus novelas en la época romana o el mundo germánico (*Legión*, *La mano derecha*, *Malebolge*). Pero también escritores como David Toscana (*Estación Tula*, *Santa María del Circo* y ahora *Duelo por Miguel Pruneda*) cuyas historias ocurren, invariablemente en una región geográfica del norte del país. Nos son dados todos lo temas, incluidos los mexicanos, sobre los que también pueden escribir un chileno, Roberto Bolaño o un argentino, Rodrigo Fresán, en sus mejores textos.

No dejo de alertar, con Saer, de nuevo, sobre los riesgos de esta libertad necesaria: “en nuestra actualidad las tradiciones locales, regionales, nacionales, tienden a disolverse en una especie de magma internacional que, o bien les asigna una singularidad extrema, fija, destinada a representar lo exótico en la escena común, o bien las estiliza a través de un lenguaje simplificador e inmediatamente comprensible por un receptor mundial medio, estadísticamente establecido. Sólo lo muy diferenciado o lo muy genérico tienen cabida en este sistema: la realidad opaca y pantanosa que se reconstruye trabajosamente día a día y de cuyo magma surgen pensamiento y creación es de un orden diferente al de esa representación simplificadora”. Y esto vale más aún por la cultura menos que media de nuestro *cybermundo*, superficial a vuelo de navegación electrónica, en que una embarrada de pupilas sobre la superficie del monitor convalida una cierta dosis de conocimiento y evita, sobre todo, la lectura de las obras. Dice Martin Amis —el novelista inglés autor de *Campos de Londres*— en su reciente memoria, *Experiencia* que antes cada hombre llevaba una novela adentro —yo acotaría, una saga siempre familiar— pero que hoy, en este mundo locuaz, verborreico, mediático, todo hombre o mujer lleva dentro una memoria, no una ficción. Esa memoria le parece a quienes se las cuenta —o a sus posibles lectores— auténtica, ejemplar, una verídica crisis del corazón. Nada, entonces, puede competir con la experiencia hoy en día, tan incuestionablemente individual, democrática y liberal. La experiencia es lo único que compartimos en igualdad, y todos tenemos una noción de ello. Nos rodean, entonces, casos especiales, vidas contables en una atmósfera de celebridad universal. Sin embargo no se trata ya de los quince minutos de fama a los que todos tenemos derecho en la vida, según Andy Warhol, sino la fama completa de cada instante de la vida, aunque dicha celebridad sólo exista en nuestras propias mentes. Es la fama karaoke, la fama del *talk-show* tan de moda en México últimamente. Como novelista me interesa particularmente la reflexión precedente. Muchas veces me han preguntado si lo que he escrito en un cuento o una novela me ha ocurrido en verdad. Sin embargo para quienes utilizamos la experiencia —o las inconscientes fusiones de las experiencias— para construir ficciones tal reclamo de verdad o de realidad nos parece un tanto injusto. Pero real. El libro más vendido del último tiempo, *Las cenizas de Ángela* de Frank McCourt, hoy transformado en película, lo fue porque

narraba el testimonio no fictivo de un hombre concreto. Justamente los lectores de hoy buscan esas historias reales, aunque descubran que son fabricados para dar la ilusión de reales –como en los talk shows a los que ya me referí o en los programas sensacionalistas tipo *Primer Impacto* o incluso con productores antiéticos que pagan dinero a inexistentes rateros para actuar un asalto callejero.

No nos podemos identificar con un héroe novelístico porque no hay heroísmo ni épica posibles en nuestros días. Así las cosas nadie lee novelas con inocencia ni se cree esa esencial trampa ficcional. Antes se leían novelas porque nuestro mundo era ancho y ajeno, insuficiente, hoy se leen memorias porque se considera que una vida, toda vida es autosuficiente. ¿No estaremos glorificando la banalidad? La crudeza ha sustituido a las verdades sutiles, incontrovertibles y la experiencia siempre individual, siempre egoísta con verdad o tintes de verdad –como en *Boys don't cry* o *Amores perros*- ha sustituido para siempre a la experiencia colectiva, social. Aquí y así nos tocó vivir. Lo privado se ha vuelto totalmente público, lo banal objeto de la mirada de *voyeur* del hombre sin atributos del siglo XXI. Un programa televisivo holandés, que ya es una franquicia mundial –versión condensada de *The Truman Show*- permite ver a once o doce individuos dentro de una casa con cámaras en cada uno de sus rincones –incluidos, por supuesto, el baño y las alcobas- y estos actores-reales sólo realizan el papel de vivir y amueblar las horas que le restan a su duelo. Los *chats* en internet permiten el más total de los anonimatos –uno puede ser cibertravesti por unos minutos- y la más total de las intimidades, justamente porque ambos –el programa de TV y los chats- han logrado que no exista forma alguna de contacto. La intimidad aséptica, podría decirse: no hay peligro alguno, se apaga la televisión o se sale de la red electrónica y uno vuelve al gran teatro del mundo –no ya el de Calderón, sino el de las confundidas historias de nuestra vulgar mendicidad que prefiguró Franz Kafka ¿Espiamos realmente al introducirnos en la casa de cristal –fallido experimento chileno en el cual una mujer podía ser vista por todos en una casa de vidrio haciendo su vida cotidiana- o simplemente reducimos a tal grado la vida que sus gestos más nimios y los más representativos adquieren el mismo valor: no valen ya nada?

Este momento, que también podemos caracterizar como de decadencia –no sólo privativa de la literatura mexicana y sin usar la palabra peyorativa, sino descriptivamente- el panorama no parece alentador a nivel de circulación, pero sí existe, como he venido diciendo, una producción literaria de ya no tan jóvenes, ingente, diversa y riquísima que incluye a los autores que he mencionado y a Luis Humberto Crostwaithe, Eduardo Antonio Parra, Mario González Suárez, Cristina Rivera Garza, Ana Clavel, Rosa Beltrán, Ana García Bergua, Javier García Galiano, Vicente Herrasti e Ignacio Padilla como varios de los más avezados y arriesgados en sus propuestas. Y digo

decadencia en el mismo sentido que Jacques Barzun, como un concepto que no implica “pérdida de energía o de talento o de sentido moral... por el contrario son tiempos muy activos, llenos de hondas preocupaciones, pero peculiarmente inquietos, porque no se ven líneas de avance claras. Es un tiempo que ha de afrontar la pérdida de la Posibilidad... la repetición y la frustración son la insoportable consecuencia. El aburrimiento y el cansancio son grandes fuerzas históricas”. No olvido, además, que un espacio social como el campo literario es un espacio en donde conviven no sólo tendencias diversas sino, sobre todo, generaciones múltiples que siguen produciendo una obra rica en matices y que, muchas veces, dialoga con las nuevas voces de forma singular, como lo hacen —no sólo con su actitud, encomiable, sino con sus obras— Carlos Fuentes y Sergio Pitol, por mencionar a los dos narradores que impulsan decididamente la viva tradición de la novela mexicana en este nuevo milenio. Con su vocación de viajero memorialista Pitol está presente en eso que anunciaba Eliot como el papel de las obras realmente valederas: en el replanteamiento de la tradición, en la reescritura del pasado de esa tradición y el advenimiento de lo que va a aparecer; lo mismo Fuentes con el mural narrativo que es *Los años con Laura Díaz* y con ese regreso a lo fantasmagórico en el territorio de la novela breve en *Instinto de Inez*: ambas plantean al joven novelista retos de diálogo creativo tan intensos como *Terra Nostra*, *La muerte de Artemio Cruz* o *Aura*, es decir, retos de confrontación con la estética del gran escritor, no con la marca de latinoamericanidad porque, como dice bien Saer, “un escritor en nuestra sociedad, sea cual fuere su nacionalidad, debe negarse a representar, como escritor, cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos, aun cuando eso lo condene a la marginalidad y la oscuridad. Todo escritor debe fundar su propia estética... en un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guardián de lo posible”, territorio que parece negado por definición en medio de la decadencia.

LA POÉTICA DE AURA EN LAS GEOGRAFÍAS DE CARLOS FUENTES

Zunilda Gertel
University of California-Davis

Mi propósito es seguir los trazos de algunos valores fundamentales de la significación de la novela *Aura* en la obra posterior de Carlos Fuentes. El sueño-visión de *Aura*, vislumbrado en México—centro vital de la narrativa de su autor, crece y se expande geográfica, lingüística e históricamente en el vasto proyecto trasatlántico que Fuentes ha titulado *La edad del tiempo*. Observaré estas proyecciones de *Aura*, particularmente en *Terra Nostra* y en *La campaña*. *Aura* es, cronológicamente, la tercera novela del autor, publicada en el mismo Illaño de *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Años antes, en su primer libro, la colección de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), como en mini-mapas, Fuentes explora las raíces e historia de la tradición maya-azteca y nos revela el sentido del presente como “un enmascarado rostro antiguo”. Por otra parte, *La región más transparente* (1958), es la novela crítica fundacional por su enfoque en los problemas urbanísticos, socio-políticos e históricos que conviven en el mundo contemporáneo en la ciudad de México.

En la obra de Fuentes, la publicación de *Aura* anuncia una visión distinta. En su magia y misterio, por la escritura, la memoria crea un mundo imaginario, inasible, evasivo, y a la vez tan sustancial como la piedra del tezontle. *Aura* es una nouvelle y es un poema, una poética del sueño y la memoria, como exploración del ser y de su origen olvidado. Los personajes que constituyen el triángulo Consuelo/*Aura*/Felipe conducen el desarrollo de la narración. A ellos se agrega un personaje ausente, si bien omnipresente, el General Llorente. Aunque individualizados por sus nombres, todos actúan como figuras fantasmas, casi ausentes, convocados y dirigidos por su yo memorioso invisible. Un yo enmascarado en un tú proteico como ritual de una ausencia.

Dos pre-textos anteriores a la escritura de *Aura* promueven la trama y desarrollo de la narración: 1. Un breve anuncio de periódico cuya publicación ha sido ordenada por la señora Consuelo:

Lees y relees el aviso [. . .] Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado, escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible se ha vivido en Francia algún tiempo. (4)

2. Las memorias escritas por el General Llorente que vivió en el siglo XIX, estudió en Francia y perteneció al estado mayor del Emperador Maximiliano en México. Son las amarillentas memorias que custodia Consuelo, viuda del general; escritura que ha de leer y organizar el joven historiador Felipe Montero, narrador y protagonista activo de la novela *Aura*. Es decir, estos pre-textos se insertan como lectura que genera la escritura de *Aura*. Felipe se reconoce en “su” lectura de las memorias del General Llorente, como forma y presencia de su yo olvidado.

Del mismo modo, el discurso narrativo se construye como un palimpsesto, donde el presente borra y transforma trazos del pasado y prefigura un futuro que se re-inventa antes de que se invente.

Si bien el tiempo cronológico de la novela se cumple en el ciclo de tres días consecutivos, en su potencialidad mágica recrea en un tiempo sin tiempo, tres etapas cruciales de la encarnación doble Aura/Consuelo; adolescencia-juventud-vejez. En los tres encuentros, la unión entre Felipe-Aura se ha realizado con la mediación implícita de Consuelo. La encarnación de Aura ha cumplido su ciclo, al tercer día, y el cuarto ya no podrá ser Aura. “Ella ya se agotó.” (144) El futuro “volverá” prefigura la transformación recurrente y cíclica. La relación del triángulo Consuelo-Aura-Felipe se ofrece otra forma de leer al mundo: la presencia del doble, en el viaje en el tiempo, ida y retorno al conocimiento de sí mismo y de los-otros (nos-otros), como etapa augural en el proyecto novelístico de Fuentes.

Es significativo recordar que en abril de 1982, exactamente hace veinte años, en el simposio en celebración de la obra de Carlos Fuentes en la Universidad de Wisconsin, Madison, el autor presentó su magnífica conferencia “On reading and writing myself”¹, en la que transcribe su experiencia reveladora en la creación de *Aura*. Fuentes se escribe y lee a sí mismo y reconoce en ésta a su novela inspiradora. Es la lúcida confesión de un escritor, para quien la urgencia de la literatura y el arte son experiencias que liberan todo límite entre pasado y presente, entre lo existente y lo aparentemente inexistente.

El tú de Felipe, es guiado por el yo de Llorente; Fuentes conducido por el yo de Felipe Montero. Fuentes lee su sueño en Felipe y lo re-escribe en *Aura*, en el ritual del tú que descubre una ausencia². Como en los cuentos de

Borges el soñador despierta y se da cuenta de que ha sido soñado por otro, “Uno es siempre vísperas de otro, en el tiempo y en la geografía”.

En su proyecto *La edad del tiempo* el autor ubica a Ientre las cuatro novelas de la etapa “El mal del tiempo”, novelas “que comparten los engaños del deseo instantáneo y el terror de una eternidad impuesta” (TT, 17) Según Fuentes, *Aura* es la conspiración de dos mujeres que son una y la misma al mismo tiempo: “Es mi novela emblemática del tiempo y del deseo, no sólo de la posibilidad de convocar de vuelta la juventud, sino sobre todo obtener el deseo y descubrir que no hay deseo inocente.”³

Evidentemente, toda novela es una semiosis que se construye a sí misma, con sus coincidencias y diferencias; ya no podríamos hablar de lectura lineal, porque los textos tienen sus diálogos íntimos... Precisamente, es *Aura* el texto en que Felipe-Fuentes esboza su mensaje como prefiguración de su gran obra futura, en el mapa de su proyecto histórico-geográfico.

Si logaras ahorrar por lo menos diez mil pesos podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento. En realidad, terminas por abandonar los tediosos papeles del militar del Imperio para empezar la redacción de fichas y resúmenes de tu propia obra. (64)

El sueño-visión de Felipe Montero, desde su mundo vital, México, se expande hacia los cuatro puntos cardinales en la geografía de *Aura*.

Dos obras significativas, distintas y al mismo tiempo coincidentes, *Terra Nostra* y *La campaña* son dos novelas ejemplares que integran la aventura del viaje histórico-cultural en la geografía de ambos continentes. Las llamo ejemplares con el sentido de que en el viaje al conocimiento convergen los multimapas y multilenguas, coinciden, se rechazan, pero lo importante es que los lectores tomamos conciencia de que somos nosotros y nos-otros. Lo excéntrico, lo trascendente y aun lo cotidiano surge natural, espontáneo en el discurso narrativo, como afirmación de la universalidad de lo posible. Pero si bien en ambas novelas la pasión del deseo persiste insatisfecha, más como búsqueda que como realización, sus proyecciones en el espacio y el tiempo son diferentes.

Terra Nostra, publicada en 1974, fue pensada y escrita en el término de diez años; conforma una arquitectura total, enorme, barroca, fragmentada en tiempo y espacio y constantemente transformable, casi imposible de imaginar. Una poética onírica del legado hispano a través de siglos, en la aventura de muchos viajes, como trazos de corte horizontal, diálogos e influencias de ida y vuelta, de este a oeste, de Europa a América, de América

a Europa y aun por extensión a la cercanía de África y el mundo judeo-musulmán, tan presente en la cultura hispana.

Esta traslación de signos se re-crea en la metamorfosis de personajes que son como trazos en espejos que muestran el reverso de otras caras borradas y re-escritas a distintos niveles del texto. En *Terra Nostra* las figuras históricas coexisten con las invenciones del arte y la literatura, especialmente las del mundo hispano-renacentista que marcan una ideología diferencial en ruptura con la realidad unívoca de “los mismos”, como Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Son estas figuras hechos culturales, tan históricos como los fijados por la historiografía. Don Quijote como signo transformable se confunde con Don Juan y también se identifica con Cervantes, quien reaparece al final del libro como cronista que ha registrado los hechos del relato. Celestina es una transfigura mediadora que sostiene todas las metamorfosis de la novela: niña, mujer, deidad azteca, Coatlicue, virgen cristiana, rostro de los labios tatuados, máscara de plumas, demonio, bruja, señora de las mariposas. Celestina es el signo femenino por excelencia que reúne como Consuelo todos los paradigmas en el espacio de los tres mundos. Como Consuelo y Aura es también un personaje convocado y conducido por otros.⁴

Terra Nostra tiene la validez de un palimpsesto moderno que re-escibe escrituras de otros tiempos en un presente inacabado. El trazo que se pierde y se recobra es la marca funcional de su escritura. Trazo como simulacro de tiempos, espacios e identidades inalcanzables. Trazo de la voz en la palabra del discurso (el yo olvidado que renace en el tú memorioso y se espeja en un él anónimo) Trazo del rostro-máscara (“el presente es un enmascarado rostro antiguo”). Trazo de la memoria –mapa (que rehace la formas de la tierra y el mar). El trazo, borrado y re-escrito es la cobertura del vacío; la forma visible de lo invisible. Por ello, en la novela las metáforas más singulares son la máscara y el mapa. Funcionan separados como constantes *leit motifs* y se identifican en un mismo signo mapa- máscara al final de la novela. (*Terra Nostra*, 770)

Paralelamente, *La campaña* es una novela singular que presenta una etapa crucial en la historia y geografía de América hispana. Comprende las guerras de la independencia, entre dos fechas precisas 1810 – 1820, la empresa del ejército libertador contra el poder español, ya caduco, ante la invasión napoleónica. Asimismo es la aventura del viaje en la inspiración romántica de la libertad y la justicia.

Esta vez es el llamado desde el extremo sur del continente hispanoamericano, en enorme trazo como eje geográfico vertical, desde la pampa argentina con su centro en Buenos Aires, siguiendo el norte, siempre paralelamente a la columna vertebral de América en las altas cumbres de los Andes; Argentina, Chile, Perú, cruzando Ecuador y Venezuela, siguiendo a Panamá, hasta concluir en las tierras del trópico, en Veracruz, México, en 1820.

La campaña presenta la empresa militar desde una narrativa panorámica, y asimismo se individualizan combates en situaciones significativas. Pero es también de fundamental importancia en la novela el discurso íntimo de tres amigos, los personajes centrales de la narración que mantienen el discurso. Yo, Varela, el narrador, es impresor profesional en la Imprenta de los Niños Expósitos; conocedor de libros, guía e introduce a sus amigos en la lectura de obras básicas de la filosofía revolucionaria. Xavier Dorrego, hijo de comerciantes ricos provee el apoyo económico, y Baltasar Bustos, soñador, combatiente revolucionario, es el protagonista que conduce el desarrollo geográfico temporal de la novela. Los tres, identificados con la nueva ideología, son ávidos lectores de Rousseau, Diderot y Voltaire. Los tres conspiran y dialogan en secreto en el café de Malcos, en Buenos Aires, idealistas no preparados para la acción, seducidos en su visión de un idilio político que dará la libertad y gobierno propio a América.

La campaña es una novela romántica en transición de la ilustración al romanticismo; novela cuyo tema y acción pertenecen al siglo XIX, pero escrita en el siglo XX (1990) Sin duda el autor está consciente de esta doble situación de la novela y con cuidadoso descuido inserta en la narrativa las características de la novela novecentista, pero con la anticipada visión crítica de una lectura del siglo XX. El firme yo del narrador, Yo, Varela, conforma el estilo del lenguaje de las cartas que mantienen la comunicación personal entre los tres amigos. La habilidad del narrador aligera la monotonía del lenguaje epistolar propio del siglo XIX agregando una información, un comentario, un toque de gracia, que hace la lectura del discurso particularmente grata. El protagonista de la novela, Baltasar Bustos, posee también características particulares, “regordete, con sus rizos color de miel”, apasionado en sus ideas, apresurado y aun torpe en la acción. Habitado a la soledad de la pampa, “la nostalgia de algo ausente en la llanura llenaba su conformidad”, sus discursos patrióticos en defensa de su lema “No hay libertad y justicia sin igualdad”, lo impulsaban a la búsqueda del otro, los otros, nos-otros.

Es singular que la novela comience con uno de sus actos irreverentes. Baltasar, en un impulso para realizar justicia por sí mismo

La noche del 24 de mayo de 1810, [...] entré secretamente a la recámara de la marquesa de Cabra, la esposa del presidente de la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, secuestró al hijo recién nacido de la presidenta y en su lugar puso en la cuna a un niño negro, hijo de una prostituta azotada del puerto de Buenos Aires. (11)

Pero esa misma noche, en vísperas de la inauguración del primer gobierno patrio, un incendio destruye la Real Audiencia y el domicilio de los marqueses de Cabra. El niño negro muere carbonizado, irreconocible. Los esposos regresan a Lima, con la convicción de que el hijo ha muerto.

Baltasar, angustiado por el dolor causado a Ofelia Salamanca – “su amor inalcanzable” -y ante la imposibilidad de recobrar al niño blanco, reconoce que al sustituir el destino de los niños sólo había logrado duplicar injusticias. Confiesa su acción a sus dos amigos y decide partir de Buenos Aires para unirse a la campaña revolucionaria del Alto Perú. Como preludio vive unos días en la pampa, en la estancia de su padre, ante la naturaleza rebelde y dura. Comienza allí su doble saga, como guerrillero combatiente en la lucha por la emancipación de América, y al mismo tiempo continúa su esperanzada busca de Ofelia Salamanca, siguiendo el itinerario de los ejércitos patriotas. Pero en su andanza guerrillera, en la confusión de los ejércitos, experimenta el rigor de la violencia, la conspiración y el poder.

Los blancos dirigían la guerra - las guerras, las guerrillas -, y se mataban entre sí; los mestizos morían en las batallas y los indios daban comida, brazos, mujeres... Todos explotaban, todos reclutaban, todos saqueaban; al ascender a la meseta Baltasar Bustos se repetía sin cesar sólo la justicia puede salvarnos a todos, sólo la justicia significa orden sin explotación [...] Mi pasión es la justicia, no la guerra (*La campaña*, 73)

En el mundo de Baltasar, héroe romántico, realidad y deseo no logran integrarse. El deseo se abre y crece como el horizonte de la pampa, siempre allí, cerca, y siempre inalcanzable. Sin embargo aun en el caos y desorden de la guerra y la corrupción moral, el personaje logra alcanzar algunas situaciones de verdadera comunión entre materia y espíritu, una revelación que surge en plena naturaleza del “arduo y mágico mapa de los Andes”. En el capítulo III, “El dorado”, en el encuentro con el viejo maestro Simón Rodríguez, Baltasar Bustos alcanza una verdadera epifanía:

Tú has entrado a este lugar sin gentes desde el pico de la montaña. Ahora debes descender a la pobre tierra de los indios. Es una tierra que ha sido sojuzgada por la pobreza y la esclavitud, pero también liberada por la magia y el sueño... (C, 86) En el centro de ese espacio - globo, abismo, espejo - había una luz [...]. Era la luz antes de manifestarse. Era la idea de la luz. (88)

Es asimismo significativo para el idealismo patriótico de Baltasar, el episodio del diálogo con el General José de San Martín, en Mendoza, antes de Chacabuco, y luego su participación en la batalla que dio triunfo a las armas patriotas.

... el momento era excelso y nadie debía arruinarlo, que lo gozasen, en nombre de todas las generaciones por venir, quienes tenían hoy el privilegio de ser americanos, en el techo de América. (C, 162)

Después de Chacabuco, para Baltasar la guerra había terminado. Su objetivo entonces era lograr el cumplimiento de su pasión, encontrar a su

amor imposible, y obtener su perdón. La bella chilena Ofelia Salamanca, la heroína romántica de la novela, siempre cercana y cada vez más distante; figura ambigua, huidiza, cuyas andanzas crean la leyenda que circula en romances y canciones por todo el continente. La historia de Ofelia es narrada y recreada por muchos, nunca se ve su participación directa en los hechos. Sus acciones son contadas por otros. Su voz solo nos llega por la voz de otros. Como Consuelo-Aura, como Celestina o Coatlicue, Ofelia es figura en constante transformación; angélica y diabólica, guerrillera e informante, gran Señora Marquesa, bruja, madre amante, mujer indescifrable.

El encuentro de Baltasar y Ofelia se realiza diez años después del comienzo de la novela, por mediación del padre Quintana, en Orizaba, México. Ofelia, que misteriosamente ha recuperado su hijo, perdido la noche del 24 de mayo de 1810 en Buenos Aires, envejecida y enferma, revela su verdadera identidad como colaboradora en la lucha por la independencia, desde los días de la juventud. La situación es breve y definida:

El capitán porteño se acercó a Ofelia Salamanca en el momento se separó de ella el padre Quintana, y ella perdió el equilibrio. Baltasar se apresuró a ayudarla para ponerse de pie. Era la primera vez que la tocaba. Ella le dijo con voz apagada: -Gracias

En seguida se separaron. Ella nunca le dirigió la mirada. (229)

Ofelia cumple al fin su destino de heroína romántica: “La heroína ignorada de las guerras de la independencia, muerta de cáncer, un día olvidado en el puerto de la malaria, en Coatzacoalcos, en Veracruz” (*La campaña*, 239)

El final de la novela coincide con el final de la primera década de la revolución, pero la lucha por la independencia está sólo en los comienzos. Los ejércitos de San Martín y Bolívar deben enfrentar no solo al enemigo realista sino también al caudillismo y a las guerrillas fraticidas: esperanza, desencanto y frustración. Los ideales “teóricos” de la revolución son difíciles de realizar en la práctica de la tierra hispanoamericana.

Terminaba la década de la revolución y si en América del Sur, San Martín y Bolívar, Sucre y O’Higgins, habían batido sin posibilidad de respuesta a los españoles, en México el sacrificio de los pobres párrocos que encabezaron el único levantamiento de la gleba india y campesina, armada con palos y picas, dejaba a la independencia al azar de un acuerdo entre guerreros... (196)

Finalmente, en las novelas estudiadas, si bien *Aura* provee la magia inspiradora, la novela sueño, en el proyecto de las geografías de Carlos Fuentes, *Terra Nostra* y *La campaña* expanden la cartografía de la palabra en la aventura de los nuevos espacios imaginarios y reales en la geografía e historia transatlántica. Memoria compartida (nosotros y nos-otros) entre Europa y América, viejos y nuevos “territorios del tiempo” que inventan el

futuro. Según Fuentes, “el origen de la novela es múltiple, y su destino también lo es”. “El pasado está vivo, ignorarlo es condenarlo a un futuro muerto, lo decía para México pero acabé por entenderlo para el mundo. Todo cuento nos salva de la muerte en cuanto significa un día más (como en Scherezade)” (*Terra Nostra*, 17) La historia y la literatura estarán siempre abiertas ante nuevas formas de leer el mapa del universo como historia humana.

NOTAS

1 Carlos Fuentes, “How I Wrote One of My Books”, *Myself With Others*. “You: that word which is mine as it moves, ghostlikes, in all dimensions of space and time, even beyond death.

You shall plunge your face, your open eyes, into Consuelo’s silver-white hair, and she’ll embrace you again when the clouds cover the moon [...] She’ll come back, Felipe. We’ll bring her back together. Let me recover my strength and I’ll bring her back.”

Felipe Montero, of course, is not You. You are *You*. Felipe Montero is only the author of *Terra Nostra* (45).

2 Para un estudio de la función narrativa de la segunda persona del discurso véase Z. Gertel “El discurso transformacional” en *Aura*. *Revista Iberoamericana*. pp. 331-342 (1990).

3 Carlos Fuentes: *Territorios del tiempo*, pp. 16-17.

4 Z. Gertel, “Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*”. *Revista Iberoamericana* 47. pp. 116-117 (1981): pp. 63-72.

OBRAS CITADAS

Fuentes, Carlos. *Aura*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965.

_____. *Terra Nostra*, México: Joaquín Mortiz, 1975.

_____. “How I Wrote One of My Books”, *Myself With Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1983.

_____. *La campaña*. Madrid: Mondadori, 1990.

_____. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura, 1993.

Hernández, Jorge ed. Carlos Fuentes: *Territorios del tiempo*. México: Fondo de Cultura, 1999.

LA CONSTANCIA DE LA HISTORIA: ÉXODOS

Florence Olivier

Universidad de París X-Nanterre, Criccal París III

Unas figuras de aparentes paralelismos o inversiones carnalescas rigen las ficciones resueltamente paródicas de la Historia propias de algunas entre las obras recientes de Carlos Fuentes, como *El naranjo*. Así es como cuentos y novelas vuelven a actuar los dramas históricos y despliegan de nuevo las fuerzas virtuales del pasado en un ejercicio de reescritura humorística de los destinos nacionales y continentales. Sin embargo evocaremos ahora una simbolización de la recurrencia histórica más alegórica en esa parábola fantástica sobre el deber de memoria que es la primera «novela», no falta de humor, de *Constancia y otras novelas para vírgenes*.

«Constancia», título de la novela ejemplar, es el nombre de la fantasmal heroína del relato aunque también se entiende a lo largo del libro como la constancia del pasado en el presente que pide a cambio el reconocimiento de la memoria ; y aún como la constancia de las historias o figuras simbólicas de una civilización que abarca las dos orillas del océano Atlántico. Las distintas figuras de la Virgen, las historias de las vírgenes cristianas mártires que pintara Zurbarán y la Sagrada Familia en fuga son los relatos primeros, los yacimientos de imágenes o relatos que *aparecen* en una epifanías narrativas en los distintos argumentos de las «novelas» del libro, migran de una a otra y, con ese movimiento, figuran la transmisión de la memoria de lo simbólico. Al tiempo de la Historia, a los retornos de los crímenes, exacciones y abusos de los regímenes políticos y las guerras, a su pertinaz insistencia se opone, en la reflexión explícita de los personajes narradores y a través de los argumentos, el tiempo del arte. Éste, en su constancia, recoge las huellas de los fugitivos, los muertos, los desaparecidos, les perdona la vida, les brinda la hospitalidad y nutre a los vivientes con esos fermentos de tiempo rescatados de la Historia.

Tres entre las cinco «novelas» del libro confrontan de modo directo el tiempo de la Historia y aquel del arte. La primera, «constancia», evoca las tragedias de la historia occidental del siglo XX. La cuarta, «Viva mi fama», une a la España de hoy con la del siglo dieciocho a través del sueño de un torero en quien se reencarna Pedro Romero, su alter ego de antaño retratado por Goya. El personaje vuelve a vivir las escenas de un triángulo amoroso entre Romero, el pintor y la cómica apodada «La Privada». Por fin, en la última, «Gente de razón», unos brillantes y racionalistas arquitectos mexicanos se extravían en sentido propio y figurado en los estratos arquitectónicos del centro de la ciudad de México y de Escocia, artísticas concreciones de la Historia donde perdura el tiempo constante e irracional de los mitos católicos.

«Constancia», novela inaugural del libro, sin duda indica y programa los modos de representación narrativa que hacen de esas historias unas parábolas sobre la función del arte —literatura, pintura, teatro, cine en este cuento— como reserva de memoria simbólica que conjura las destrucciones debidas a las recurrentes tragedias de la Historia. El carácter aparentemente realista del argumento en los primeros cinco de los dieciocho fragmentos del cuento se transmuta paulatinamente en un código de lo fantástico según los cánones del género. Sin embargo se desvían estos códigos gracias a su enarbolamiento y a su uso para fines satíricos. La reflexión que lleva a cabo la ficción no puede disociarse de la leve sátira de la comodidad moral en la que se suponen viven o vivían los ciudadanos norteamericanos más conscientes de sus privilegios históricos. Más allá de éstos, el alcance crítico del cuento apunta a todo «honnête homme» que saborea los placeres del arte creado en el dolor de la Historia y las persecuciones y, por ende, a todo lector. Así, la vida estable, monótona y nostálgica del pasado que lleva el Dr. Hull, médico letrado y liberal según la tradición del Sur de Estados Unidos, nativo de Savannah que reside en esa ciudad fantasmal donde de ha detenido el tiempo, casado desde hace cuarenta años con Constancia, una piadosa, sensual y misteriosa andaluza a quien conoció en Sevilla apenas terminada la segunda guerra mundial, se llena de repente con los dramas de la historia de su siglo. En el primer fragmento, la ambigüedad del código realista se ve furtivamente insinuada por una reflexión del narrador acerca de la incertidumbre de sus percepciones semejantes a aquellas de los sueños que se tornan pesadillas durante una siesta por una tarde de agosto de calor bochornoso. En el segundo, el narrador interpela al lector, refiriéndose a su relato como a una serie de apuntes apresurados para dar testimonio del trastorno que sufrió su vida y de los estragos de las represiones políticas y las guerras, antes de que sea demasiado tarde. Así, se señalan de entrada, entre gravedad y levedad, seriedad y humor, los lúdicos códigos de lectura del cuento, puesto que no sólo sugieren el inestable margen entre lo realista y lo fantástico en el que se moverá la historia narrada sino que indican el alcance simbólico de tal alianza entre ambos códigos:

El viejo actor ruso, monsieur Plotnikov, me visitó el día mismo de su muerte. Me dijo que pasarían los años y que yo vendría a visitarle a él el día de mi muerte.

No entendí muy bien sus palabras. El calor de Savannah en agosto es comparable a una siesta interrumpida por sobresaltos indeseados: uno cree que abrió los ojos y en realidad sólo introdujo un sueño dentro de otro. Inversamente, una realidad se acopla a otra, deformándola al grado de que parece un sueño. Pero es sólo esto, la realidad sometida a una temperatura de 101 grados Farenheit. Es *nada menos* que esto, sin embargo mis sueños pesados en las tardes de verano se parecen como gemelos a la ciudad de Savannah, que es una ciudad dentro de otra dentro de... [...] El misterio de Savannah, de este modo, es su transparente sencillez geométrica. Su laberinto es la línea recta. De esta claridad nace, sin embargo, la sensación más agobiante de pérdida. El orden es la antesala del horror y cuando mi esposa, española, revisa un viejo álbum de Goya y se detiene en el más célebre de los *Caprichos*, yo no sé si debo perturbar su fascinación, comentando:

—La razón que nunca duerme produce monstruos.¹

Desde el *incipit* del cuento, en el que parecería invertirse, al menos para el lector beocio, el sentido del *Capricho* de Goya, el signo del sueño de la razón, emparentado con las lúcidas visiones del arte, pesa sobre el narrador quien, conocedor de los grabados del maestro español, cinéfilo, lector de Kafka y Benjamin, vivirá y reconocerá poco a poco la presencia del pasado en el presente y de lo sagrado en el mundo. La metaficción se inserta con malicia en la ficción gracias a este personaje. Espíritu dotado, para los fines de la fábula, con los rasgos tópicos de cierta clase intelectual nortamericana —pragmático y razonador aunque imaginativo—, el Dr. Hull, quien se precia de ser un ilustrado aficionado a las novelas policiacas cuando debe interpretar los primeros signos insólitos de su propia realidad, resulta ser un híbrido del Dr. Watson y Sherlock Holmes. Por un juego de ironías, figura en la ficción el lector avezado a los códigos de distintos géneros narrativos aunque sigue siendo un irremediable ingenuo. En efecto, inicia la interpretación de su propia historia a la vez que permanece incapaz de comprender del todo los sucesos: si bien sus reflexiones lo llevan a analizar la nueva versión de su destino habitado por la historia trágica de una familia europea y a resumir su sentido, no alcanza a percibir su última condición de ser fantasmal. De este modo, la ficción establece su propio código interpretativo. Explicita parcialmente su valor simbólico con parábola de la memoria o necesario reconocimiento de los traumas de la Historia pero apela al humor cuando se guarda algunos resortes secretos de su estructura narrativa, o sea los encantos del cuento fantástico, sin dejar por ello de poner de realce su carácter lúdico con unas adivinanzas. Como la siguiente:

Pero durante estos primeros días de su convalecencia —¿Cómo llamarla, si no? Constancia no era una mujer, sino un pájaro, un ave de movimientos nerviosos (...) comprobando con el ojo izquierdo, velozmente desplazado, la verdad sospechosa que el ojo derecho acaba de comunicarle. Como una avestruz, como un águila, ¿como un... ?²

Tras varias sugerencias propias del código fantástico, la respuesta se dará implícitamente hacia el final del relato con la cita de un comentario de Walter Benjamin al cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee.³ El filósofo alemán a quien lee el Dr. Hull, ve en el cuadro a un ángel vuelto hacia las ruinas del pasado aunque invenciblemente aspirado por el viento del progreso. De ese Ángel constante, Constancia sería el avatar.

El manejo conjunto de códigos tradicionalmente heterogéneos como lo fantástico que ha de descodificarse con ludismo y el lirismo del discurso sobre el arte y la Historia que sostienen tanto el narrador como varios interlocutores suyos, códigos que se alteran de modo recíproco cuando ya se ven alterados por su propia puesta de realce, sirve la estrategia según la cual la seriedad de las ficciones de Carlos Fuentes es propensa a una ironía que jamás desmiente el discurso sino que lo aligera.

La irrupción de la Historia en la vida tranquila del Dr. Hull quien contempla con mirada tan distraída como benevolente a su vecino, «monsieur Plotnikov», un viejo actor y escénografo ruso exilado en Estados Unidos pues fue víctima de la política cultural estalinista, resultará no ser sino el descubrimiento a *posteriori* de su destino de anfitrión a pesar suyo de los refugiados políticos y culminará con el consentimiento a este destino. La muerte del actor, que éste viene a anunciarle el mismo día, coincide con un misterioso desmayo de Constancia que el médico diagnostica como una muerte súbita aunque transitoria. Pronto descubrirá Hull el vínculo que une los dos acontecimientos y la verdadera identidad de Constancia quien no es sino el fantasma de la difunta esposa de Plotnikov. Mujer y Ángel del pasado a la vez, ser entre la muerte y la vida, Virgen a quien rezaba en su identidad andaluza, al casarse con Hull Constancia cumplió con el segundo exilio, de España a Estados Unidos, que planeaba la —Sagrada— familia rusa que formaba con su «primer» marido y su hijo, antes de que los tres fuesen asesinados por las autoridades franquistas en 1939. La familia Plotnikov perduraba así gracias a la vida que Constancia sacaba para todos —o al menos para su esposo ruso— de su segundo destino como esposa andaluza del Dr. Hull. Cuando éste, abandonando la cabecera de su mujer para acudir a casa de su vecino, penetra en el cuarto mortuario donde descansan Plotnikov y su hijo en un ataúd, penetra sin saberlo en la estancia de los muertos de aguda memoria y sabe que no encontrará a su mujer al regresar a su casa. ¿Muerto él o vivo? O fantasma a su vez como lo dejaría pensar la petición que formulara Plotnikov el día de su muerte anunciada: «Gospodin Hull, usted sólo vendría a visitarme el día de su propia muerte, para avisármela como

yo lo hago con la mía. Esa es mi condición.»⁴ El relato permanece enigmático a propósito. Hull sigue actuando y narrando su viaje a España y su investigación acerca del pasado de Constanca.

Así, el cuento juega con la vertiente simbólica que le brinda lo fantástico para contar la resolución del enigma que alegoriza el retorno de lo reprimido de la Historia y una suerte de liberación de lo reprimido en la conciencia del narrador. Al figurar mediante la perseverancia o constancia de los fantasmas el penar del pasado en el presente, el argumento escenifica con humor esa especie de entendimiento a *posteriori* muy freudiano gracias al cual el Dr. Hull entiende la lección de la Historia de la que participaba pese a su ignorancia. En efecto, el protagonista se confiesa a sí mismo que ha aprendido a expensas suyas que la excepción norteamericana o sea la ilusión muy relativa de una nación que cree —o creía— haber escapado a las plagas políticas del siglo, no exime a sus ciudadanos del deber de hospitalidad en el mejor sentido de la palabra, la cortesía para con la memoria del Otro. Deber que se simboliza en el cuento con ese tiempo para sobrevivir, ese plazo de gracia que misteriosamente le pide Monsieur Plotnikov en nombre de los inmigrados refugiados en los Estados Unidos.

Amablemente satírica con la buena conciencia de los ciudadanos norteamericanos ilustrados respecto del papel de tierra de asilo que desempeña su país con los refugiados de los sucesivos terrores políticos europeos del siglo XX —estalinismo, nazismo, franquismo—, el cuento concluye con un último retorno en la ficción de la historia emblemática de la Sagrada Familia en fuga. Nuevo avatar de ésta, una familia de jóvenes refugiados salvadoreños se acomoda clandestinamente en el sótano de la casa de Hull quien los descubre allí al volver de España adonde había viajado para consultar los archivos del estado civil de Sevilla para encontrar la huella de Constanca.

Puede verse allí una figura, si no de riguroso paralelismo entre distintos éxodos, al menos de la repetición de un esquema histórico, aquel de la eterna fuga a la que se ven obligadas y sometidas las víctimas de los terrores políticos. El último a la sazón del cuento desplaza la represiones políticas del espacio europeo al americano, desplazamiento que coincide con el tiempo presente de la ficción —los años ochenta del siglo XX— y con el retorno del narrador de Sevilla a Savannah. En efecto, el relato de los salvadoreños corresponde con las masacres de la población campesina del Salvador por el ejército durante la represión de la guerrilla que llevaba el Frente Nacional de Liberación Farabundo Martí a principios de esos ochenta. La doble fuga de la familia Plotnikov —que abandona la URSS en 1929 e intenta salir de España en 1939— se repite en la de los salvadoreños, y los códigos irónicamente empleados de los cuentos de fantasmas sugieren que éstos son avatares de los rusos pues, justo antes de percibir la presencia de la familia salvadoreña, el narrador recuerda la súplica que le hiciera Plotnikov:

No tuve que abrir la puerta. Al tratar de introducir la llave (...) la puerta, empujada por mí, se abrió sola y todos mis fantasmas reencarnaron de un golpe, pero ya no pude, por algún motivo, pensar más en Constancia sola. En cambio pensé: Aquí me esperan ellos, invitándome a unirme a ellos, Constancia nunca sola:

—Visíteme, Gospodin Hull, el día de su propia muerte. Esa es mi condición. Nuestra salud depende de ello.⁵

En el argumento de «Constancia», los retornos de la Historia se entretajan con las travesías del Atlántico: aquellas de los refugiados europeos, las del narrador cuyo destino estuvo ligado al papel desempeñado por los Estados Unidos en la historia europea del siglo puesto que luchó entre las fuerzas de los Aliados durante la segunda Guerra Mundial y pudo estudiar en Sevilla gracias a una beca especial otorgada por el gobierno norteamericano a los reclutas que tuvieron que interrumpir sus estudios. Hull, durante sus ensueños y razonamientos, se refiere repetidas veces a los desplazamientos de los dramas históricos desde las orillas del Mediterráneo hasta las del Atlántico. En definitiva, el espacio de la Historia se despliega y condensa a la vez entre las dos orillas del Atlántico. La aparición en «Constancia» de este tema caro a Carlos Fuentes y al que dedicó nada menos que la inmensa ficción de *Terra Nostra* subraya de nuevo en este cuento el trayecto histórico de las civilizaciones del Occidente hacia América. Ya sabemos que con viajes de tornavía. Las últimas oleadas de emigración política forzada en el siglo XX se inscriben en el «tráfico» incesante que se siguió. Tráfico de la Historia que pide su cuota de memoria, como lo ilustra «Constancia» cuya parábola parece glosar paródicamente el principio del *Manifiesto comunista*. «Un espectro recorre Europa y América, la constancia de la Historia», tal sería la sentencia que subyace en el relato. Sobra decir que tras la referencia católica a la Sagrada Familia a lo largo de *Constancia y otras novelas para vírgenes*, se halla otra al libro de Engels y Marx de 1844, titulado *La Sagrada Familia* y en el que se refuta una concepción finalista de la Historia para oponerle otra, menos mecanicista.⁶

Ahora bien, lo que en «Constancia» aparece con toda nitidez gracias a la referencia a Walter Benjamin completada por las reflexiones del narrador hacia el final de su relato, es una modelización del tiempo histórico. Como contrapunto a la percepción común de la sucesión de los acontecimientos en La Historia, el Ángel de Klee no ve, según Benjamin, sino una catástrofe única. Así comenta el narrador su propia visión de la Historia a la luz de su lectura del filósofo alemán:

...no una ruina sino un flujo sin fin, un río pardo cruzando del Viejo al Nuevo Mundo, una corriente de emigrados, perseguidos, refugiados, entre los cuales destaco a un hombre, una mujer y un niño que creo reconocer, por un instante, antes de que la marcha de los fugitivos los ahogue: la fuga de Palestino a Egipto, la fuga de las juderías de España a los guetos del

Báltico, la fuga de Rusia a Alemania a España a América, los judíos arrojados fuera de Israel, fuga perpetua, polifonía del dolor, Babel del Llanto, interminable, interminable...⁷

El flujo evocado cruza simbólicamente el compás inherente a los aparentes retornos de la Historia para privilegiar una imagen del transcurrir del tiempo en su dolorosa continuidad o en su Constancia. El exorcismo de la fatalidad de los dramas históricos al que a menudo se dedican las ficciones de Carlos Fuentes a través de la representación de lo dispar entre las recurrencias de sucesos mediante parelismos que se tuercen o irónicas inversiones se practica aquí con otros medios. Pues no se trata de acercar dos coyunturas históricas para luego distinguirlas sino de insistir en la unicidad del dolor de las víctimas en la diferencia de las circunstancias, los lugares, los tiempos. A los desastres siempre recomenzados de la Historia, el cuento responde con el carácter edificante aunque divertido de su parábola.

El desenlace subraya que no existe redención del dolor de los refugiados, muertos o vivos, sino en la acogida que les hace. Acogida que acepta asumir el Dr. Hull al final de su historia cuando tiende los brazos a los salvadoreños y les dice cuán grata y necesaria le resulta su presencia. Ahora, allí se juega una solidaridad de las memorias puesto que Hull se siente próximo a su fin. ¿No sería él mismo un fantasma que pide un plazo de gracia, es decir, como él mismo lo explica, un tiempo de memoria? Pues, haciéndose hermeneuta de su historia, el narrador interpreta su tenor simbólico, traduciendo el discurso –fantástico– de los muertos al discurso –racional– de los vivos, traducción que no deja de surtir un efecto de comicidad leve y sutil:

...ahora acepté ser esto y serlo con alegría, con honor, ser el intermediario entre realidades que yo no poseía, ni siquiera dominaba, pero que se presentaban ante mí y me decían: nada nos debes salvo el hecho de que tú sigues vivo y no puedes abandonarnos al exilio, a la muerte y al olvido. Dáenos un poco más de vida, aunque tú sólo la llares recuerdo, qué te cuesta.⁸

Pese a la edulcoración que el humor le brinda al lirismo, «Constancia» pretende ser una suerte de memorial. En efecto, el cuento rinde homenaje a los escritores, directores de teatro y cine, actores rusos y alemanes perseguidos por el estalinismo y el nazismo, cuyos nombres se cita tres veces: en los parlamentos que Plotnikov dirige a Hull, en las misteriosas letanías que recita durante sus paseos por el cementerio de Savannah y, por fin, cuando Hull los lee, labrados en la madera del ataúd del actor.

El cuento encierra así briznas de plegarias y se hace oración que contesta al poema del palestino Mahmud Darwish, citado en el epígrafe en una cita de Edward Said y retomado en el relato:

Séllame con tu mirada
Llévame donde quiera que estés...

Protégeme con tu mirada
 Llévame como una reliquia del mansión del dolor...
 Llévame como un juguete, como un ladrillo,
 Para que nuestros hijos no se olviden de regresar⁹

Pero esta súplica del exilio palestino se convierte a su vez en tráfuga en la ficción puesto que se da por una carta de los judíos expulsados de España en 1492, retomada por Constanca y mentalmente dirigida por el narrador a Walter Benjamin, muerto en 1940 en la frontera española con Francia cuando huía del nazismo. Así, el cuento, al desviar los textos citados de su original intención ilocutoria, transmite con malicia «material» de plegaria de exilio de los palestinos de hoy a los judíos de siempre, más allá de las fronteras y las guerras fraticidas, invitando a los pueblos enemistados a que reconozcan su fraternidad en el dolor común. La ficción cumple con esta empresa de conciliación al negarse a establecer la obligada distinción entre agresores y agredidos que induce la percepción propia de cada época, puesto que sortea la representación de la sucesión cronológica de las épocas para proponer la percepción del flujo único de la Historia donde confluyen los tiempos. El arquetipo de la historia de la Sagrada Familia se repite indefinidamente, sólo que con la variación que media constante entre uno y otro de sus avatares.

NOTAS

- 1 Carlos Fuentes, *Constancia y otras novelas para vírgenes*, op. cit (México: FCE, col. Tierra Firme, 1990), p. 11.
- 2 Fuentes, p. 30.
- 3 Cf. Walter Benjamin, «Sur le concept d'histoire» *Ecrits français*, (Paris: Gallimard, NRF, 1991), p. 343.
- 4 Fuentes, p. 19.
- 5 Fuentes, p. 72.
- 6 Cf. F. Engels, *La Sainte Famille* (paris, Editions Sociales, 1970), p. 116: «l'Histoire ne fait rien, elle ne possède énormes, elle ne livre pas de combats! C'est au contraire l'homme, l'homme réel et vivant qui fait tout cela, possède tout cela et mène tout ces combats. Ce n'est pas, soyez-en certains, "l'Histoire" qui se sert de l'homme comme moyen pour réaliser – comme si elle était un personne à part! – ses fins a elle; elle n'est que l'activité de l'homme qui poursuit ses fins à lui "car" la première présupposition de l'histoire des hommes, c'est naturellement l'existence d'individus humains vivants.»
- 7 Fuentes, p. 69.
- 8 Fuentes, p. 74.
- 9 Fuentes p. 9 y p. 70.

UN FANTASMA PALPABLE: LA PRESENCIA DE LUIS BUÑUEL EN LA OBRA DE CARLOS FUENTES

Julie Jones

University of New Orleans

Carlos Fuentes y Luis Buñuel se conocieron en 1957; por entonces, Buñuel filmaba *Nazarín* y Fuentes empezaba su carrera de escritor. Pronto se hicieron amigos. Fuentes aportó una parte del diálogo a *El ángel exterminador* (si bien esto no se le ha acreditado), y los dos trabajaron juntos en un guión de *Debajo del volcán*, proyecto que Buñuel pronto abandonaría al decidir que la novela de Malcolm Lowry no se prestaba al cine. Rita Macedo, quien más tarde sería [primera] esposa de Fuentes, hizo papeles en *Ensayo de un crimen* y *Nazarín* (en ésta última, encarnando de manera memorable a la prostituta Andara), y Buñuel siempre profesó gran cariño por ella. Fuentes, por su parte, solía visitar a Buñuel los viernes, siempre que estuviesen los dos en México, para pasar la tarde charlando y tomándose unos “buñuelonis” (una letal versión del martini, inventada por el mismo Buñuel).

El escritor ha hablado de su amigo en varios ensayos y entrevistas, notablemente en “Luis Buñuel: El cine como libertad,” un largo texto publicado en *Casa con dos puertas* (1970); y, muerto ya Buñuel, incluyéndolo como personaje en dos novelas: en *Diana*, o *La cazadora solitaria* (1994), donde en una extensa conversación el director expone sus ideas sobre el sexo y le aconseja al protagonista (Fuentes mismo) que siga con su mujer, y en *Los años con Laura Díaz* (1999), donde sirve de modelo para el lente de Laura Díaz. Con todo, Buñuel es más bien un detalle en estas novelas. Es en otra anterior donde realmente se hace sentir la presencia del cineasta: *Una familia lejana*, publicada en 1980, tres años antes de su muerte y dedicada a él. En esta novela abundan los ecos de las películas de Buñuel, y la repetición de imágenes y frases provenientes de “Luis Buñuel: El cine como libertad” nos hace pensar que el autor volvió a leer su ensayo cuando escribía la novela.

Al discutir la relación entre ambos amigos, sobre todo en su faceta

creadora—tema de este trabajo—quiero enfocarme en la novela *Una familia lejana*, ya que veo en ella no sólo el más elaborado homenaje que Fuentes le hiciera a su amigo y mentor, sino también la más elocuente manifestación de la impresión que Buñuel dejara en el novelista.

A lo que parece, estos dos creadores muestran una sensibilidad muy distinta en sus obras. Buñuel, a pesar de su mucha erudición y su cuidadosa preparación, era un director intuitivo, casi visceral. Por su parte, Fuentes es un escritor más bien cerebral; lo que pesa en su novelística son las ideas. Además, Fuentes muestra en su obra un constante interés por la herencia precolombina de México. En contraste, como señala el mismo Fuentes, “[a Buñuel] no le interesaban los aztecas y México le parecía un muro protector, con las cornisas plantadas de vidrios rotos” (*Diana* 175). Mas a pesar de sus diferencias, los dos comparten ciertas preocupaciones que se traducen, como planteo más adelante, en prácticas artísticas que caracterizan sus respectivas obras.

Buñuel siempre veía la cultura mexicana desde fuera; sin embargo, según la apreciación de Fuentes, “hizo el mejor cine mexicano, sin duda alguna.” El autor cita como ejemplo la aguda caracterización que Buñuel hizo de las peculiares actitudes sociales de la burguesía mexicana en *El ángel exterminador* (“Un monje” 2). Como sabemos, Buñuel hizo películas importantes en español y en francés; también rodó dos excelentes cintas para productores norteamericanos. No es de sorprender, pues, que sirva como modelo de relaciones transculturales en *Una familia lejana*, novela que, a la vez que trata la naturaleza híbrida de la cultura moderna, enfoca específicamente el impacto que ha tenido Hispanoamérica en Francia.

En las películas francesas de sus últimos años, Buñuel emplea personajes hispanos para sugerir ciertos aspectos de la vida francesa que no son exactamente *comme il faut* y que, por eso, son denunciados como ajenos. En *El discreto encanto de la burguesía*, por ejemplo, los amigos parisinos del embajador Rafael, quienes normalmente se muestran exquisitamente corteses, se ponen de repente a atacarlo por las muchas inequidades que caracterizan la vida en Miranda, su ficticia patria latinoamericana, mientras hacen la vista gorda a su propia implicación en el tráfico de drogas provenientes de aquel país.

Siguiendo en la misma línea, Fuentes sugiere en *Una familia lejana* que Hispanoamérica sirve como la mala conciencia de Europa, o sea, cual un medio a disposición de los europeos para distanciarse de su propia proclividad a la violencia: “los europeos explotaron a hombres de otras latitudes y pudieron, sin demasiado esfuerzo, olvidarlos” y “la buena conciencia europea tiene algo que ver con la lejanía de las víctimas” (164). En la novela, Fuentes se refiere a la breve ocupación francesa de México, pero en vez de hacer una recreación histórica se centra en la relación psíquica y cultural existente entre ambos continentes, así como entre el pasado y el presente. El padre y el hijo mexicanos y el Heredia fantasmal—todos ellos seres violentos—representan aquellos impulsos que hallan poco espacio en el razonable discurso de Francia y que, por tanto, minarían la idea de medida

que los franceses siempre han querido asociar a su propio talante nacional. Dichos impulsos representan sentimientos, deseos y reacciones que pasan inadvertidos, pues no forman parte de una auto-imagen nacional que parece olvidar la extremada violencia de las propias turbulencias históricas: la Revolución Francesa, la revolución de 1830, los disturbios de 1848, la Guerra Franco-Prusiana o la Comuna, eventos que conmocionaron la vida francesa al final del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX.

En sus comentarios sobre Buñuel, Fuentes insiste en lo que llama “la saludable violencia” del primero, saludable porque es la única manera de hacernos ver lo que preferiríamos no ver, ya porque nos incomode personalmente, ya porque sea social o políticamente poco conveniente. Fuentes cita repetidas veces la imagen con que empieza *Un perro andaluz*, el ojo tajado por un cuchillo: “Buñuel ha concebido la pantalla como un ojo dormido que sólo puede ser despertado por una cámara que haga las veces de navaja . . .” (Casa 197). El acto de violencia nos lleva a la percepción de que

sólo se gana rebanando ojos . . . oponiendo al orden establecido todo lo que éste, a fin de mantener su coherencia opresiva, ha escondido, mutilado, desfigurado o despojado de nombre, ubicación o reflejo. ¿Cómo nombrar todo lo anónimo, cómo mirar todo lo invisible? (Casa 208).

La violencia, pues, tiene en Buñuel el propósito de abriarnos los ojos—en un sentido literal—a una realidad que los individuos, los grupos sociales y los gobiernos preferirían olvidar, ya que ella incluye elementos difíciles de controlar: el desordenado deseo sexual de la *Belle de Jour*, por ejemplo, o la escandalosa irrupción de los mendigos en la casa de Viridiana o, volviendo a la metáfora nacional, el tráfico de drogas encabezado por el embajador de Miranda.

La violencia tiene el mismo propósito en *Una familia lejana* como en la obra de Buñuel: hacer que los personajes reconozcan lo que preferirían suprimir. Al entrar en el juego del Heredia fantasmal, Branly nota que la geometría del jardín de su anfitrión, un cuidado jardín francés, es “brutalmente desfigurada por un navajazo . . . una trinchera indecente, una marca tajante y oblicua en el rostro del jardín” (75), imagen que recrea el ojo tajado de *Un perro andaluz*. Más tarde, este Heredia fuerza físicamente a Branly a que mire bien a través de la apertura del torno ascensor de platos, por donde siente una ráfaga de aire helado y donde por un momento vislumbra la eternidad y su propia muerte. (Este torno, en el que “Heredia” desaparecerá en un torbellino de hojas muertas, recuerda el W.C. de *El ángel exterminador*, foco de varios comentarios por parte de los cautivos sobre lo que han visto o sentido dentro: un precipicio, un águila, una ráfaga de hojas muertas, una sensación de frío intenso). De hecho, Heredia trata a Branly, el más cortés de los hombres, con tanta crudeza que éste por fin admite sus propios pecados de omisión, tanto como los crímenes históricos de sus antecedentes, para recontar luego una historia que jamás debiera ser contada en la sociedad

civilizada; de esta manera obliga al narrador, una versión afrancesada del mismo Fuentes, a reconocer tanto su propio pasado como la indisoluble conexión con Hispanoamérica que el personaje ha querido olvidar a fin de construirse una identidad francesa. Otra vez, se unen la violencia y la visión, y la visión puede llevarnos a un sentido más amplio de la humanidad.

“El cine de Buñuel,” dice Fuentes, “es una vasta metáfora sobre los fracasos y triunfos del ser con otros” (*Casa* 210). Esto también es el tema de *Una familia*, donde Branly, mediante el acercamiento al joven mexicano Víctor, expía el hecho de haberse negado a prestar ayuda a un niño desvalido, años atrás. El personaje Fuentes se pregunta entonces si, de haberse quedado en México, habría hecho amistad con el aislado de Hugo, y los dos—Branly y el personaje Fuentes—aparecen así ensombrecidos por fantasmales dobles que representan la posibilidad de una vida diferente.

Si un artista quiere sugerir esa vida escondida, afirma Fuentes, es imprescindible abrirse a lo irracional. El narrador aduce a este respecto la figura de Jules Supervielle, cuyo poema “La Chambre voisine” (donde se explora la idea de una realidad contingua) provee a la novela de su trama general. Supervielle siempre conservaría ese “filo de fantasía” aprendido en Uruguay, su país natal, y en otra novela Fuentes elogia a Buñuel por aportar al surrealismo lo que les faltaba a sus contertulios franceses: “el soplo de locura” (*Diana* 169). Esta realidad más amplia está representada por la protagonista de *Belle de Jour* con su mirada ausente, o más bien enfocada en un punto misterioso que no podemos ver (*Casa* 204). En *Una familia*, Branly observa al pequeño Víctor, en tanto que el personaje Fuentes observa a Branly mientras éste, a su vez, observa un distante punto que en ese momento escapa a la percepción de uno y otro narrador. O sea, un punto que tal vez se encuentre más allá de la novela misma.

Parte de esa violencia contra el orden establecido que encontramos en la obra de Buñuel, así como en esta novela de Fuentes, también es un reto a la narrativa tradicional. Fuentes ha dicho que su método de trabajo en *Una familia* se inspira en el método que usaron Buñuel y Dalí para escribir *Un perro andaluz*. (“Para recuperar” 648). Buñuel cuenta que

[Seguimos] una regla muy simple . . . no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológico o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué. (*Mi último suspiro* 124)

En sus últimas películas, sobre todo en *Belle de Jour* y *El discreto encanto de la burguesía*, Buñuel vuelve al ataque, minando las convenciones narratológicas y razonables; contamina el ámbito de lo supuestamente factual con el sueño; introduce un sueño dentro de otro; deja al final que la realidad y el sueño estén completamente confundidos, de modo que el público no sepa a qué atenerse. Fuentes, como tributo a su viejo amigo, sabrá utilizar bien esas técnicas.

A medida que avanza, la novela de Fuentes aparece regida por la lógica del sueño. Al inicio, Branly recuerda, con una risita, el momento de *Un chien andaluz* en el que la heroína abre la puerta de su piso parisino y se encuentra en la playa de Cabourg (74). Pero más tarde, transposiciones parecidas en el espacio y el tiempo afectarán su propia trayectoria, y se encontrará, por ejemplo, cruzando el jardín del fantasmal Heredia y, al mismo tiempo, paseándose por el Parc Monceau como niño. Asimismo, cuando las cosas ya estén completamente trastornadas, se verá atrapado—cual los personajes de *El discreto encanto*—en los sueños de otros personajes. Sabrá que la elucubraciones del fantasmal Heredia—que incluso podría no existir—se han adueñado de él, así como de Mademoiselle Lange y de Clemencita, muertas ya las dos tiempo atrás.

Fuentes encuentra en el cine de Buñuel “un movimiento continuo de fusiones, ambivalencias y transformaciones” (*Casa* 213). Tal comentario se aplica aún mejor a esta novela, donde la regla del juego es la unión de opuestos; aquí se confunden las memorias e historias de los personajes y, en un momento dado, dos niños se funden físicamente, transformándose en un solo e inconcebible individuo. Buñuel comparte con Fuentes un interés por lo “gothic”, pero Fuentes da a sus fantasmas un tratamiento mucho más literal. Los fantasmas y apariciones de Buñuel (La Catalina de *Abismos de pasión*; los difuntos padres del teniente en *El discreto encanto de la burguesía*; la Virgen en *La Vía Láctea*; varias figuras en *El fantasma de la libertad*, entre otros) retienen su ambigüedad. Puede que sean sueños o ilusiones, puede que no.

Fuentes arguye que “los fantasmas del cine de Buñuel son los miserables niños de Las Hurdes y los niños criminales de las barriadas de México” (I207). Esta especie de fantasma—los marginados, a quienes la sociedad ha relegado a una existencia irreal—nos lleva otra vez al problema de la conciencia social, o más bien al problema de su carencia. Son éstos “los únicos fantasmas sólidos que conozco” (*Una familia* 164), los que pondrán fin a la existencia de Hugo Heredia, el aristócrata criollo que los había mirado con indiferencia.

Hay asimismo una dimensión moral en la ambigüedad que los dos artistas cultivan tan asiduamente. Al minar las fundaciones de la verosimilitud narrativa, al dejar el final abierto, ambos quieren evitar una fácil narrativa de consumo y más bien disponer al espectador para que él mismo provea el sentido. En una entrevista, Fuentes admitió su deuda para con Buñuel en este respecto:

La película no se entiende si el espectador no aporta una interpretación, una mitad de la película que Buñuel entrega conscientemente en sus manos. . . . Darle forma a la novela en la imaginación del lector. En esto me influyó much Buñuel. (Citado en Ordíz 54)

En la última escena de *Una familia*, se le recuerdan al narrador sus orígenes americanos. Se pregunta si no podría haber sido amigo de Hugo

Heredia; si habrían ido juntos a ver filmes en el Instituto Francés de México, “tal vez a mirar una vieja película de Renoir o Buñuel” (211). Caminando por las calles de París, piensa en los escritores hispanoamericanos que vivieron y trabajaron allí—César Vallejo, Pablo Neruda y Octavio Paz—“fantasmas” que había soslayado en su afán por afrancesarse. En otra parte de la novela conmemora a los escritores franceses que en su día procedieron de Hispanoamérica—Jules Laforgue, Isidore Ducasse, José María de Heredia y, en especial, al ya citado Jules Supervielle—como modelos de una creatividad transcultural. En fin, sin mencionarlo, la novela entera es un tributo al viejo amigo del autor, al director de películas francesas, mexicanas, españolas e incluso norteamericanas, al ciudadano del mundo que le dio lecciones al autor acerca de “cómo ser con otros,” Luis Buñuel.

OBRAS CITADAS

Buñuel, Luis, director y guionista (con Luis Alcoriza). *El ángel exterminador*. Producciones Alatríste, Uninci, Films 59, 1962.

____, director y guionista (con Jean-Claude Carrière). *Belle de Jour*. Paris Films Production, Five Films, 1967.

____, director y guionista (con Jean-Claude Carrière). *El discreto encanto de la burguesía*. Greenwich Film Production, 1972.

____, director y guionista (con Luis Alcoriza). *Los olvidados*. Ultramar Films, 1950.

____, director, guionista (con Salvador Dalí) y productor. *Un perro andaluz*. 1929.

____. *Mi último suspiro*. Trad. Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza y Janés, 1992.

____, director y guionista (con Julio Alejandro). *Viridiana*. Producciones Alatríste, Uninci, Films 59, 1961.

Fuentes, Carlos. “Adiós a los viejos.” *Cambio* 16 20 agosto 1984: pp. 39-41.

____. *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1970.

____. *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Alfaguara, 1999.

____. *Diana, o, la cazadora solitaria*. México: Aguilar, 1994.

____. “The Discreet Charm of Mr. Buñuel.” *The World of Luis Buñuel*. Ed. Joan Mellen. New York: Oxford UP, 1978. pp. 51-71.

____. *Una familia lejana*. México: Biblioteca Era, 1986.

____. Carta a Luis Buñuel. 16 abril 1966. Archivo Luis Buñuel. Filmoteca Nacional, Madrid.

____. “Un monje detrás de la cámara: Testimonio de Carlos Fuentes sobre Luis Buñuel.” Entrevista de Javier Ríoyo. *La Nación* (Buenos Aires) *Suplemento Cultural* 9 abril 2000: pp. 1-3.

____. “Para recuperar la tradición de la Mancha.” Entrevista de Julio Ortega. *Revista Iberoamericana* 55: pp. 146-47 (1989): pp. 637-54.

Ordíz Vázquez, F. Javier. “Carlos Fuentes: biografía personal e intelectual.” *Carlos Fuentes*. Barcelona: Anthropos/Ministerio de Cultura, 1988. pp. 45-67.

LA INTELIGENCIA AMERICANA EN REYES, BORGES Y FUENTES

Amelia Barili

Universidad de California, Berkeley

En su libro *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes comenta que sin la prosa de Borges no existiría la nueva narrativa. Dice: "Esta prosa deslumbrante nos saca de las casillas..... nos constituye"¹. En esta ponencia propongo que es fundamental comprender el concepto de "inteligencia americana" para entender mejor la transformación que ocurrió en la obra de Borges y que le permitió, a su vez, influir en escritores tan distintos entre sí como García Márquez, Vargas Llosa, Carpentier, Rulfo y el mismo Fuentes, por supuesto.

Comenzaré planteando la pregunta "¿qué es la 'inteligencia americana'? Y ¿cómo llega a estar presente en la obra de Borges este concepto de Reyes?"

La "inteligencia americana" es un término creado por Alfonso Reyes para referirse a la especial perspectiva que tiene el escritor latinoamericano, quien escribe desde el margen de dos culturas, la europea y la precolombina, culturas que conoce bien pero de las que no es necesariamente producto directo, lo cual le permite experimentar más libremente con ese legado cultural y lograr audaces creaciones.

Voy a volver a discutir este concepto dentro de un momento, pero primero quiero comentarles brevemente cómo llegó Reyes a ese concepto, y a su vez cómo influyó en Borges a través de su amistad con él.

A Reyes le tocó vivir en una época de gran convulsión política. En el clima pre-revolucionario, él había militado en el maderismo y en los confusos días que siguieron al asesinato de Madero, y a la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, que era porfirista, Reyes se autoexilió en España en 1913. Durante su exilio se encontró en la extraña situación de tener que explicar a los españoles que Latinoamérica no era la del dardo

envenenado del salvaje, como en las novelas de Chateaubriand, ni los trópicos que describió el viajero Humboldt, ni tampoco una copia fiel de España, sino algo totalmente nuevo y distinto. Reyes comprendió entonces que lo esencialmente latinoamericano era el hecho de existir a caballo entre dos culturas, y que eso nos permitía una libertad especial en el manejo de ambos legados culturales y una mayor capacidad de innovar. Comprendió que mirar a Latinoamérica buscando estereotipos, era mirarla como con ojos extranjeros, viendo sólo lo anecdótico y no lo esencial. Se dió cuenta que para escritores como él la esencia residía en su propia vivencia como latinoamericano, y no en una identidad dictada por otros, y eso lo liberó para escribir sobre cualquier tema y en cualquier forma que le interesara.

A esa libertad y capacidad de innovar desde una perspectiva propia la llamó “inteligencia americana”. Muestra de ella es, por ejemplo, su obra *Visión de Anáhuac*, escrita en 1915, en la que la “inteligencia americana” de Reyes se pone de manifiesto cuando re-escribe las crónicas de los conquistadores desde una perspectiva americana. En esa obra, que comienza con la famosa frase: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire” (parte de la cual Fuentes utilizaría más tarde como título de una de sus novelas), Reyes yuxtapone su voz sobre la de Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Gómara y Alonso de Ulloa para presentar a los antiguos habitantes de lo que es hoy México, no como seres exóticos sino como un pueblo en sus quehaceres diarios. Traspone así las fórmulas del discurso europeo en una escritura americana que valoriza las propias coordenadas históricas y afirma la identidad cultural latinoamericana.

Otro de los factores que contribuyeron a afianzar la certeza de Reyes acerca de que la identidad latinoamericana residía más en la manera de mirar que en los temas, fue su reacción contra el nacionalismo imperante en el México pos-revolucionario.

Como resultado de la Revolución Mexicana y del caos de la lucha de facciones durante y después de la Revolución, hubo necesidad de unificar al país una vez obtenida la victoria. En ese proceso de recomposición y búsqueda de una imagen que diera cohesión al país, se trató de imponer desde el gobierno una imagen de unidad en México revalorizando las raíces indígenas precolombinas y lo mestizo. Es la época de los grandes murales encargados por Vasconcelos a Diego Rivera para decorar el Ministerio de Educación y otros edificios públicos. Si esa política y ese despliegue de imágenes de campesinos, obreros, indios y clase dirigente llegó a unificar al país es otra historia; pero lo cierto es que como resultado de esas tendencias nacionalistas se presionó a los escritores a tratar temas considerados nacionales. Reyes fue acusado de no hacerlo. En “A vuelta de correo” se defendió diciendo:

Crear que sólo es mexicano lo que expresa y sistemáticamente acentúa su aspecto exterior de mexicanismo es una verdadera puerilidad.... Lo que yo

hago pertenece a mi tierra en el mismo grado en que yo le pertenezco. Nada más equivocado que escribir en vista de una idea preconcebida sobre lo que pueda ser el espíritu nacional [...] Grosero error el juzgar el carácter de una literatura por sus referencias anecdóticas. Corneille que hizo el Cid — motivo hispánico si los hay— habría dado la espalda a Francia.²

Es interesante notar que en “El escritor argentino y la tradición” Borges repite casi las mismas palabras de Reyes, cuando dice:

Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare”.³

Esta semejanza muestra la gran influencia que tuvo Reyes en Borges, y sobre todo en estos temas de nacionalismo y cultura y de la identidad del escritor latinoamericano.⁴ Quiero hacer notar aquí que ni Borges ni Reyes se preocupaban por problemas de autoría intelectual. Parafrasear a Reyes con palabras tan similares a las dichas por él, es para Borges un secreto placer, un secreto homenaje que rinde a su amigo y maestro, a pesar de las dos décadas y casi 10.000 km que los separan; rememora de esta manera lo que Reyes y él habían conversado a fines de los años veinte.⁵

La amistad de Reyes con Borges se remonta a 1927 cuando Reyes arriba a Buenos Aires como embajador de México. En esos años, Borges se encontraba en plena eclosión de su etapa de criollismo urbano, en que buscando desarrollar su voz como escritor argentino, quería escribir una epopeya del arrabal. Pertenecen a esta etapa sus primeros libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín* y *de ensayos*, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, y *El idioma de los argentinos*. En estos últimos libros aparece el tema de las orillas y los compadritos, del tango y los duelos a cuchillo, como elementos de una mitología de Buenos Aires que Borges quiere crear en parte para probar su propia argentinidad. Años más tarde, en el prólogo a *Luna de enfrente*, agregado en la edición de *Obras completas* en 1947, dice Borges reflexionando sobre aquella etapa de su desarrollo como escritor:

“Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino: incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: madrejón, espadaña, estaca pampa...”⁶

En ese momento de búsqueda de una identidad argentina, sus conversaciones con Reyes ayudaron a Borges a deshacerse de su criollismo. Lo que Reyes le hizo notar es que la obra artística es el resultado del discurso

mental del escritor y que lo literario es la actividad mental referida no sólo al mundo exterior sino a todo el conjunto de imágenes, sensaciones y recuerdos que existen en la mente del escritor a raíz del contacto directo con el mundo real, y que el escritor no puede dejar de ser producto de la realidad que lo circunda. Reyes sostiene entonces que para ser mexicano o argentino no hace falta limitarse a unos cuantos temas ya reconocidos como temas nacionales, pues nadie ha hecho “el catálogo de modos de sentir y pensar” de los habitantes de ningún país, e insiste en que ningún tema le es ajeno, ya que si logra captar sus vivencias y organizarlas en forma artística, éstas pertenecerán naturalmente a su tierra y a su tiempo.

Otro de los conceptos fundamentales para Reyes es que para hacer buena literatura, el problema no son los temas sino la calidad. De allí la importancia de ser sincero consigo mismo y de dedicarse a ser buen escritor. Sobre este tema en *El deslinde*, Reyes cita a Karl Vossler: “Sólo el artista de intensa fantasía es capaz de crear la expresión que traduzca, sin falsearla, la originalidad de su intención psíquica”⁷, y destaca que el aparente conflicto entre lo que emerge como manifestación individual y lo colectivo que pertenece al grupo es más bien un proceso y no un conflicto, pues lo que introduce la innovación individual, con el correr de los años se integra a la manifestación social.

Estos conceptos alfonsinos ejercieron una influencia fundamental en la evolución de Borges. Esa influencia se nota, por ejemplo, en la diferente manera en que expresa su nostalgia por Buenos Aires en *Evaristo Carriego* y en “La muerte y la brújula”. En el primero la expresa a través de estereotipos como el del compadrito, o por temas que han pertenecido a la tradición argentina por varias generaciones como el tango o el juego de truco. Borges se interesa en ellos como suceder histórico. En cambio en “La muerte y la brújula” su nostalgia se expresa a un nivel mucho más abstracto a través de la transformación artística de sus propios recuerdos.

Las ideas de Reyes ayudan a Borges a comprender que puede tratar cualquier tema, que puede recrear aquello que fue su experiencia individual (sus emociones, sus pensamientos) y traducirlo en forma poética en una obra artística que no podrá dejar de ser de algún modo argentina, ya que surge de sus vivencias, que a su vez fueron determinadas en parte por la realidad que lo circunda como argentino.

A partir de los años treinta y cuarenta, Borges transforma de manera cada vez más abstracta sus vivencias personales en obras artísticas; de allí los múltiples enmascaramientos que reconoce Molloy en *Las letras de Borges*. De allí las estrategias imaginativas que, como dice Sarlo, hacen que sus cuentos sean *mise en forme* de cuestiones que no se plantean abiertamente sino que son presentadas en la ficción a través del desarrollo del argumento. Por ejemplo, concibe la escritura como lectura y reescritura de otros textos, y así lo ilustra en “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde lleva al extremo

ese proceso. Quiere poner fin al ciclo gauchesco, y en “El fin” penetra en el espacio que Hernández dejó en blanco y escribe el fin de Martín Fierro como símbolo y personaje. Le preocupan la arbitrariedad y los mitos que percibe en la sociedad que lo rodea y escribe “La lotería de Babilonia” y “La biblioteca de Babel”.

Como sugería Reyes en “Apolo o de la literatura” y en “Jacob o idea de la poesía”, Borges combina elementos heterogéneos que no siguen las reglas ni el orden de lo que es considerado como realidad y los une con una coherencia sutil y original creando verdaderas obras artísticas. En *Discusión* explica esa técnica en “El arte narrativo y la magia”, un ensayo donde ya liberado de su atadura a detalles realistas que captaran lo estereotípicamente argentino, propone experimentos cada vez más audaces, como cuando dice: “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción”.⁸ En ese ensayo que hace las veces de tratado para futuros escritores de realismo mágico, Borges analiza en todos sus detalles el estilo que permite la narración verosímil de aventuras fabulosas. Investiga cómo un escritor puede crear “una fuerte apariencia de veracidad”⁹ que lleve al lector a aceptar también lo fantástico. Detalla, por ejemplo, la mención incidental y sin asombro de algo maravilloso, junto a otros pormenores muy reales que dispersos aquí y allá van creando una cierta coherencia que induce al lector a imaginar como posible lo inverosímil o lo desconocido.

Oponiéndose al realismo, que pretende reproducir una realidad de por sí inalcanzable, ya que es resultado de incesantes cambios, Borges aconseja tratar de captar la esencia poética de la realidad a través de lúcidos pormenores. Dice en ese ensayo “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; y [el] mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela pienso que la única posible honradez está con el segundo”.¹⁰

Conceptos como estos abren el camino a lo que luego florecerá en García Márquez, Fuentes y otros escritores como realismo mágico. Efectivamente, dice García Márquez en *El olor de la guayaba* al analizar su arte de escritor: “con unos pocos elementos dispersos, pero unidos por una coherencia subjetiva, muy sutil y real [...] con este método se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida”¹¹. Esos “pocos elementos dispersos [...] unidos por una coherencia subjetiva muy sutil” son claro eco de los “lúcidos pormenores” unidos por la magia narrativa que preconizaba Borges.

Tanto García Márquez como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y muchos otros promisorios jóvenes escritores latinoamericanos leyeron con avidez la obra de Borges, pues abría nuevos caminos a su creatividad. En verdad, como dijo Shaw “de Tlön sale el camino que llevará a Comala y a Macondo”.¹² En *Cien años de soledad*, por ejemplo, hay claras alusiones a conceptos borgeanos como el de que todos

padecemos de irrealidad, así cuando el cura de Macondo le dice al último Aureliano Buendía: “A mí me bastaría con estar seguro de que tú y yo existimos en este momento”,¹³ el lector no puede menos que recordar las últimas líneas de “Ruinas circulares”.

En diálogo con Vargas Llosa en *La novela en América Latina*, transcripción de una charla que tuvieron en Lima en 1968, García Márquez dice sobre Borges:

Le tengo una gran admiración, lo leo todas las noches. Vengo de Buenos Aires y lo único que compré en Buenos Aires son *las Obras completas* de Borges. Me las llevo en la maleta, las voy a leer todos los días [...] me encanta el violín que usa para expresar sus cosas. Es decir, lo necesitamos para la exploración del lenguaje, que es otro problema muy serio.... (40)

García Márquez había estado buscando el lenguaje apropiado para contar sus historias desde muchos años atrás. En *Transculturación narrativa en América Latina*, Angel Rama lo cita cuando García Márquez expresa la necesidad de renovar la narrativa colombiana a partir de las innovaciones de Joyce, Woolf, Faulkner, etc.¹⁴ Pero ese proceso no podía cumplirse con una trasposición directa de experimentos narrativos y lingüísticos realizados en una cultura y un idioma ajenos. Fue necesario que esos experimentos narrativos y lingüísticos fueran reelaborados primero desde una perspectiva latinoamericana y en idioma español por escritores como Borges, para luego poder ser utilizados eficazmente en esta cultura. Acerca de los préstamos interculturales reflexiona Piglia: “Que yo diga por ejemplo que me interesa Brecht, o William Gaddis, no significa nada, habría que ver más bien desde dónde los leo, en qué trama incluyo sus libros, de qué modo ese contexto los contamina, de qué forma puede recibir su escritura la lengua nacional”.¹⁵ En ese sentido, es evidente que Borges desempeñó un importante papel de mediador al ayudar a superar la brecha entre las experimentaciones vanguardistas de la modernidad y la visión folkórica de América alentada por el regionalismo.

Aún Rulfo reconoce en Borges a un maestro, a quien él y sus amigos leían asiduamente, y a la hora de pensar en autores por los que la literatura latinoamericana se impone en calidad le vienen a la mente cuatro autores: Guimarães, Borges, Cortázar y Arguedas.¹⁶

Cortázar, Paz, Carpentier, y muchos otros también reconocieron su deuda a Borges. Tratando de analizar exactamente a qué se debe esa influencia, dice Fuentes:

Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un nuevo orden de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con

ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que por puro contraste revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por “lenguaje” entre nosotros.¹⁷

Fuentes se refiere aquí a la mentira y sumisión que implicaba haber aceptado la perspectiva foránea de ver a Latinoamérica en términos de los estereotipos que de ella tenían los europeos y de haber entronizado esa perspectiva como la única válida para los escritores latinoamericanos, limitándolos a tratar sólo ciertos temas regionalistas. De ahí que Fuentes diga, la obra de Borges “nos saca de nuestras casillas”, vale decir, de los estereotipos en los que habíamos estado encasillados hasta entonces, y “nos constituye”.

La fantasía y el humor, la libertad en la imaginación, señaladas por Fuentes y otros autores como características de la escritura de Borges, vienen de la falta de ataduras al legado recibido —sea europeo o estereotípicamente nacional— vienen de reconocer que es preferible captar la realidad latinoamericana en su esencia poética y no anecdótica, ya que ser mexicano, argentino o latinoamericano es una vivencia íntima que se trasunta en la obra, es resultado y expresión de esa “inteligencia americana” de la que hablaba Reyes, y que tanto influyó en Borges y, a través de él en Fuentes y otros escritores del “boom”.

NOTAS

1 Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México: J. Moritz, 1969. p. 26.

2 Alfonso Reyes. “A vuelta de correo” *Vocación de América. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 253.

3 ‘El escritor argentino y la tradición’ no figuraba en la primera edición de *Discusión*, publicada por Gleizer en 1932. Fue agregado en la segunda edición publicada por Emecé en 1957. Cito este ensayo de *Obras completas*, p. 270.

4 Desarrollo este tema y la colección de Borges con el “boom” en mi libro *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: La cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, publicado por Fondo de Cultura Económica, con prólogo de Elena Poniatowska (México, 1999).

5 Borges le envió a Reyes copia de este ensayo que había sido pronuncaido como conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores y fue luego publicado en *Sur* en el número correspondiente a enero-febrero de 1955. Reyes le respondió “he leído con verdadero entusiasmo la versión taquigráfica de su conferencia sobre el

escritor argentino y la tradición. Desde lejos siempre acordes como dos violoncellos". Carta de reyes fechada en México, DF, el 2 de Junio de 1955. Citada en el artículo de Emilio Pacheco "Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución al estudio de una amistad literaria", publicado por la Revista de la Universidad de México.

6 Jorge Luis Borges. "Prólogo a *Luna de enfrente*" *Obras completas*. 1947. p. 55.

7 Reyes, *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*. México: El Colegio de México 1944. p. 211.

8 Borges, *Obras completas*, p. 231.

9 Borges, *Obras completas*, p. 226.

10 Borges, *Obras completas*, p. 232.

11 Gabriel García Márquez *El olor de la guayaba*. Barcelona: Bruguera, 1983, p. 44.

12 Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Catédra, 1981. p. 40.

13 *Cien años de soledad*, Madrid: Selecciones Austral, Espasa Calpe, 1982.

14 *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, p. 35.

15 *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte. p. 107.

16 *Inframundo. El México de Juan Rulfo* México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, p. 9.

17 Fuentes, *Novela*, p. 26.

FUENTES

Jorge Volpi

No leí un anuncio sino un correo electrónico: una oferta de esa naturaleza no me llega, es cierto, todos los días. Leí y releí el aviso. Dirigido a mí, a nadie más. Se solicita escritor joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de lengua francesa. Capaz de hacer discursos y presentaciones. Viaje y alojamiento incluido. Y, para colmo, ni siquiera faltaba mi nombre. Las letras negras y llamativas del correo electrónico me informaban: Jorge Volpi. Se solicita Jorge Volpi, escritor especializado en datos inútiles, acostumbrado a leer novelas, profesor auxiliar en escuelas particulares (es cierto), y una cantidad que el pudor me impide repetir. Y aunque leí todo eso, no lo tomé a broma. Universidad de Brown. Sonaba muy impresionante.

Imaginé que otro escritor joven – o no tanto – habría recibido el mismo correo antes, tomado la delantera, hecho el trabajo. Traté de olvidarme. Pero al día siguiente había un nuevo correo. Al abrirlo ahí estaban, otra vez, esas letras destacadas: escritor joven. Tomé el interminable vuelo que me condujo a Nueva York y luego a Providence, Rhode Island. Una isla que no es una isla. Desde ahí debí haber sospechado. Me dejé llevar por la piedra labrada, las gárgolas, las ventanas ensombrecidas, la luminosidad de los prados. Caminé trece pasos y subí veintidós escalones hasta el despacho del jefe del departamento.

- Profesor – dije con voz monótona –. Profesor...
- Sí, ya sé. Perdón, no hay asiento.
- Recibí su correo.
- Claro, lo leyó. ¿Cómo se siente?
- Extraño.

Me aparte de la luz para mirar su rostro.

– Voy al grano. Se trata de que usted lo presente.
– ¿Yo? ¿Por qué? Él no necesita ninguna presentación. Y menos una mía.

– Debe hacerlo. Dos páginas as, no más...

– Pero...

– Usted aprenderá a redactar en su estilo. Le bastará ordenar y leer sus papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa...

– Sí, comprendo.

– Entonces se quedará. Su hotel está cerca de aquí.

– No sé.

Miré a un lado y de pronto me di cuenta de que la muchacha estaba allí, esa muchacha que no alcanzaba a ver de cuerpo entero. No podía creerlo.

– Es Aura... – le dije al profesor.

– Le advertí que la encontraría aquí.

– Pero no así, no viva.

– Sí, viva. Tan viva como usted.

La joven inclinó la cabeza y el profesor, al mismo tiempo que ella, remedió el gesto.

– Es el señor Volpi.

No podía creerlo. Era ella. Aura. La verdadera, la única. ¿Qué hacía ahí, con nosotros? Ella pertenecía a otro mundo.

– Mañana será el día. Recuérdelo.

Me retiré a mi habitación de hotel y me pregunté si el profesor no poseería una fuerza secreta sobre la muchacha, si la muchacha,, mi hermosa Aura vestida de verde, no estaría encerrada contra su voluntad en esta universidad vieja, sombría. Le sería, sin embargo, tan fácil escapar mientras el profesor dormitaba en su oscuro despacho. Quizás Aura esperaba que la salvase de las cadenas que, por alguna razón oculta, le había impuesto el académico.

Me dediqué toda la noche a leer los papeles. *Los días enmascarados. La región más transparente. La muerte de Artemio Cruz. Terra Nostra. Cristóbal Nonato...* Y, desde luego, *Aura*. Esas páginas perfectas donde la conocí antes de encontrarme con ella, aquí, en un despacho de la Universidad de Brown. De pronto comprendí por qué Aura estaba tan cerca: para perpetuar la ilusión de todos esos profesores y especialistas.

Arrojé los libros a un lado y me dediqué a buscarla por el campus. Pude contemplar como destazaban su cuerpo en mesas redondas, coloquios, seminarios. Todos esos profesores la convocaban con sus siniestros rituales: teorías estructuralistas, posestructuralistas, feministas, deconstruccionistas, hermenéuticas, sociológicas, culturales. Por fortuna no la despedazaban a ella, sino a su imagen. Aura permanecía en otro lado, encerrada como un espejo. Caminé hasta encontrarla. Tomé su muñeca, esa muñeca delgada, que temblaba...

– Aura, basta ya de engaños.

– ¿Engaños?

– Dime si estos profesores te impiden salir, hacer tu vida. ¿Por qué han de estar presentes cuando tú y yo...?, dime que te irás conmigo en cuanto...

– ¿Irnos? ¿Adónde?

– Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a ellos. Tienes que renacer, Aura...

– Hay que morir antes de renacer. Olvida, tenme confianza. Te espero esta noche – y me dio la espalda.

Ahora estoy de nuevo aquí. Escucho mi propia voz, sorda, transformada después de tantas horas de silencio:

– Aura...

Repito: – Aura...

Entonces me descubro aquí, frente a ustedes. Y, lo más extraño, lo más perturbador, también frente a *él*. Un poco más allá, escondido, atisbo el rostro del profesor animándome a comenzar. A cumplir con el trabajo que me ha encomendado. A presentarlo. Mientras lo contemplo debajo de los reflectores, entiendo por qué me ha invitado. Y por qué he visto a Aura. El maleficio comenzó cuando leí aquellos papeles. Cuando mis ojos se hundieron en esa frase que decía: “Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días...” Es evidente: *Él* me ha atrapado. Al leerlo me he convertido en parte suya. Ahora lo sé: si me han pedido que lo presente es porque luego de leer sus papeles me he convertido en uno de sus personajes. Ahí lo dice, pueden comprobarlo. Y antes he sido Ixca Cienfuegos y Artemio Cruz y Felipe II y Ambroise Bierce y Laura Díaz y Cristóbal Nonato.

¿Qué más podría decir yo de uno de esos raros escritores capaces de inventar un universo y de construir una tradición literaria por sí mismos? Lo siento: no me atrevo a añadir nada (y ya he excedido mi cuota de dos páginas). Sólo puedo recomendar que lo escuchen. Que oigan en lo que él cree. Préstense atención y con un poco de suerte al final se darán cuenta de que ustedes también son sus personajes. Y de que su mundo es, sin duda, mejor que el nuestro. Yo, mientras tanto, me retiro. Tengo una cita pendiente allá arriba, en la oscuridad, con Aura.

NOTAS

JULIO ORTEGA: PRÁCTICAS DE AGREGACIÓN

Diamela Eltit

Los homenajes son maravillosos pero también, en cierto sentido, ambiguos. Recuerdo en forma vívida los homenajes realizados en Chile -de manera simultánea- a Nicanor Parra quien cumplía 80 y a José Donoso en sus 70 años. Ambos concurrieron a recibir diplomas y medallas en una ceremonia que convocó a un número considerable de artistas, escritores, intelectuales y personajes pertenecientes al mundo político. Estoy segura de que existía una emoción sincera al ver reunidos a dos importantísimos representantes de la literatura nacional. Más aún si se considera que todavía daban vueltas y vueltas de manera nítida los años terribles de la dictadura y, en ese contexto, el reconocimiento a los dos autores era el mejor signo de un cambio en los registros sociales y culturales del país.

No se trataba de una ceremonia académica sino oficial, encabezada por autoridades pertenecientes al Ministerio de Educación y representantes de la reciente estructura cultural que implementaba el primer gobierno de la Concertación. En ese sentido era un festejo cruzado por discursos más bien elogiosos que apuntaban a remarcar las trayectorias de los escritores chilenos. Quizás por la generalidad de los discursos y por el carácter marcadamente social del encuentro, es que las apreciaciones de los asistentes se centraron en las edades de los festejados, en la apariencia de sus apariencias.

El público celebraba la juventud inamovible de Nicanor Parra, su estado ultra atlético que contrastaba con la figura más bien sedentaria del querido José Donoso. Porque en verdad Nicanor atravesó literalmente corriendo el espacio que lo separaba del pódium para recibir sus condecoraciones y diplomas y en su discurso acudió a la ironía párrica o parraniana que lo caracteriza. En cambio José Donoso, de manera pausada y con un discurso

más entrecortado, se hizo parte de la ceremonia. Y eso que Nicanor tiene 80 y Donoso sólo 70, decían cuando terminaron los festejos, durante el cóctel que coronaba la reunión de ese mediodía. O bien señalaban: Realmente Nicanor Parra parece un adolescente. Comentarios similares se repetían una y otra vez en cada uno de los grupos que frecuenté en esa oportunidad.

Mientras me devolvía a mi casa sentí una especie de culpa ante el hecho de que en esa ocasión única no hubiésemos hablado de la obra y de las estéticas de nuestros respetados escritores y no únicamente del tiempo – digamos- corporal. Esa misma noche mientras veía el noticiero se destacó la imagen de un hombre que había cumplido 105 años y cuyo gran mérito, por no decir milagro, consistía en que se podía levantar sin ayuda de su silla, cuestión que hizo un par de veces ante las cámaras y que fue aplaudido por los familiares que lo acompañaban en su celebración y también recibió comentarios elogiosos y entusiastas del conductor del noticiero. Volví a pensar en Nicanor Parra y en José Donoso, en el homenaje tan prestigioso pero, a la vez, amenazante, porque ese homenaje inolvidable y más que merecido daba cuenta también de una aguda y riesgosa sanción al físico del homenajeado.

Pero, Julio Ortega, afortunadamente para él, está en la orilla párrica o parriana, aunque, claro, su homenaje lo encuentra no sólo en plena vigencia intelectual sino en años aún mozos que le van a permitir tener una larga experiencia cuando se precipiten los múltiples homenajes del porvenir.

Es un honor para mí la oportunidad de participar en esta reunión con que la Cámara Peruana del Libro le rinde un merecido reconocimiento a uno de los intelectuales más importantes de Latinoamérica y en el plano personal a un amigo entrañable en este mundo empecinadamente “ancho y ajeno”.

Para referirme a Julio Ortega quiero invocar una imagen en cierto modo discutida o desechada en este presente cruzado por pasiones y pulsiones individualistas, me refiero al concepto de comunidad. Pienso que su transcurso cultural y vital apunta a ese horizonte, a pensar y construir comunidades literarias fundadas en la circulación de escrituras, de cuerpos, de poéticas.

Desde la inteligencia más aguda y agitada, Julio Ortega conceptualiza - por usar una expresión- una literatura líquida o transatlántica o móvil pero a la vez esmeradamente territorializada. Es ese dispositivo exacto y paradójico el que me hace pensar en una comunidad que se organiza desde una geografía vibrantemente inacabada, en constante agregación. En ese sentido, pienso que su quehacer ilumina un proyecto único pues pertenece a la esfera de lo que podría ser considerado como el acopio de una “virtualidad concreta” que se articula desde una perspectiva, digamos, global pero sin desconocer una realidad o una calidad híper localista.

De manera obstinada y paciente a la vez Julio Ortega, “escucha” a las literaturas, les otorga un espacio a cada una de ellas, transformando así su quehacer intelectual, (normalmente asociado a las academias y al fetichizado

lugar solitario del pensamiento) en una práctica cultural “activa” que apunta a la configuración de identidades literarias que se movilizan, se expanden, se repiensen o se renuevan en flujos colectivos pero que no renuncian a las indispensables individualidades. De esa manera ha originado una de las experiencias críticas vivas o vitales más notables, una experiencia que no se funda en los tradicionales “grupos” marcados por elementos biográficos y sus siempre complejos vaivenes, sino que se articula en arquitecturas de sentido. Hacia esa arquitectura confluyen sus libros, antologías, ensayos literarios, artículos en periódicos, congresos, mesas redondas, proyectos de intercambio de narradores jóvenes y reuniones en ferias de libro. Una experiencia que porta una forma de transnacionalismo no imperial que busca disponer y no imponer letras de diversas procedencias, tiempos, territorios, imaginarios.

En una determinada perspectiva no necesariamente lineal, la tarea crítica emprendida por Julio Ortega me recuerda ciertos parámetros adoptados por el sociólogo Pierre Bourdieu quien fuera descrito como el último intelectual francés comprometido con su tiempo (participó en marchas, huelgas, dirigió una serie de entrevistas a habitantes de barrios obreros, entre otras actividades). Por supuesto en su propio registro y desde un lugar otro, Julio Ortega mantiene una interlocución constante con las escrituras más consolidadas e inscritas de la lengua española actual, sólo por nombrar algunos autores demasiado prestigiosos pienso en Carlos Fuentes o Alfredo Bryce Echenique, pero y esto es lo sorprendente y político para mí, su mapa construye relaciones igualmente intensas en el otro lado del glamour, con obras y autores más descentrados o bien definitivamente locales que habitan en las orillas también lúcidas y brillantes del trazado que se propuso organizar.

Recuerdo de manera especial uno de sus viajes a Chile, el más prolongado que realizó donde se dio el tiempo de escuchar, reunirse, leer, recibir a cada uno de los escritores que se le acercaron con sus siempre urgentes manuscritos. Los poetas numerosos y definitivamente apasionados encontraron un espacio, una voz, un estatuto, un gesto indispensable para verificarse a ellos mismos a través de una persona ya muy consagrada que les decía que sí, que sí. Y en el acto ético de “escuchar”, en el sentido más intenso que adquiere esta palabra, los validaba en el oficio minoritario y siempre demente de escribir. En mi ya larga pertenencia en la esfera literaria, nunca había visto ni he vuelto a ver una actitud semejante de compromiso y comprensión ante la necesidad de interlocución de un grupo de narradores y poetas chilenos.

Pero, también durante esa visita y en una reunión académica que participé, pude observar cómo Julio Ortega acudía a la estructura del ayllu para argumentar su intervención. Esa práctica organizativa de la cultura prehispánica, esa política me ronda ahora para pensar en la comunidad que nos propone el crítico y escritor peruano.

Desde luego el ayllu funcionaba en su discurso como la alegoría de un modo de habitar posible, recorrido por diversos espacios que no necesariamente estaban subordinados por jerarquías tradicionales sino sostenidos en hilos estratégicos. Este me resulta el modelo más próximo para comprender el trazado cultural que caracteriza el trabajo de Julio Ortega. Desde el ayllu como sustento simbólico y como utopía de la sobrevivencia se puede pensar en esta comunidad fundada en espirales donde los tiempos y los espacios transcurren y ocurren de maneras diferenciadas pero están unidos por la comunidad de un hito identitario: la literatura.

En ese sentido, desde la academia y con el capital simbólico (como diría Bourdieu) de saberes extremadamente calificados, su proyecto consiste en el traspaso en primer término de sus propias fronteras —la academia misma— para ingresar activamente en los espacios más contingentes en que se cursan y construyen las inflexiones, marcas, pasiones, versiones y aversiones del ámbito literario. En este viaje de carácter semi mítico o ficcional o memorioso por congresos, editoriales, artículos, bares, hoteles, museos, centros de trabajo, Julio Ortega va también organizando un corpus de lecturas y espacios de escrituras que contradicen los dictámenes más efímeros del libre mercado y sus vaivenes.

En este escenario que intento configurar, el trabajo crítico de Julio Ortega genera una “tensión” activa, móvil, incapturable, imposible de cooptar por las fuerzas más ligeras que manejan una parte del tramado literario. Quizás esa movilidad, ese trazado siempre efervescente y en curso que nos propone Julio Ortega, se constituya en la mejor manera de pensar el mundo del arte y de la literatura en general. Me parece así en la medida que existe en ese procedimiento un activismo que por su comunitarismo resulta definitivamente incluyente frente a un estadio cultural que más bien tiende a la exclusión puesto que exalta de manera abusiva la noción de ránkines rígidos y de éxitos bien remunerados.

Desde luego la movilidad, la rapidez, el vértigo, están asociados a la realidad globalizada, pero esas energías tecnológicas hoy también alcanzan a los cuerpos y se verifican en la explosión migratoria. A la manera de una bandada de pájaros que buscan sobrevivir a los climas adversos y vuelan distancias inauditas para protegerse, los sujetos cruzan las fronteras buscando mejores condiciones donde cursar sus existencias. Cientos de miles de personas, en distintos puntos del planeta, emprenden viajes sin retorno para volver a empezar en algún punto del globo que, más allá de toda angustia, hostilidad o extrañeza, terminará por pertenecerles.

La migración forma parte de la historia humana o quizás lo más acertado es afirmar que la historia humana se articula desde el desplazamiento. Desde luego en el viaje migratorio se funden y confunden la urgencia y la esperanza, el malestar y la esperanza, la persecución y la esperanza e incluso la barrera que divide la vida de la muerte. Los siglos y sus signos han

intensificado o controlado estos movimientos humanos, pero cada época nos habla de la extranjería y de la fascinación que provocan las fronteras.

Primero la pintura, después la fotografía y más adelante el cine, se transformaron en los materiales y las técnicas que hicieron visible los paisajes. La pantalla cinematográfica mostró el poderío de los rascacielos o el romanticismo del Mediterráneo en calma. París, Londres o Nueva York refulgieron como postales animadas y los imaginarios sociales pudieron sentir que esos espacios, en cierto modo, habitaban sus propios territorios (mentales). Pero también esa mirada se volvió sobre sí misma e idealizó el lugar propio y no ocultó su crítica hacia las metrópolis.

Los artistas, los intelectuales y los escritores latinoamericanos viajeros “por naturaleza” tuvieron que enfrentarse en la segunda mitad del siglo XX a este dilema ¿dónde vivir? O dicho de otra manera, ¿cuál era la relación entre escritura y lugar de producción?

José María Arguedas y Julio Cortázar polarizaron sus discusiones ¿dónde radicaba el lugar de la escritura? ¿En el tramado simbólico o en el suelo material de la experiencia? Se abrió entonces una pregunta interesante y aún más, apabullante. Más que una respuesta o una “verdad verdadera” lo más pertinente resultaba establecer esa pregunta (sin respuesta) para permitir el flujo amplio y pasional de ese específico debate.

Pero la velocidad tecnológica y la democratización de las comunicaciones han modificado las reglas del juego entre los cuerpos y los territorios. El mundo en su máxima virtualidad pudo ser visible desde todos los ángulos, se ha vuelto completamente transparente como si el ojo compartiera una complicidad con los numerosos satélites espías que pueblan la estratósfera.

Tenemos que ser absolutamente modernos, proclamó Rimbaud en la ya antigua era de la revolución industrial. No sólo el Mac Donald's o la comida china han mostrado sus marcas imperiales en cada uno de los centros comerciales y de las ciudades de Latinoamérica sino que los cibercafés parecen reemplazar a la continuidad y el número de las antiguas cantinas. Los cuerpos se han sentado ante las pantallas a navegar por un precio asequible, navegan entre continentes sin mayores riesgos, navegan por los espacios del saber, de la música, de la conversación, del juego de las identidades, de la compra o el porno. Las direcciones cambian velozmente, de manera literal las noticias vuelan.

¿Quién podría interrogar hoy el viaje? Cómo pensar entonces lo local y lo deslocalizado. Pienso que en este marco, en la política tecnológica que marca este presente, la figura cultural de Julio Ortega resulta ejemplar –“un modelo para armar” como diría Julio Cortázar- para pensar de manera más compleja la relación entre viaje y literatura. Me refiero al polémico viaje del siglo XX y la nueva navegación que se intensifica en el siglo XXI.

El viaje literario del siglo XX fue una constante pero también no estuvo exento de polémicas. Más adelante, las sucesivas dictaduras en el cono sur

del continente motivaron el viaje político multitudinario. El exilio se estableció y ocupó el “mundo” y así el Sur del Continente se abrió al cosmopolitismo.

Julio Ortega salió de Perú, invitado a enseñar en Estados Unidos y se estableció allí de manera permanente, pero -y esto es lo que me parece fundamental- viajó para construir una nueva posibilidad de latinoamericanismo, una forma, flexible y modular. Porque aunque radica en Estados Unidos, habría que pensar en Ortega como un “ciudadano de las letras hispanoamericanas” que desde otras tierras busca re-bolivarizar espacios, franjas, sentidos.

Estoy pensando en la relación más concreta entre literatura y globalización, pienso que más allá de las extraordinarias posibilidades abiertas por el ciber espacio que requiere de cibernautas especializados, el campo literario permanece más o menos inalterado desde que se produjera el explosivo “boom” que consagró e internacionalizó a un grupo de destacados escritores. En ese sentido y desde esa plataforma estimo que la globalización en el campo literario no ha evolucionado al ritmo de otros digamos -bienes de consumo- en la medida que las editoriales locales no cuentan con los mecanismos para cruzar las fronteras ni los textos (en su más amplia mayoría) alcanzan la esfera de las traducciones.

Pero también es necesario reconocer que existe un no saber que puede resultar apasionante, quiero decir el terreno del encuentro de ese particular libro único obtenido de manera circunstancial y que, sin embargo, abre un pedazo de mundo que acompaña e ilumina el quehacer literario. Pero, claro, más allá o más acá de esta posibilidad estética, que le pertenece al campo de los lectores especializados, lo más importante sigue siendo la fragmentación política que circunscribe la circulación de las estéticas a los poderes transnacionales.

Precisamente en ese hueco o vacío se inserta la intervención crítica de Julio Ortega en los espacios culturales. Allí donde falla la relación entre política y cultura, en la grieta insalvable que se abre entre literatura y capital o en el sitio más intenso del deseo de estéticas contra el pragmatismo que otorga el deseo de cosmética, irrumpe esa sutura que la práctica de Julio Ortega ha inscrito y escrito para el mundo latinoamericano.

No puedo dejar de señalar aquí una característica más que me parece francamente excepcional, Julio Ortega construye territorios de escrituras hasta donde llegan escritores y escritoras.

Quizás una de las falencias más lamentables del mundo literario latinoamericano sea su carácter ensimismado en una masculinidad, como habría dicho José Donoso: “imbunche”, oclusiva, plegada sobre sí misma. Desde luego, la dedicación a la escritura porta una forma de épica, alude a una hazaña por los considerables obstáculos que acechan y cercan ese hacer y, por otra parte, la épica en su sentido más guerrero e histórico ha estado

ligada a lo masculino. También es rigurosamente efectivo que las grandes batallas y enfrentamientos literarios se han producido entre hombres y forman parte del mito, del relato, del chisme cultural con el que la literatura se exalta y se protege a sí misma.

Y por supuesto que la leyenda literaria pone a la mujer mayoritariamente en el lugar interesante aunque un poco cursi de la musa o bien en el de la viuda que está allí para obstaculizar, casi como venganza póstuma, la gran obra del que fuera su marido. Y la mujer escritora, en muchos casos, es omitida o leída desde la perspectiva de la histeria para justificar así su falta de historia. Salvo excepciones -y esto no podría discutirse- el espacio literario latinoamericano se pacta y se repacta en los terrenos masculinos.

Desde luego, la literatura reproduce la asimetría que caracteriza a todos y cada uno de los trazados sociales. Pero, también (lo señalo como juego lingüístico) hay que considerar que si aceptamos que la escritura es poder, es tan poderosa que tiene el poder de segmentarse a sí misma de acuerdo a la división matriz: masculino y femenino. Y allí entonces la escritura, en última instancia, mide su propio poder luchando contra sí misma otorgándole doble categoría a la letra.

Pero, el trabajo de Julio Ortega apunta también a remodelar este duro frente y en su tarea inclusiva que es central para ejercer la democracia (repartir, repactar los poderes) circulan en su imaginación literaria, Margo Glantz, Matilde Sánchez, Angeles Mastretta, Elena Poniatowska, o Rosario Ferré por nombrar a escritoras fundamentales. Y cómo no, a las escritoras jóvenes y sus producciones e imaginarios que harán posibles los haces literarios del porvenir.

Quiero arriesgarme y enunciar lo que podría ser un lugar común presumible y previsible en el marco de un homenaje. Sí, porque me arriesgo a afirmar que Julio Ortega es un intelectual excepcional. Su obra seduce por el nivel de una escritura sofisticadamente estética, exacta y allí están sus numerosos libros, desde *La contemplación y la fiesta*, en 1968 hasta hoy, para recordarnos que la crítica es no sólo una importante producción de sentido sino también una sed incommensurable de estéticas.

Y es excepcional porque su poder cultural lo ejerce desde una ética consistente hasta donde cita y convoca lo “uno” y lo otro, la doxa y lo heterodoxo en un trazado que re- une o re-hace el viaje entre el Pacífico hasta el Atlántico para promover políticamente nuevos y diversos órdenes estéticos que buscan evitar los naufragios y disminuir los ahogos.

Muchas gracias Julio.

**“SAN MIGUEL DE CERVANTES QUE
DESDE EL CIELO NOS ESTÁ VIENDO”
(Fernando Vallejo)**

Jacques Joset
Universidad de Lieja, Bélgica

Esta historia empieza con uno de esos encuentros por encima del tiempo tan reiterativos en las autoficciones de Fernando Vallejo, quien quizá no advirtiera que el funcionario que firmó la tasa de la *Segunda parte del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha* “a veinte y uno días del mes de otubre de mil y seiscientos y quince años” era un tal “Hernando de Vallejo, escribano de Cámara del Rey nuestro Señor, de los que residen en su Consejo”.¹ Sobre este contable de pliegos de libros y de reales de la Corte de Felipe III, las ediciones al uso de la obra cervantina no nos dicen nada: sus señas de identidad escaparon de los desastres de la Historia por encabezar, según las normas de imprenta del Siglo de Oro, la segunda parte de la obra más universal de la literatura española. Poco menos de cuatrocientos años más tarde, un tocayo canonizaría a Cervantes a su modo particular.

Las declaraciones de admiración por el *Quijote* se multiplican en las entrevistas de Fernando Vallejo hasta alcanzar la cumbre del discurso sobre la obra cervantina pronunciado con oportunidad del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Ingenioso hidalgo*. En julio de 1998 y en Barcelona, el único espacio urbano de las dos partes del *Quijote*, Vallejo da una entrevista al corresponsal del periódico *El tiempo* de Bogotá en la que define la literatura con referencia a la novela considerada como la madre de todas las novelas:

La mejor literatura es aquella en la que el gran protagonista es el lenguaje. [...] El *Quijote* es un diálogo largo, larguísimo. De allí que los grandes personajes de la literatura sean el Quijote y Sancho. Son los que han hablado más. La prueba de la importancia del diálogo es que tras su

primera salida don Quijote parece regresar en busca de un escudero. Pero no hay tal. Regresa en busca de un interlocutor, en busca de con quién conversar. Si no, no habría libro.

Y después de rechazar una pregunta sobre García Márquez, se atreve a clasificar a Mujica Láinez como “el más grande prosista del idioma – el más grande escritor es Cervantes, claro – y los únicos que se le han podido acercar, aunque lejos, han sido Azorín y Carpentier.”²

Por lo ambiguo de la frase sin puntuación –agrego yo los guiones largos – tal y como ha sido recogida por el periodista, conviene entender que Azorín y Carpentier ingresan en la categoría de “grandes prosistas” como queda más claro en la entrevista que Fernando Vallejo me regaló años más tarde en la que, eludiendo también una pregunta sobre García Márquez, da una variante de la clasificación de 1998:

A mí me interesan Mariano José de Larra, Azorín y Manuel Mujica Láinez por razones técnicas, por asuntos de oficio, por su prosa, porque fueron los más grandes prosistas de este idioma. Sólo que un buen prosista es una cosa y un gran escritor es otra. Cervantes es un prosista mediocre pero un gran escritor. Y estipulado esto me pregunto: ¿de veras Cervantes hoy me dice algo? Creo que no. Él no alcanzó a captar el horror de la vida. O por lo menos, si lo descubrió, no lo pasó al papel. Los santos son así, medio optimistas.³

Se notará sin sorpresa que Carpentier desapareció de la lista de los “grandes prosistas” probablemente por las mismas razones político-literarias que le han hecho desbarrancar a García Márquez a un infierno ideológico-estético.⁴ Carpentier, en tanto defensor y embajador del régimen de Fidel Castro, debía de ser otro cómplice odiado de la Seguridad del Estado cubano y, a la vez, narrador de tercera persona, de los que Vallejo no podía soportar desde hacía mucho tiempo y quizá desde siempre.

Más sorprendente es la pregunta “¿de veras Cervantes hoy me dice algo?” y la respuesta “Creo que no”, en vista de que mi entrevista a Vallejo aunque publicada en 2006 tuvo lugar el 21 de agosto de 2004, un año antes de su discurso del cuarto centenario. Pero por lo menos no hay contradicción en cuanto a la santidad laica de don Miguel.

Para Vallejo, pues, lo que hace del autor del *Quijote* un “gran escritor” no es la calidad de su “prosa”, o sea su estilo, más bien “mediocre”, sino el hecho de haber elevado el lenguaje al rango de “gran protagonista”. Ahora bien para alguien como Vallejo que se pretende conservador, en especial en todo lo que toca al idioma, le viene de perlas que éste “en tiempos de Cervantes casi no cambiaba”, según declaró en una rueda de prensa al recibir el Premio Rómulo Gallegos para *El desbarrancadero* en 2003.⁵

Todos los documentos mencionados hasta ahora parecen piezas preparatorias a la conferencia dada el 7 de junio de 2005 en el Instituto

Cervantes de Berlín, cuyo texto se publicó en el suplemento cultural del periódico español *El País* el 10 de septiembre de 2005 y en la revista colombiana *SoHo* del 13 de noviembre de 2005, bajo el título de “El gran diálogo del *Quijote*”.⁶ Y como de costumbre en Fernando Vallejo, reaparecerán a veces literalmente argumentos ensayados en intervenciones anteriores los cuales, por lo tanto, se convierten en el esqueleto del discurso cumbre.

El idioma como protagonista del *Quijote* se personaliza en 2005 por ser el mismo del *yo*, ya que – dice – “en esencia soy español, pues pienso en español, sueño en español, hablo en español, blasfemo en español y me voy a morir en español”, de tal forma que “el gran diálogo del *Quijote*” es también y quizás antes que nada “el diálogo que les digo con el que les digo” (p. 12), o sea con “san Miguel de Cervantes que desde el cielo nos está viendo” (p.15).

Es así como explaya en los mismos términos la idea expresada en 1998 según la que el *Quijote* es antes que nada diálogo:

Un gran diálogo entre don Quijote y Sancho con la intervención ocasional de muchos otros interlocutores, y con Cervantes detrás de ellos de amanuense o escribano, anotando y explicando. [...] Y he aquí la razón de ser de Sancho Panza y la explicación de la primera de las tres salidas de don Quijote, que fue una salida en falso. Don Quijote sale solo y una veintena de páginas después Cervantes lo hace regresar. ¿A qué? ¿Por dinero, unas camisas limpias y un escudero que se le olvidaron, según dice? No, lo que se le olvidó fue algo más que el dinero, las camisas y el escudero, se le olvidó el interlocutor, y sin interlocutor no hay *Quijote*. (p. 13)

De ahí que, repitiendo con *amplificatio* lo dicho al corresponsal de *El tiempo*, Fernando Vallejo no vacile en tildar a don Quijote de

personaje más contundente de la literatura universal, ¿y saben por qué? Porque es el que habla más. Y el que habla más es el que tiene más peso. Para eso le puso Cervantes a su lado a Sancho, para que pudiera hablar y Sancho a su vez le devolviera sus palabras cambiadas, como las cambia el eco. (pp. 13-14)

Por otra parte, si Cervantes es un “gran escritor” es, según el Vallejo de la conferencia de 2005 que va más allá del criterio de 1998 y de 2004 explicitándolo, porque era “mal prosista”. Vale la pena releer la argumentación integral que vincula ambos conceptos mediante la causalidad:

El *Quijote* no tiene defectos: los defectos en él se vuelven cualidades. ¿Cómo va a ser un defecto, por ejemplo, la prosa desmañada de Cervantes, la del escribano que va detrás de don Quijote y Sancho anotando lo que dicen y explicando lo que les pasa? Todo lo que dice don Quijote es

maravilloso, todos sus parlamentos y réplicas, largas o cortas, y sus insultos, sus consejos, sus arengas, todo, todo. Si la prosa de Cervantes lo fuera, las palabras de don Quijote serían opacadas por ella o cuando menos contrarrestadas. No es concebible el *Quijote* narrado en la prosa de Azorín o de Mujica Láinez. Azorín y Mujica Láinez son grandes prosistas, pero no grandes escritores. El gran escritor es Cervantes. Inmenso. Y su instinto literario, certero como pocos, le indicaba que la única forma posible de intervenir él era en una prosa deslucida y torpe, la cual, dicho sea de paso, no le costaba gran trabajo pues no sólo era mal poeta sino mal prosista. (p. 13)

Todo, pues, es cuestión de lenguaje, de uso de la lengua, no de belleza estilística que estropearía el fluir del habla del protagonista, sus cómplices, adversarios y gente de a pie que los vericuetos de la historia ponen en el camino de don Quijote.

Sin embargo, Cervantes tuvo la suerte de vivir en una época en la que, como dijo Vallejo en 2003, el idioma “casi no cambiaba”. Si bien se podría aducir que sí, que en tiempos del Quijote el español entraba en el proceso histórico que lo llevaría a su aspecto actual en cuanto a morfología y sintaxis,⁷ podemos admitir que cambiaba menos rápidamente que ahora, cuando menos en el léxico que sufre la aceleración histórica global. De todas formas este criterio conservador le da pie a Vallejo para increpar otra vez a los que estropean la lengua, la arruinan y la mandan al cementerio:⁸

Así me quiero morir yo, tratando de apresar este idioma rebelde hecho de palabras de viento, y llorando en mi interior por él, por lo que no tiene remedio, por el adefesio en que me lo ha convertido el presidente Fox de México. ¡Pobre lengua española! ¡Haber subido tan alto y haber caído y servir hoy para rebuznar! En homenaje a César Oudin, primer traductor del *Quijote* al francés y gramático insigne, y en recuerdo de la *Hispanica lingua* que un día fue y ya no es, *in memoriam*, guardemos un minuto de silencio. (p. 14)

Y el insigne gramático normativo Fernando Vallejo concluye su diatriba y lamento sobre la muerte de la lengua:

Señores, les pronostico que en el 2105, en el quinto centenario del gran libro de Cervantes, no habrá celebraciones como éstas. Dentro de cien años, cuando al paso a que vamos el *Quijote* sean puras notas de pie de página, ya no habrá nada que celebrar, pues no habrá *Quijote*. La suprema burla de Cronos será entonces que tengamos que traducir el *Quijote* al español. ¿Pero es que entonces todavía habrá español? ¡Jua! Permítanme que me ría si a este engendro anglicizado de hoy día lo llaman ustedes español. Eso no llega ni a *espanglish*. (p. 15)

Pero el discurso del cuarto centenario agregará una pieza fundamental al esqueleto argumentativo ya construido. Se trata de una técnica narrativa

esencial a los ojos de Vallejo, o sea el empleo de la primera persona y el rechazo de la tercera en el *Quijote*, otra cuestión de lenguaje pues, que el autor de *El río del tiempo* zanjará a su manera, definitiva, y prescindiendo de los análisis previos, múltiples y a veces en exceso sofisticados de los narratólogos que discutieron *usque ad nauseam* de los puntos de vista narrativos y focalizaciones en el *Quijote*.⁹

Según Vallejo, en el “no quiero” de la inolvidable frase inicial (“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, [...]”) está “la clave del milagro, su secreto”:

Parodia de lo que se atravesase, el *Quijote* se burla de todo [...] en primer lugar y ante todo, se burla de sí mismo y del género de la novela de tercera persona a la que aparentemente pertenece y del narrador omnisciente, ese pobre hijo de vecino inflado a más, como Dostoievsky, que pretende que lo sabe todo y lo ve todo [...] ; Al diablo con Dostoievsky, Balzac, Flaubert, Eça de Queirós, Julio Verne, Cronin, Zola, Blasco Ibáñez y todos, todos, todos los narradores omniscientes de todas las novelas dañinas de tercera persona que tanto mal les han hecho a los zafios llenándoles de humo los aposentos vacíos de sus cabezas! ¡Novelitas de tercera persona a mí, narradorcitos omniscientes! ¡Majaderos, mentecatos, necios! ¿Y el *Quijote* qué? ¿No es pues también una novela de tercera persona de narrador omnisciente? ¡Pero por Dios! ¡Cómo va a ser una novela de tercera persona una que empieza con “no quiero”! Lo que es una maravilla. En el *Quijote* nada es lo que parece: una venta es un castillo, [...] y una novela de tercera persona es de primera. (pp. 12-13)

No se puede decir más claro que el “diálogo del *Quijote*” es antes que nada un diálogo con el *Quijote* de quien en *El desbarrancadero* y en todas partes repite como una letanía “Yo soy novelista de primera persona.”¹⁰ A la nómina de narradores omniscientes de tercera persona falta Gabriel García Márquez que a la altura de 2005 había sido ya lo suficientemente agredido por Vallejo sobre la cuestión del punto de vista narrativo a no ser que fuera, como dije en otra parte, otra forma de ningunearlo y de borrarlo de la historia de la literatura colombiana.¹¹

Otro acercamiento de textos incrementa el alcance de este diálogo ya que desemboca en una identificación entre el viejo (avatar del *yo*) de *La Rambla paralela* y el mismo autor del *Quijote*. Compárense:

Poca más atención les prestó el viejo a las noticias, preocupado como andaba por lo propio: por la “intraducibilidad” al alemán de sus libros dada la escasez de insultos en esa pobre lengua pendeja.¹²

Y, dirigiéndose en 2005 al público, que se supone alemán, del Instituto Cervantes de Berlín:

Me dicen que el alemán tiene pocos insultos. ¡Pobres! ¿Cómo le harían para traducir el *Quijote*? ¿No pierde mucho vertido a esa lengua atildada y filosófica nuestro cervantino *hideputa*? O planteado de otra manera: ¿se puede desquiciar en alemán el alma humana? (p. 14)

Y de paso, el contraste entre la forma cervantina “hideputas” frente al “hijueputas” colombiano se observa en *La Rambla paralela* (2002).¹³

También varias reminiscencias de sus autoficciones sin relación directa con la escritura cervantina le sirvieron a Vallejo para armar su conferencia del cuarto centenario. Ya en *Los días azules* había contado la historia del pleito eterno del abuelo contra su sobrino Nicolás:

Ahora está el abuelo sentado a la mesa del comedor. Tiene instalada su máquina Rémington de escribir (que casi conoció Gutenberg), y redacta un memorial. [...] Luego sigue el Consejo de Estado, y agotado el Consejo sigue la Corte Celestial: allí lo habrán de fallar. “Abuelito”, ¿por qué no le limpiás las letras a esa máquina? La ‘a’ parece una ‘o’ y la ‘o’ parece una ‘e’”. No, no se las limpia: así se confunden más.¹⁴

He aquí ahora la versión de 2005:

Estos embrollos de Cervantes y esas cuentas de don Quijote me recuerdan la máquina de escribir de mi abuelo, en la que escribía sus memoriales, los interminables memoriales de un pleito que arrastró treinta años del juzgado al tribunal y del tribunal a la corte, hasta que se lo falló, por fin la muerte, pero no en la Corte Suprema de Justicia de Colombia, que está tan en bancarrota como el resto del país, sino en la celestial. Le fallaron en contra. Y pese a lo bueno que fue lo mandaron a los infiernos porque vivió esclavo del terrible pecado de la terquedad. [...] Era una terquedad ciega y sorda, que no oía razones, y su máquina una Rémington vieja y destartada, de teclas desajustadas y con las letras sucias, que jamás limpió. “Abuelito – le decía yo –, ¿por qué no limpiás esas letras, que la a parece e y la o parece ene?”. “No”, decía, “así enredan más”. (p. 12)

Colocado en lo más alto de la escala personal de los valores literarios de Vallejo, que tiene un número más bien reducido de escalones, el *Quijote* es también referencia de la bondad humana (cosa rara bajo su pluma) y de la locura (cosa desbordante) en *Los días azules* (1985):

Gran señor, todo un hidalgo, un gran caballero, algo de Don Quijote tiene el vecino de mi abuela, don Alfonso el Bueno. Años después don Alfonso cambió. Dejó de trabajar y empezó a rumiar. No volvió a salir de sus labios una sola parábola, un solo sermón, y dejó de venir a Santa Anita. Taciturno, montaraz, reconcentrado, si abría la boca era para soltarle a alguien una sarta de palabrotas, para echarle encima un baldado de vulgaridad. (p. 89)

Es el mismo don Alfonso Mejía que Vallejo evocará en 2005:

Tenía mi abuelo, el de la máquina de las aes y las ees, un amigo de su edad, don Alfonso Mejía, hombre caritativo y bondadoso que se pasaba citando historias edificantes y vidas de santos y rezando novenas. Mayor pulcritud de lenguaje y alma, imposible. [...] Pues he aquí que un día, como a don Quijote, se le botó la canica. Y el pulcro, el ejemplar, el bien hablado de don Alfonso Mejía el bueno, el de alma limpia, mandó a Dios al diablo y estalló en maldiciones. (p. 14)

Si bien no le falta gracia a la manera de contar la anécdota, la comparación es tópica. Por lo demás Cervantes reaparecerá en *Los días azules* como ejemplo del afán enciclopédico del narrador, quien cuando era niño quería saberlo todo entre otros posibles e imposibles de la enumeración: “¿Y que habría podido pensar Cervantes de los hermanos Karamazov desde su limitado horizonte español? ¿Y de Cervantes, qué habría podido pensar Omar Khayyam?” (*El río del tiempo*, p. 129) Por fin en *Mi hermano el alcalde* (2004) la ínsula Barataria de Sancho Panza es metáfora de una “franja de tierra movediza” del río Cartama cuya propiedad reivindican dos familias.¹⁵

La presencia del *Quijote* en las autoficciones de Vallejo es más bien discreta, tópica, de poca sustancia o como material anecdótico reciclado en el discurso de Berlín sin relación con Cervantes.

¿No será esa discreción de las menciones a Cervantes en la obra impropriamente llamada creativa de Vallejo la razón de la reflexión inédita hasta entonces y, que yo sepa, nunca repetida, que me confiaba en 2004 para la entrevista publicada en 2006?¹⁶ Acuérdense: “[Cervantes] no alcanzó a captar el horror de la vida. O por lo menos, si lo descubrió, no lo pasó al papel.” ¿Y qué son en su mayor parte *El río del tiempo*, *La Virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero*, *La Rambla paralela* y *Mi hermano el alcalde* sino relatos de horrores de la vida?

NOTAS

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores – Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004, p. 663.

2 Juan Carlos Iragorri, “Cada día se escribe peor”, in *El tiempo*, sección Cultura, 12 de julio de 1998 (consultado el 02.02.2009 en el sitio www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-814084).

- 3 Jacques Joset, "Entrevista a Fernando Vallejo", in *Revista Iberoamericana*, LXXII, 2006, pp. 653-655 (cita de las pp. 654-655).
- 4 Fernando Vallejo, "Cursillo de orientación ideológica para García Márquez", in *El Malpensante* (Bogotá), núm. 13, noviembre-diciembre de 1998, pp. 44-67. Véase Jacques Joset, "Fernando vs. Gabo", en prensa.
- 5 Véase *Letralia. Tierra de Letras*, VIII, n° 97, 4 de agosto de 2003 (consultado en el sitio www.letrealia.com/texto/letra097.txt).
- 6 Fernando Vallejo, "El gran diálogo del Quijote", in *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 10/09/2005, pp. 12-15, cuyo texto citaré y a cuya paginación remito; *SoHo*, n° 67, 13/10/2005 (consultado en el sitio www.soho.com.co/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=3441).
- 7 Véase tan sólo Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1968 (7ª ed.), pp. 243-267 (Cap. XIII. El español del Siglo de oro. Cambios lingüísticos generales) y en particular p. 243: "El español áureo, mucho más seguro que el de la Edad Media, era, sin embargo, un idioma en evolución muy activa. [...] hay una labor de selección entre sonidos, formas y giros coincidentes, que condujo a considerable fijación de usos en la lengua literaria, y, en menor grado, en la lengua hablada también."
- 8 Véase Jacques JOSET, "La muerte y la gramática: para una lectura metalingüística de *La rambla paralela* de Fernando Vallejo", in *Hispanérica*, XXXIV, núm. 101, 2005, pp. 25-38 [también in *Aleph*, 19, enero 2005, pp. 27-44].
- 9 Me contentaré con mencionar el libro de James A. PARR, *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1988, donde se hila finísimo la problemática de los narradores de la obra cervantina.
- 10 Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 74.
- 11 Véase la nota 4.
- 12 Fernando Vallejo, *La Rambla paralela*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 102.
- 13 Fernando Vallejo, *La Rambla paralela*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 74.
- 14 Fernando Vallejo, *Los días azules*, in *El río del tiempo*, Bogotá, Alfaguara, 2003 (1ª reimpresión de la 2ª ed.), p. 157. Citaré esta obra directamente en el texto, remitiendo a la paginación de esta edición.
- 15 Fernando Vallejo, *Mi hermano el alcalde*, México, Alfaguara, 2004, p. 61.
- 16 Digo "impropiamente" porque las biografías de Porfirio Barba Jacob y José Asunción Silva, el panfleto anticlerical *La puta de Babilonia*, las obras "científicas" de desmitificación de Darwin y Newton así como la primera de todas *Logoi. Una gramática del lenguaje literaria*, son tan de "creación" como las autoficciones. Sólo que pertenecen a registros diferentes.

ROGER SANTIVÁÑEZ Y LABRANDA EN EL ESCENARIO POÉTICO PERUANO

Mirko Lauer

En un tiempo en que la poesía joven del Perú se movía en grupos y se definía por generaciones, Roger Santiváñez estuvo entre los que pronto tomarían distancia real respecto de ambas ideas. El populismo poético de los años 70 lo asumió en el gesto, pero no en la obra. Más bien, se dedicó a asimilar las lecciones de los poetas que habían empezado a escribir más de 10 años antes que él (Antonio Cisneros, Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza) y expresó desde el inicio de su obra un interés por mantener un trato cercano con la cultura literaria, y eso a su vez lo aproximó al poeta Martín Adán, fallecido en medio de los años 80. A la vez el poeta conservó, hasta hoy, un fortísimo sentimiento de su provincia natal con el cariño por sus personajes familiares como poderoso referente.

Empecé a leer a Santiváñez a saltos y sin demasiado entusiasmo en los años 80, pues lo sentía confundido con un tono generacional que no me parecía que iba muy lejos. Pero a partir de un momento, probablemente con su libro *Cor cordium* (1995), con los trabajos del poeta ya en su segundo decenio, me convertí, es la palabra exacta en este caso, en un *fan*. Empezó a atraerme el lado canalla o irreverente que su poesía, en realidad, siempre tuvo. Descubrí su burla, que al pie del altar, cualquier altar, se potencia mucho. Pero ese misticismo contrafáctico y desbordado existía, por lo menos, desde su libro *Symbol* (1991). Para prueba, bastan dos botones de ese libro: la explicación al pie de la dedicatoria, *éste es mi cuaderno místico*, y el verso “*Ya me cachaste*”, dijo en la puerta de la iglesia.¹

Desde *Symbol* la irreverencia ha seguido allí, pero enriqueciéndose en el diálogo con otros impulsos. El poeta Santiváñez, que buscaba una estética de la patota chocarrera, se ha vuelto un poeta de gran sutileza, que navega con seguridad varias tradiciones formales sin perder su original candor piurano, su picardía de niño malcriado, y cosas más serias. Por ejemplo, la cuasi-blasfemia cariñosa que José Ignacio López Soria llama una profanación y un reconocimiento de lo religioso a la vez². En medio de esto ha venido manteniendo el poeta una intensa elegancia en el discurso y un manejo seguro de sus materiales. Los materiales de Santiváñez son la nostalgia, un desenfado que casi siempre avanza hacia una impudicia sincera y dulce, una seguridad en el manejo de los recursos poéticos, un gusto por la jerga, que incluye por cierto el uso muy espaciado de hilachas de latín macarrónico, acaso un subproducto de su atención a lo eclesial.

Santiváñez empezó con un estilo conversacional tardío, una soltura en el uso de lo coloquial, donde ya actuaba la fuerza gravitacional de un culteranismo de sangre ligera que luego lo conquistaría por completo. En realidad el tono central de Santiváñez estaba instalado en los versos desde fines de los años 70. Por ejemplo, el culteranismo de los años 80 funciona como una jerga más, en el sentido de lenguaje hermético en permanente transformación, una manera de coquetear con sus recuerdos, y en esa medida es que prolonga un recurso de los años 70. Mario Montalbetti ha registrado la dinámica interna de ese tránsito: "Cuando Santiváñez dice *muchachas palteadas por las puras* (Labranda: 29) esto no es poesía cotidiana a la Hernández y el 60. La distinción entre culteranismo y coloquialidad desaparece porque son simples aristas formales de una materia que pulsa detrás y que permite la distinción. Santiváñez va en busca de ese pulso anterior y lo encuentra y lo coge del cogote y no lo suelta. Hay que ser muy bueno para hacer eso".³

Es una obra donde son importantes los rasgos de carácter del poeta, los cuales en la perspectiva de más de 30 años de trabajo son notablemente consistentes. El poeta tiene lealtad y buena memoria frente a su entorno familiar y su vida en Piura. Tanto así que uno puede conocer mucho de su vida desde los poemas. También tiene un enorme interés por los juegos del apareamiento y su estética, en lo que se revela observador atentísimo de lo femenino (y algo de lo masculino):

La jovencita

Cubre de espaldas con el filo de la falda

La parte resaltante rubicunda de su pose

Y por supuesto no sabe que ahora la soñamos

Que es un sueño perdido encadenado

A otro más feroz quien la sueña sin flores ni

Vestidos ni sonrisas. (:49)

Para Santiváñez son uno espacio geográfico y espacio poético. El tema del poeta es la migración, definitivamente. Migración a Lima hacia 1974, regreso a Piura en el 2000, emigración a los Estados Unidos al año siguiente. Rodrigo Quijano lo ve como alguien que “ha perdido un lugar para decir”.⁴ Podríamos añadir que esa es, por tanto, su búsqueda. Kloaka, el nombre del grupo poético que Santiváñez capitaneó en los años 80 en Lima, alude también al lugar de la expulsión. Lima le revolvió el estómago, pero es notable que la etapa autodestructiva (“terrible”) ligada a las drogas en la vida del poeta casi no haya llegado hasta sus poemas, más allá de su texto “Insane Asylum” de 1989. Tampoco, en verdad, hay rastros de la experiencia medio comisarial de su paso por los grupos poéticos contestatarios de su tiempo.

La poesía de Santiváñez está bendecida por una ausencia de acrimonia, por la forma en que se inclina hacia un tono de, digamos, cántico espiritual. En esto contrasta con varias promociones de poetas jóvenes peruanos dados a guerrear verbalmente, y se enlaza con el *animus* sereno de la generación del 50. En una reciente entrevista con Denisse Vega Farfán para el blog Porta 9 Santiváñez reconoce su relación con una “matriz musical eielsoniana”. En ningún momento lo encuentro más ‘cincuentero’ que en “Twilight”, un texto bucólico que quizás no por azar toma el título de uno de Francisco Bendezú:

*El perpetuo movimiento de las ramas
Al caer del crepúsculo en el viento
Los muros de este patio delantero
Los cables de alta tensión y
Unas flores celestes como el cielo (:133)*

El tránsito de salida del coloquialismo fue lento. El barroco se hace evidente en *Symbol*, pero recién en *Labranda* (2008) llega a imponerse del todo, y a manifestarse con enorme fuerza y delicadeza:

*Lola hace mi cama con su mano
Lisiada siembra rosas al crepúsculo
Sonríe niña corto pelo lacio
mientras
Enma se arrodilla ante el Obispo
Dirige a Porfi & la Petiza sus ahijadas
En el vaivén de la plaza a la cocina. (Lab: 35)*

Santiváñez es un poeta gregario, en el sentido de que muchos poetas circulan por su obra. Pero su modelo permanente es Martín Adán (1908-1985).⁵ No solo para sus encuentros y reencuentros con la forma culterana, para la simbología de lo amatorio, para el manejo celosiado de la trasgresión. También para el tratamiento de la ternura en lo infantil y lo

preadolescente situados en un corazón pueblerino, concretamente el del narrador que habita *La casa de cartón*. El uso de esa prosa poética de 1928 como una de las exoestructuras de la memoria por momentos hace de Santiváñez un prosista poético de la vanguardia: “Te fuiste a morir una tarde de diciembre y yo lo único que pude ver fue tu bicicleta, tu bici, la que te acababan de regalar por navidad” (:67). Roger, que es Roy en la intimidad familiar y amical, es también el narrador y su personaje Ramón en *La Casa de Cartón*. Barranco es su Piura junto al mar, y más de medio siglo más tarde, es el segundo vanguardista piurano en el tiempo, después de Juan Luis Velásquez.

Como suele suceder, lo primero que atrajo al joven Santiváñez hacia Adán fue la anécdota del malditismo poético: *Y he estado recordando la barba descuidada en tu retrato / viejo de mirada perspicaz, viejo Adán, Martín Adán* (:15). Son versos del primer poema de su recopilación, precisamente “Martín Adán / Oda” (1979), un poema fresco pero desigual con largos chispazos de talento. Ya es posible percibir en él algo de lo que Adán no se atrevió a decir, el desarrollo de una línea de hipersinceridad en que luego Santiváñez pasará de escribir sobre Adán, a escribir como Adán, y luego como hubiera escrito Adán, y finalmente como nunca pudo escribir Adán, todo lo cual será llevado a insólitos resultados en *Labranda*.

En el extremo del proceso, la irreverencia inevitablemente termina mordiendo al propio Adán con dientes de parodia y chunga: *¡Por los ángeles del Señor tirando para cabros / pero inigualables amantes de la Rosa preocupada* (:90). Es que hay diferencias importantes con Adán. Por temperamento Santiváñez no llega a instalarse de lleno en el barroco adaniano, por el asunto ese de la frialdad limeña. Comparte con Adán el gusto por el *calembour*, pero no la voluntad de tallarse a sí mismo en el mármol de las culpas. El Adán que le interesa no es el sonetista riguroso de *Travesía de extramares* (1951), sino el desaprensivo y juguetón arte menor de su “Romance del verano inculto” (1929). El barroco de Santiváñez se desenvuelve en los espacios más cálidos que encuentra. Sensualmente próximo a José Lezama Lima, Piura es su Cuba. Sin embargo su serie de estrofas “a la manera de José Lezama Lima” de los años 70 fue escrita demasiado temprano en la obra, y en cierto modo cerró un camino.⁶ Santiváñez decir más y más claro que los dos neobarrocos fundacionales.

Además de la lección de Adán, adorna al libro un sentimiento del lenguaje poético como parte de una comunidad de textos en el tiempo, con la cual Santiváñez es solidario. Acaso el segundo autor más presente en esta obra es Rodolfo Hinostroza, más como emblema que como influencia formal. El poema que da título al libro de Santiváñez *Homenaje para iniciados* (1984) y “CH”, que le sigue, son exitosos ejercicios hinostrozianos, que sin embargo no retomará. Luego están las citas

poéticas, incluso una en que declara “soy hinostroziano”. En efecto Santiváñez lo es cuando usa al poeta de *Contranatura* (1971) para sus cambios de engranaje entre contextos, lenguas, situaciones. Luego están Luis Hernández y Ezra Pound. Los dos breves poemas dedicados al primero en diversos momentos son muy meditados. Luego están las citas implícitas. “Mis hermanos no eran aún adolescentes y el lugar duraba lo que una vuelta en bicicleta” (:18) evoca la Lima-país que un cartero puede recorrer en cuatro días, en el poema “Bosque de huesos” de Hernández. Para mayor abundamiento, Santiváñez le atribuye a Hernández más adelante la soledad de un ciclista (:29). Lamenta no haberlo conocido, como en el caso de Adán.⁷

Labranda es un libro de madurez, con sus propias leyes internas. Pero Montalbetti tiene razón cuando recomienda leer la obra reunida en *Dolores Morales de Santiváñez* (2006) antes de entrar en *Labranda*: este último poemario tiene el hálito de una decantación, la fuerza de un elixir destilado. Es aéreo, es leve, es vaporoso, es fuerte. En el fondo es la obra reunida revisitada y reconcentrada, en un tono más alto, en una espiral ascendente. Un libro mayor que gana mucho si es leído desde sus raíces. Es un punto de llegada, un encuentro con algo que el poeta ha estado buscando inflexiblemente durante tanto, tanto tiempo. En el punto de llegada hay un decir desasido, en el fondo un deseo de no decir diciendo.

El libro es un delicado acto de equilibrio. Comienza con dos poemas liminares, uno de Frank O’Hara titulado “Autobiographia literaria” y uno suyo que abre un “Hall”, un espacio diferenciado del mundo donde se va a producir el poemario mismo. Allí dentro hay 20 poemas ordenados en cuatro estaciones que empiezan con el invierno, el inicio del año calendario en el hemisferio norte. Se cierra con dos secciones sueltas, de un poema cada una: “Once again” (Adán lo llamaría una *ripressa*) y un “Homenaje a Ezra Pound”, que es un arte poética. Si miramos hacia atrás el libro insume casi toda la obra, pero también es un balance: hay un enorme énfasis en lo amoroso y en los afectos a lo largo de su vida, mucho menos interés por lo religioso, un claro y nuevo intento de establecer las pérdidas y ganancias de la experiencia, el diálogo entre la contemplación y el recuerdo.

A la vez hay cosas que han quedado por el camino. Lo más notorio, el tono menor de no pocos temas, marcados sobre todo por los intentos tempranos de convertir lo deliberadamente cursi en *cool*. Ha partido también el rabelaisianismo suave. Luego está el abandono definitivo del conversacionalismo (i.e. la resonancia juvenil que se resistía a partir), reemplazado por una búsqueda de la densidad poundiana, sobre todo del Pound de *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) que esculpe sus versos meticulosamente. Los poemas podrían llamarse camafeos razonados, viñetas elaboradísimas sobre personajes, ánimos, situaciones, escenas: todo lo

que el poeta ha amado hasta aquí, y que permanece. La densidad vuelve a este breve libro (22 poemas, ninguno largo) una lectura exigente y un libro de tono mayor.

*Nunca en la tarde meció la
Nada como esta memoria iría
A la blasón de tu pura inexistencia mía (Lab: 21)*

El neobarroco es el desarrollo natural al que no quisieron llegar los principales poetas de los años 60. Santiváñez, un PhD en literatura que conoce bien sus propios procesos, es claro en afirmar que fue dejando el conversacionalismo y trazar el derrotero. Incluso en la entrevista con Vega menciona *Medusario*, la plataforma de lanzamiento antológica del neobarroco y expresa un vínculo con ella.⁸ Pero a la vez no quiere declararse neobarroco, acaso por temor a que la palabra lo acote en exceso. Quizás tiene razón. La lectura de la obra reunida del poeta y este último poemario hacen pensar en algo así como una mega-generación que parte de Adán en los años 20 y aterrizan en Santiváñez. Lo cual sirve entre otras cosas para relativizar mucho el eje cronológico que obsede a parte de la historia literaria peruana. Roger Santiváñez nos enseña a hacer una cierta lectura de Martín Adán, a percibir una entrelínea vitalista, lo cual ya constituye una lección de ambos poetas.

NOTAS

- 1 Se diría “Ya me cogiste” en buena parte del resto de América Latina.
- 2 “Tres poemarios”, Lima, *Hueso húmero*, noviembre 2005, 47: pp. 201-213. En su breve comentario al poemario *Eucaristía* López Soria ve posibilidades de afinidad entre transustanciación religiosa y creación poética.
- 3 Sobre *Labranda*, Lima, *Hueso húmero*, N° 52, 2008, xx.
- 4 “Nota a Cor cordium”, Lima, *Caretas*, abril 1995.
- 5 *Obra reunida*, Lima, PUCP, 200x, xx pp.
- 6 Aunque en el último poema de *Labranda*, en un evidente guiño a Lezama Lima, “natura / Se presenta cual lluvia dorada por Danae”. (Lab: 75).
- 7 Aunque más adelante, en la entrevista con Vega, cuenta de un encuentro.
- 8 *Medusario, Muestra de poesía latinoamericana*, selección de Roberto Echevarren, José Koser y Jacobo Sefamí, México, FCE, 1996.

LEZIN ENTRE LENIN E IL MUSSO: UN 'MITO' DE LA POLÍTICA CRIOLLA

Rocco Carbone

Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires

Lenin y Mussolini derivan de Georges Sorel e invocan un socialismo radical que se convierte en nacionalista y se tiñe de populismo.

Blas Matamoro

PROSCENIO I

Con este ensayo me interesa tratar de hacer inteligibles dos cuestiones que considero relevantes. Individuar y poner de manifiesto en la superficie de esta escritura el funcionamiento ideológico de uno de los 'mitos' más representativos de la política criolla porteña: la Sociedad secreta fraguada por Alberto Lezin, el Astrólogo arltiano. Dos: *nexar* dicho 'mito' con los efectos psíquicos (si se quiere: las sensaciones, de orden contradictorio) que su enunciación despierta en el lector. Y al enfatizar *nexar*, quiero llamar la atención sobre este punto: que no pretendo hacer constar sólo la existencia de una mera correlación sino buscar una explicación. Esto es, construir conceptualmente ese *nexo*.

PROSCENIO II

Bajtín, Kayser reconocen el grotesco como un concepto de carácter plural y subrayan enfáticamente que su unidad es *doble*. Estando así las cosas, los efectos psíquicos que despierta por medio de la obra de arte que se configura gracias a él, no son unívocos. Sino ambivalentes, como esa risa carnavalesca reseñada por gran crítico del carnaval, que si por el derecho es

jocosa y llena de alborozo, por el revés (simultáneamente) es burlesca, sarcástica, “niega y afirma, amortaja y resucita” (Bajtín 1994: 17).

Gracias a Kayser sabemos que el mundo grotesco *es y no es* el nuestro a causa de los contrastes estridentes que conjuga. El efecto inmediato de esta combinación es el *distanciamiento* de cualquier referente concreto. Esto es, lo conocido se aleja de sí mismo para definirse de otra manera. Nuestro mundo, conocido y tranquilo sufre un cambio de signo. O, si se prefiere, ya no es percibido como ‘natural’ e inmutable. Empieza a desquiciarse y las fisuras que se abren sugieren (aluden a) inestabilidad y desequilibrio. A las que se puede asociar los significados de ruptura, cambio, catástrofe inminente (que amenaza caída y destrucción, pero también salvación). Va de suyo: se determina una situación ambigua. Es así cómo se nos proporciona la impresión de que nuestro mundo está a punto de desintegrarse, pero sin llegar jamás al estallido final en tanto que estado extremo. Se suspenden las ordenaciones a las cuales estamos acostumbrados, fallan las categorías gracias a las que nos orientamos y, como consecuencia, empezamos a participar de otras que suscitan nuestro rechazo, cuya condición de existencia es distinta. Entonces, el grotesco hace añicos la realidad pero se configura, justamente, con lo que desarma: las cosas pertenecientes al ámbito de lo conocido. Y a la hora de forzar la unión de lo separado y distanciar lo familiar, pone en ámbito de lo conocido. Y a la hora de forzar la unión de lo separado y distanciar lo familiar, pone en escena la distorsión, nos ‘vende’ la ilusión de haber inventado lo más inverosímil. Si trato de mirar desde más cerca lo que veo es que el grotesco determina la formación de un universo que delata cierto tipo de orden, nos hace creer en él y cuando menos lo esperamos nos propone la emergencia de un orden *otro*. La irrupción de este último disuelve el equilibrio primero junto con sus ordenaciones. Es así cómo surge lo que Volodia Sklovski llamaba *ostranenie* o lo que Kayser tilda de *Verfremdung*. Un ejemplo elocuente en el que un orden establecido sufre la irrupción violenta de otro ajeno podemos encontrarla en un pequeño texto – “Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo” – perteneciente a *Historias de cronopios y de famas* (Cortázar 1981: 13). Aquí, luego de una serie de seis ejemplos, se nos presenta uno en donde aparecen un enfermo y un médico. Después de la consulta, el enfermo se siente alentado, hasta feliz, porque el médico, por medio de un conjunto de reglas ordenadas, racionales y científicas, lo tranquiliza. Le informa que en una semana estará bien. Así se construye un universo con un primer orden y su relativo equilibrio. Pero cuando el paciente, sentado en un sillón, entrevé que el médico lleva puestas unas medias de mujer, sobreviene el miedo anunciado por Cortázar. Las medias constituyen el segundo orden que irrumpe de manera violenta y disuelve el equilibrio primero junto con sus ordenaciones. En el caso específico, y para asignar etiquetas, lo irracional a la hora de sobreponerse a lo racional,

suspende parcialmente su existencia, transformándolo en otra cosa. Nos encontramos frente al mecanismo fundamental del grotesco: nuestro mundo rutinario, ordenado y tranquilo, de pronto entra en un proceso de demolición, inquietándonos. A la comodidad inicial se impone el miedo ante una realidad en la que no encontramos apoyo alguno. Así se da vida a situaciones sorprendidas por lo extrañas, cuya lógica no es la de los elementos asociados sino de otro tipo. Casi una a-lógica. Ésta determina en el receptor cierta inestabilidad, sentimientos contrastantes en la medida en que se decreta un 'estilo' "capaz de crear un mundo titubeante entre realidad e irrealdad" (Spitzer 1948: 17. La trad. es mía). Frente a tamaño evento el espectador experimenta cierta desorientación. Por ejemplo, de la confusión de dominios entre lo humano y lo vegetal surge lo monstruoso, pero se trata de un monstruoso que no infunde temor, o no solamente esa sensación, porque nos empuja también a la risa. Por cierto, no a una despreocupada y contagiosa, sino a una nerviosa. Por esta razón, más pertinente que 'monstruoso' es hablar de desproporción por lo desordenado o por el orden invertido que se pone en escena. Bajtin hablaría de 'carnavalesco' o 'carnavalización', en el sentido de "el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción [verdad] dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes" (1994: 15). A saber, de *mundo al revés*, de subversión de las normas u ordenaciones establecidas durante el resto del año, notando la convivencia de elementos críticos y cómicos en una manifestación excepcional de la cultura popular europea (aunque no exclusivamente).

Abriendo el ángulo de toma. Desorientación o efecto distanciador producido por una ironía solapada que se vuelve sarcasmo y por un humor teñido de socarronería. Ambos, lejos de estimular la sonrisa, promueven un sentimiento de angustia. Condición ésta que despierta efectos psíquicos particulares o, mejor dicho, sensaciones de orden contradictorio: la sonrisa frente a las exageraciones o a las marcas burlescas, a la que de pronto se sobrepone un estremecimiento debido a las deformidades. Entonces, lo que en un principio es un sentimiento franco y contagioso pronto se vuelve angustioso y a la comodidad se le suma una desconfianza ante un 'lugar' en el que no logramos orientarnos. Esto sucede porque se nos priva de la seguridad que nos inspira nuestra imagen del mundo. Imagen respaldada por la protección ofrecida por la lógica y la sensatez. En definitiva, a causa de los contrastes estridentes del mundo grotesco, lo que experimentamos es un sentimiento de *perplejidad*, de duda acerca de lo que sucede y de cómo reaccionar frente a ello. Se trata de sensaciones 'como si se nos quitara la tierra firme bajo los pies, mientras a nuestra sonrisa se le asocia un leve estremecimiento producido por el distanciamiento del mundo' (Kayser 2004: 48).

ECO DEL PROSCENIO I

Para evitar la dispersión teórica a continuación buscaré vincular las últimas apreciaciones con *Los siete locos* (1929) arltianos². Y ahora preciso lo adelantado en Proscenio I: pretendo poner de manifiesto las articulaciones que configuran el entramado (*núcleo*: lo tildaré más adelante) ideológico de la Sociedad secreta fraguada por Alberto Lezin; y dos: poner en paralelo dichas articulaciones con las vivencias psíquicas que pueden (y logran) suscitar en quién se enfrenta a la enunciación del proyecto ideológico desarrollado por el Astrólogo.

El lector, en un primer acercamiento a los *locos*, puede sentir un profundo sentimiento trágico, provocado por las desventuras de uno de los protagonistas: Remo Erdosain. Éstas, entre otras, pueden ser la pérdida de su trabajo; el hecho de que lo abandone su mujer, que decide fugarse con su amante; la humillación física que le inflige el primo de su esposa; o aquélla verbal, a cargo del farmacéutico y exegeta de la Biblia, Ergueta. Ese sentimiento trágico alterna con la hilaridad ocasionada por los proyectos extravagantes y las creaciones inéditas (cuando no inútiles) del Erdosain inventor: la rosa de cobre como ornamento para sombreros de señora construida por unos amigos suyos—los Espila, para quienes la flor constituye una esperanza de salir de la miseria³; o la tintorería para perros “que lanzaría al mercado canes de pelambre teñida de azul eléctrico, bulldogs verdes, lebreles violetas, foxterrieres lilas [...], perritas con arabescos como tapices persas” (106). Dicha hilaridad se renueva al explicitarse la función de la red prostibularia, cuyo fin es costear la Dicha hilaridad se renueva al explicitarse la función de la red prostibularia, cuyo fin es costear la Sociedad fraguada por el Astrólogo, pero se transforma en sonrisa algo preocupada al exhibirse el *núcleo ideológico* de la Sociedad misma. Y antes de avanzar sobre la configuración ideológica del núcleo mentado, sobre las sensaciones que despierta en el lector, no quiero dejar de señalar quiénes son los integrantes de la logia y quiénes, sus motores propulsores. De paso, quiero recordar también que esa misma Sociedad es el eje central alrededor del cual se articula una parte importante⁴ de la historia de *Los siete locos*, y sin el cual no habría ‘devenir’ narrativo⁵.

LOS INTELECTUALES

Exclusivo círculo de discusión, logia integrada por seres frustrados: la Sociedad secreta “constituye el marco en el que Arlt puede presentar la problemática individual de sus figuras novelescas, su crisis de identidad social, como problema de un grupo” (Koczauer 1987: 26). Ella, entonces, aglutina un grupo social alejado y aislado de los procesos sociales, y que se

podría definir como *grupo de intelectuales*. Derivo esta definición de la ya mentada Koczauer, pero mientras ella deja transparentar que *todos* los integrantes de la logia son intelectuales:

[...] los protagonistas son intelectuales en el sentido de que *todos ellos* intentan trascender la mera existencia material, sea a través de un invento, una idea, un proyecto, una ilusión, sea a través del acceso a “tierras nuevas”. *Cada uno* de estos pensadores, soñadores, inventores y genios, proyecta una empresa que de ninguna manera es coordinable con los principios capitalistas con los que funciona la sociedad moderna. Sin oficio, sin matrimonio ni familia, sin asociación, club o partido, estos protagonistas viven separados de las instituciones sociales integradoras (ibid.: 21 *et passim*),

y creo que este calificativo le atañe solamente a *los dos protagonistas* de la historia: Remo Erdosain y Alberto Lezin. Sin explayarme ahora sobre el concepto y la función del intelectual de manera cabal – que me alejarían del presente derrotero –, me limitaré a definirlos como tales porque son los únicos que poseen una ‘voluntad constructiva’. Esto es, desarrollan una actividad de pensamiento con vistas a elaborar un sistema de signos y una visión del mundo, cuyo fin es tomar distancia (y, en su revés, ejercer cierta crítica) de la sociedad en que viven. Sin embargo, se trata de intelectuales simétricamente diferentes. Califico deslindando. Alberto es lo que podría tildar de intelectual “académico clásico”, en el sentido de que opera en y desde su ‘torre de marfil’. El único instrumento que blande para incidir en el universo ficcional es su propia palabra, que constituye su *praxis* (entendida como acción y compromiso). Actúa por medio de su relato pero no concreta nada. Es así que él *es* su propio discurso. Su palabra lo conforma en tanto personaje. En efecto, Lezin no es sino una colección de accidentes de lenguaje: constituye, ni más ni menos, un ejemplar estilístico. La fascinación que produce su discurso explica su rol (que retomaré dentro de poco) de eje relacional entre los demás personajes en su ‘academia’ suburbana. Remo, en cambio, puede ser tildado de intelectual ‘militante’, en el sentido de *comprometido*. Pero no en la acepción francesa de *engagé*, que indica el servicio a un partido que impone sus directas (o, en su defecto, una iglesia con sus dogmas, o un estado con su propia política). Más bien – siguiendo las propuestas de N. Bobbio (1971: cap. III) –, utilizo *comprometido* para referirme a ese sujeto que encarna el espíritu crítico, el sembrador de dudas (propias y ajenas) que reflexiona continuamente. En una palabra: el hereje por vocación. Y dos: él es el intelectual que detenta (exhibe) los conocimientos de la ciencia, esos mismos que, ya en *Los lanzallamas*, le proporcionarán la capacidad de planear una fábrica de gas fosgeno. La conjunción de ambos — Remo más Alberto — arma lo que sería la figura de un “intelectual orgánico”: orgánico a esa ‘clase’ conformada por la Sociedad

secreta toda, que forma parte de un bloque histórico-social y que quiere (en tanto planteo hipotético o expresión de deseo) construir un mundo nuevo. Digo esto y apelo a esa definición gramsciana que formula las pautas de lo que es (o debe ser) un intelectual orgánico: aquél que por su preparación cultural y sus capacidades analíticas constituye la mente directora y organizadora de un movimiento, una institución, un grupo político o social (Gramsci 2001: Q. 19, 133/34).

El proyecto de Alberto más Remo (actores que poseen aptitudes y vocación para la política) concierne básicamente al plan de una colonia revolucionaria y a la formulación de un sistema ideológico audaz. Es a través de él que se llevaría a cabo una revolución social, hecho que implicaría fundar un nuevo tipo de sociedad. Ahora quiero ser más preciso: la Sociedad secreta toda constituye una *antielite* que no formula (por medio de Lezin, principalmente) una propuesta ideológica ni bien definida ni totalizadora; al contrario de lo que sucedió con las antielites comunistas y fascistas, por ejemplo. Se trata de una entidad políticamente atractiva para individuos desorganizados que ven en ella una vía rápida y casi mágica para mejorar su situación (bajo este perfil, puede entenderse como un correlativo del famoso *batacazo* robertiano). Su 'oferta política', en definitiva, alimenta la fantasía de sus seguidores acerca de cambios profundos e inmediatos. En este sentido, la Sociedad (cuya 'torre de marfil' está ubicada geográfica e 'institucionalmente' en Temperley representa el lugar donde los personajes arltianos pueden soñar y planear la rebelión en contra de su medio social. Para todos sus integrantes, ella se propone como el espacio de la no-marginación, lugar clandestino y compensatorio que les brinda la ilusión de alcanzar influencias, reconocimiento y la ubicación que les son negadas en la sociedad capitalista en la que se sienten alienados. Esto, incluso cuando algunos no creen en su éxito. Me refiero al Rufián Melancólico. Él integra el círculo porque no consigue instalarse de manera satisfactoria ni en esa sociedad ni en esa ciudad en las que se desenvuelve como 'cafishio' y que lo aburren profundamente. Sentimiento puesto de manifiesto por él mismo en un diálogo con Erdosain:

– [Haffner] En esta ciudad *se aburre todo el mundo*. Ayer lo vi al Astrólogo. [...] estaba un poco preocupado. Ese hombre va a terminar mal.

– [Erdosain] ¿Le parece?

– Sí... piensa demasiadas cosas a la vez. [...] yo he tratado de interesarme por lo que él planea... en el fondo le seré sincero, *nada me interesa. Me aburro. Me aburro horriblemente. Estoy «seco» de «escolazo», de putas y de filósofos de café. Aquí no hay absolutamente nada que hacer.*

– ¿Usted no era profesor de matemáticas?

– Sí.... ¿pero qué tiene que ver el profesorado con el aburrimiento? ¿O usted cree que puedo divertirme extrayendo raíces? Usted sabe por qué el

«cafiscio» se jugó toda la plata que la mujer trabaja? *Porque se aburre*. Sí, de aburrido. No hay hombre más «seco» que el «fioca» (324).

Entonces, Haffner busca en la Sociedad a alguien que se le asemeje para poder entretenerse y conversar. Pero cuando se le ofrece el cargo de Jefe de los Prostíbulos (durante una reunión de la logia en la que se deciden los cargos de los futuros cabecillas), lo rechaza tajantemente:

- ¿A cuántas ascienden por el momento las células?
- Son cuatro. Yo estaré encargado de todo – continuó el Astrólogo.
- Vd., Erdosain, Jefe de Industrias; el Buscador de Oro, – un joven que estaba en el ángulo de la mesa, inclinó la cabeza – tendrá a su cargo las Colonias y las Minas; el Mayor ramificará nuestra sociedad en el ejército, y Haffner será el Jefe de los Prostíbulos.

Haffner se levantó exclamando:

– Perdón... yo no seré jefe de nada. *Estoy aquí como podría estar en cualquier parte*. Lo único que hago en obsequio de Vds. es darles un presupuesto y nada más. Si les molesto me puedo retirar (“La farsa”, 159).

El cafiolo melancólico es el personaje que de manera patente hace emerger su escepticismo acerca del proyecto societario y, sobre todo, quien nos ofrece una perspectiva realista de los acontecimientos. Quiero decir: no cree en el Astrólogo ni mucho menos en el éxito de la Sociedad, y con su opinión formula un juicio de valor sobre los hechos y las demás figuras novelescas. Participa en las pocas sesiones de la logia en calidad de informante y cuando su aburrimiento estalla también en ese ámbito, se va sin vacilar. Presenciamos el *ex abrupto* con el que marca una diferencia tajante entre un *yo* y un *ustedes*:

Haffner repuso:

– ¡Qué diablo! Me parece que no hacemos nada más que hablar macanas. Si bien es cierto que *yo* en la sociedad *de Vds.* no paso de ser un simple informante, me parece que ahora mismo debería resolverse algo.

El Astrólogo lo miró y repuso:

– ¿Está Vd. dispuesto a dar el dinero para hacer algo? No. ¿Y entonces? Espere Vd. a que dispongamos de un capital, que no puede pasar muchos días tendremos (*sic*), y entonces, ya verá.

Haffner se levantó y mirándolo al Buscador de Oro, dijo:

– Ya sabe, compañero, cuando el asunto de la Colonia esté listo, me avisa y si necesita gente mejor que mejor, yo le proporcionaré una gavilla de malandrines que no van a tener ningún inconveniente en dejar Buenos Aires, – y poniéndose el sombrero sin darle la mano a nadie, y saludándolos a todos con un gesto [...] exclamó [...]

– Salú. – Así saludó el Rufián y salió (172).

Sea: si el Rufián nos ofrece una perspectiva realista, ¿cuál es la función de los dos protagonistas? De entrada, recalcando, es posible decir que ellos son los motores propulsores de la Sociedad que ameritan el apelativo de intelectuales por las razones aducidas anteriormente. Pero, ¿por qué son necesarios? ¿No bastaría la presencia de un solo personaje para llevar a cabo el papel de protagonista (héroe o antihéroe que fuere)? Atravesando este umbral: dichas función y presencia (valga la redundancia) resultan funcionales al universo del discurso. O, si se prefiere, para decirlo con Viñas:

Ser humillado y seducir son las tensiones fundamentales de la mirada en los personajes de Arlt [...] Humillar (sentirse humillado) o seducir; achicarse o crecer; obedecer o mandar. Esas son las alternativas. Y a partir del vaivén óptico y corporal que presuponen, se instauran los límites de la escenografía de Arlt (1971: 67-68).

Cita de opciones, de vaivenes de andadura alternante, que – si la aplicamos a nuestro texto – dice o remite (solapadamente, desde ya) a dos nombres. Funcional, dije antes, y ahora trato de ver de más cerca. Añado la razón:

Si la unidad de la categoría que describe y ocupa profusamente *Los siete locos* es el dos, entonces, junto con Erdosain – protagonista indiscutido del texto –, debe haber (como necesidad categórica) otro protagonista. Es decir, su papel debe, necesariamente, desdoblarse. A nivel actancial se precisa otra figura novelesca que detente otro rol protagónico o, al menos, el de segundo sujeto que le haga de contrapunto. Notorio: al lado de Erdosain existe el Astrólogo, que por momentos le disputa al primero su protagonismo. En principio, esta pareja constituye un solo actante y por razones funcionales (la mentada unidad propia del grotesco) se desdobra en dos actores. En dos componentes, por así decirlo, de una misma ‘fuerza’, que si por un lado complica el juego narrativo, como contraparte lo vuelve más chispeante. Aquí la obra empieza a delatar su cariz contestatario. Por medio de esos dos personajes se lleva a cabo la eliminación de cualquier matiz heroico. Remo y Alberto impugnan el estatuto ‘tradicional’ del protagonista único. Se contraponen estridentemente a la figura del ‘héroe romántico’ que polariza alrededor de sus acciones a los demás personajes, los lugares en que se mueve y los tiempos en que vive. En el texto arltiano – y por esto hablo de único actante desdoblado en dos actores – es el Astrólogo quien polariza alrededor suyo a los demás personajes. Él es el ‘héroe’ sobre el que Arlt razona en el aguafuerte “Galería de retratos”, dedicada a la discusión sobre la falta lamentable de acción dramática en la novela contemporánea. Allí señala los rasgos propios de un personaje como Lezin, ya que el héroe deseado por el aguafuertista debe “conformar la realidad al relieve de sus necesidades; es decir, obligar a hombres y a cosas a adaptarse a sus deseos

aunque sus deseos sean *antisociales o quiméricos*” (Arlt 1998: 556). Mientras Erdosain es el “ser mítico, algo fantástico”, sobre cuyas tentaciones nadie ha escrito antes que Roberto (según opinión del propio Arlt), nadie ha poematizado acerca de las “angustias del cobrador mítico y fantástico, que lleva cinco mil pesos en los bolsillos y los dedos de los pies huidos de los botines rotos” (Arlt 1996: 87). Remo es el mismo cobrador de cuentas del cual Roberto reseña las calidades (algunas de las que acabo de mencionar en la cita anterior) en un texto periodístico – “Guía para místicos” – aparecido en la revista Don Goyo (4/5/1926). Siempre allí sigue tildándolo de “*azotacalles*, una semiespecie de judío errante, un pirata del clima y de las estaciones tórridas y frías, un estoico de las distancias” (ibid.). De hecho, es él quien con su deambular por la ciudad “domina” el espacio abierto y con su riqueza interior o con su miopía exterior contribuye a deformarlo. Ya Rivera había reconocido esta condición doble a la hora de definirlos como “imágenes especulares de signo contrario”, cuyos distintivos son:

Erdosain	El Astrólogo
1) Desnudamiento (mucho sobre él).	1) Encubrimiento (se conoce poco sobre su vida).
2) El Patrón existencial: angustia culpa, humillación	2) El patrón folletinesco: Omnipotencia, versatilidad, planes ocultos, transformismo.
3) Dejarse seducir por los otros	3) Seducir a los otros (Rivera 1986: 36).

Dije: el Astrólogo aglutina alrededor suyo a los demás personajes que pueblan el universo del discurso y para llevar a cabo esta función utiliza un espacio cerrado, su quinta suburbana. En el transcurso de la historia solamente en tres ocasiones abandonará su ‘cuartel general’, para visitar a Erdosain en la pensión en donde éste se hospeda o para ir a Rosario, lugar desde donde organiza la estrategia para cobrar el cheque de Barsut. Se trata de un hombre mayor respecto de las demás figuras novelescas y su apodo delata que carece de una profesión aceptada dentro de los márgenes sociales. Desde su periferia actúa en tanto figura integradora de esa Sociedad que se propone construir, opera como elemento de unión, es el centro alrededor del cual se articulan las relaciones de los ‘locos’.

IDEOLOGEMAS, RESTOS, DESPOJOS

Y dos: su otro papel es el de ideólogo. Su ideología, como todas las ideologías, se difunde por medio de la propaganda (su discurso: dinamizador político, laboratorio inagotable de nuevas experiencias), que utiliza como recurso la repetición de frases hechas a manera de *slogans* y la seducción por medio de los sentidos y de los sentimientos. Vemos, entonces, cómo él es

el sujeto que se ocupa de llevar a cabo esas funciones que a Erdosain le son ajenas. Nos encontramos frente a dos personajes complementarios y necesarios porque sin ellos (entre otras cosas) no podría hablarse de *locos* como texto perteneciente al ámbito de la literatura urbana y se obliteraría el centro alrededor del cual se desarrolla el ‘devenir’ narrativo. Sin ellos, podría arriesgarse, no habría ficción (o habría otro tipo de ficción: matizando). Es en este sentido que su presencia remite y responde a la estructura, a la organización interna de *Los siete locos*: el emplazamiento del número dos como unidad que, paradójicamente (o no tanto), trasciende los confines de la unidad; esto es, una unidad doble – compleja, contradictoria y *para nada* estática.

Falta de *estatismo* (entendido como inmovilidad de lo estático) que atañe también al núcleo ideológico de la Sociedad (que ahora enfocaré desde la perspectiva de las sensaciones que despierta en el lector), cuya puesta en escena constituye una ruidosa oposición a toda clase de racionalismo cartesiano. A cualquier sistemática del pensar. Y que una afirmación de Piglia (que confirma el estatuto grotesco de dicho núcleo) describe sagazmente:

Un tango entreverado con marchas militares, con himnos del Ejército de Salvación, con canciones revolucionarias, una especie de tango anarquista donde se cantan las desdichas sociales y donde se mezclan elementos de cultura baja: las ciencias ocultas, el espiritismo, las traducciones españolas de Dostoievski, cierta lectura popular de la Biblia [...]. Incluso la marca de Nietzsche es bastante nítida. La lectura de Nietzsche que circulaba por los medios anarquistas argentinos en la década del 20. Lo que atrae a Arlt es el elemento de folletín que hay en Nietzsche y que Gramsci percibía agudamente cuando señalaba las relaciones entre el superhombre y los héroes de las novelas por entregas como Rocambole o el conde de Montecristo (2000: 25).

Las connotaciones ideológicas (así como también los saberes que se barajan: magia, ciencia, economía, religión...) del universo de los *locos* son múltiples, contradictorias y en ello radica su poder ‘mítico’. Dicho núcleo se configura como un conjunto de restos y despojos de ideologemas que alguna vez respondieron a una concepción integral del hecho ideológico. Es por eso que el carácter de sus orientaciones es extremadamente flexible. De esto descende, y es preciso señalarlo, que el texto arltiano no propone – no *puede* proponerlo: presenta una imposibilidad en tal sentido – al lector ningún objetivo político claramente definido. De acuerdo con la unidad propia del grotesco que organiza y alienta nuestro texto – el prevaleciente número dos: sigo recalcando –, se determina la conformación de un núcleo ideológico que prefiere el suspenso, el tironeo entre elementos antitéticos y es por esto que los planteamientos quedan sin una respuesta clara, única y unívoca.

Filo y contrafilo: el proyecto del Astrólogo apela a modelos autoexcluyentes, como pueden serlo el fascismo italiano y el comunismo soviético, Mussolini y Lenin. A estos se añaden los fantaseos derivados de una sociedad secreta racista fundada por ex-secesionistas estadounidenses en 1867 en el estado de Tennessee: el Ku Klux Klan. Y como si todo esto no bastara para provocar una estridente desorientación, se agregan también rasgos ‘cristológicos’ de un dios adolescente. Niño de excepcional belleza encerrado en un templo de oro y mármol, cuyos rasgos son reseñados por el Astrólogo en una conversación que mantiene con Barsut:

Para la comedia del dios elegiremos un adolescente... mejor será criar un niño [...] y se le educará para hacer el papel de dios. Hablaremos... se hablará de él por todas partes, pero con misterio, y la imaginación de la gente multiplicará su prestigio. ¿Se imagina usted lo que dirán los papanatas de Buenos Aires cuando se propague la murmuración de que allá en las montañas del Chubut [...] habita un dios adolescente... un fantástico efebo que hace milagros?

– ¡Sabe que sus disparates son interesantes!

– ¿Disparates? [...] ¿No creyó la gente de Buenos Aires en los poderes sobrenaturales de un charlatán brasileño que se comprometía a curar milagrosamente de la (*sic*) parálisis de Orfilia Rico? *Aquél sí que era un espectáculo grotesco* y sin pizca de imaginación. [...] *elegiremos un término medio* entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino... pero más místico, una criatura que tenga un rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo (147-149).

Elijo este fragmento porque responde al planteamiento de la Sociedad en particular, de los *locos* en general y, como veremos, contiene esa ‘chispa’ que desencadena una reacción insólita en el espíritu del lector. Más allá de la mención de la palabra ‘grotesco’ (que podría pertenecer al ámbito de lo cotidiano y ser por lo tanto algo imprecisa), a través de ese dios término medio entre un teósofo hindú (vinculado con el ‘movimiento’ de Mme. Blavatsky, la fundadora de la Sociedad Teosófica en 1875) y un galán del cine mudo estadounidense, se revelan los rasgos diferenciales más evidentes de nuestro concepto. Cabe señalar que la intrusión de este efebo milagrero cumple, por el derecho, la función de ‘algo’ sagrado y, por el revés, la de ‘estetizar’ el sistema ideológico fraguado por Lezin. Esta singular construcción del Astrólogo evidencia un procedimiento que su discurso pone en escena cada vez que este personaje – que mucho tiene en común con el superhombre nietzscheano (sujeto sobre el que, por otra parte, teoriza largamente) – hace su aparición. Igualmente, no quiero soslayar que su ‘predica’ se encuentra diseminada en varios lugares textuales¹⁰, en donde Lezin vuelve sobre ella, obsesivamente, para ensancharla, detallarla y embrollarla todavía más. Estrategia que redundante en otorgar a dicha ‘predica’ un aire a la vez definitivo y compadre. Se trata de sub-discursos que, a pesar

de su fragmentariedad, configuran una sola y gran práctica discursiva. En definitiva, allí hace alarde de una ‘postura cristiana’ (mejor dicho, de una postura religiosa algo exacerbada), mezclándola indistintamente con los principios de la revolución soviética y con los de la dictadura italiana, pero los trasciende apoyándose también en los del anarquismo y del anarco-sindicalismo. He aquí la base del poder ‘mítico’ al que aludí.

MITO Y VIVENCIAS PSÍQUICAS

El Astrólogo crea un mito político, en tanto narración que no posee *un* determinado significado político, sino que más bien funciona como ‘recipiente’ para acoger una multitud de significados contradictorios y aun excluyentes. Es por esta razón que sus consignas (a)parecen ‘vacías’ porque no tienen tampoco ningún trasfondo social auténtico. Ese mismo ‘recipiente’ indicado por Sarlo al afirmar, con razón, que el Astrólogo plantea un tipo de poder “sin *contenido de valor*, [...] poder como fin y no como fundamento” (1988: 53). Idea que transita desde *Una modernidad periférica* hasta *La imaginación técnica*, en donde la crítica insiste de la manera siguiente: “*El poder que se busca carece de fundamentos de valor* y se plantea como respuesta autoritaria y organizativa de lo social: ese fin revolucionario interesa menos que los medios con los que podrá obtenerse” (1997: 59). Este universo o ‘mejunje’ ideológico construido – según observa la misma crítica, quien reseña ciertas operaciones del grotesco sin reconocer su función – con “fragmentos de discursos sometidos a los principios de la *oscilación, contradicción y fusión*” (1988: 54), nos hace reír por su aspecto desproporcionado. Apreciémoslo en la acumulación – delatada por los ‘y’ ‘además’, ‘a los’ – exhibida en el extracto siguiente, en el que el Astrólogo (dirigiéndose al Rufián Melancólico y con Erdosain como espectador) mezcla indistintamente categorías sociales e ideológicas heterogéneas:

– ¿Qué es lo que se opone aquí, en la Argentina, para que exista también una sociedad secreta que alcance tanto poderío como aquella allá [el Ku Klux Klan]? Y le hablo a usted con franqueza. No sé si nuestra sociedad será *bolchevique o fascista*. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar *una ensalada rusa que ni Dios la entienda*. [...] Vea que ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden *todas las posibles esperanzas humanas*. Mi plan es dirigirnos con preferencia *a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes*. Además, acogeremos *a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados* – no se dé por aludido, Erdosain –, *a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso* y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar... (36-37).

Exhibición desproporcionada: funda su existencia en una hipérbole tan estridente que su producto es un discurso múltiple, con una ironía que, a la vez, niega y afirma. Esto por el derecho. Y por el revés, ostentación que toma de aquí y allí, incluye lo propio y lo ajeno y que tiene su estallido final en la *ensalada rusa*, clímax de la Sociedad secreta en tanto conjunto mezclado. “*Babilonia* (de nuestro repertorio)”: Armando (y) David. Ensalada o caldera – como la califica el mismo Lezin en otro lugar –, cuyo vapor “puede mover una grúa como un ventilador” (151). Esto es, su fuerza puede orientarse tanto en una dirección como en la contraria y, a pesar de esto, siempre lograría incluir su opuesto.

Insisto: esa acumulación exasperada – que, según reseña Sarlo, “evoca la decisión del putsch fascista, el grupo de revolucionarios blanquistas, el voluntarismo soreliano, la centralidad leninista” (1997: 59) – termina por empujarnos hacia una hilaridad que se revela inevitable. Ésta, sin embargo, desaparece cuando conocemos la finalidad a la que apunta el Astrólogo: la explotación total de la mayoría por parte de una minoría elitista. Minoría que se propone destruir, además, la sociedad contemporánea a la escritura de los *locos* por medio de gases producidos en una fábrica planeada por Erdosain (en su caso vale decir que el discurso de la acción es hablado con el cuerpo). Entonces, lo que se plantea es: poder y ciencia para la élite, y explotación y obediencia para la masa. Esto lo declara el mismo Lezin en varias oportunidades. Una de ellas, dirigiéndose a un Barsut bajo secuestro y a un Erdosain que, nuevamente, observa: “durante algunos decenios el trabajo de los superhombres y sus servidores se concretará en *destruir al hombre de mil formas, hasta agotar el mundo casi... y sólo un resto, un pequeño resto será aislado en algún islote, sobre el que se asentarán las bases de una nueva sociedad*” (1453). A partir de estas consideraciones – y como aspecto correlativo –, quiero señalar que la segunda novela robertiana, con el discurso del Astrólogo, mantiene vigente la reconocida antinomia sarmientina de civilización vs. barbarie:

La civilización es patrimonio de la élite dirigente – y en este sentido continúa la tradición sarmientina – mientras que el resto de la sociedad imaginada porta el sello de la barbarie. Si la barbarie es sinónimo de ignorancia, sumisión, trabajo y creencias, la civilización se define en un codiciado capital que abarca la posesión del saber, del liderazgo, del pensamiento y de la verdad (Rodríguez Pérsico 1993: 11).

Pero, ya que todo mundo grotesco es un mundo pata arriba, entonces, en los *locos*, los conceptos de civilización y barbarie resultan ser intercambiables, y “uno se transforma en su opuesto. El espacio utópico, la colonia revolucionaria del Astrólogo o la ciudad de los Reyes que alucina a Erdosain, cruzan y superponen la civilización con la barbarie” (ibid.). Insisto: son permutables, se superponen y cada polo de la antinomia puede

transformarse y operar como su opuesto. De hecho, pronto descubrimos que la ‘ciencia’ perorada por el Astrólogo tiene más que ver con la ‘magia’ que con la Ciencia y además su uso no sirve para el bien común, sino para llevar a cabo un delito en masa que, huelga decirlo, se inscribe en el espacio de la barbarie.

Frente a todo esto nuestra tranquilidad y despreocupación inicial se trastocan en temor (más: terror), máxime si consideramos los *locos* (y la literatura en general) como un conjunto de actos, y de situaciones posibles, susceptibles de acontecer en nuestra realidad. (El terrorismo de Estado en la Argentina o, anteriormente, el Nazismo en Alemania ¿no apañaron delitos en masa?). Contrastes estridentes que – tal como apunté anteriormente – son experimentados una vez más cuando descubrimos que la Sociedad secreta se mantendrá económicamente por medio de una red prostibularia: “[El Astrólogo a Barsut] Organizaremos prostíbulos. El rufián Melancólico será el Gran Patriarca Prostibulario... todos los miembros de la lógica (*sic*) tendrán interés en las empresas... explotaremos la usura... la mujer” (147). También cuando – en una conversación con Erdosain – se desenmascara el desprecio que el Patriarca Haffner le tiene a las mujeres, y me refiero a que las considera como el blanco de sus puntapiés y sus ferocidades: perras duras y amargas que merecen sólo malos tratos y brutalidad (puesta en escena por medio de las palizas del Rufián a las putas como ostentación de poder):

– [Erdosain] ¿Y usted no las quiere [a sus prostitutas]? ¿Ninguna de ellas lo atrae especialmente? [...]

– Escúcheme bien. Si mañana me viniera a ver un médico y me dijera: la Vasca se muere dentro de una semana la saque o no del prostíbulo, yo a la Vasca, que me ha dado treinta mil pesos en cuatro años, la dejo que trabaje los seis días y que reviente al séptimo. [...]

– Amigo, a la mujer de la vida no hay que tenerle lástima. No hay mujer más perra, más dura, más amarga, que la mujer de la vida. No se asombre, yo las conozco. Sólo a palos se las puede manejar. [...] Lo que no han dicho los novelistas es que la mujer de la vida que no tiene hombre, anda desesperada, buscando uno que la engañe, que le rompa el alma de cuando en cuando y que le saque toda la plata, porque es así de bestia. Se ha dicho que la mujer es igual al hombre. Mentiras. La mujer es inferior al hombre (45).

Ante todo esto, decía, desaparece definitivamente nuestra risa y nos asalta otro sentimiento: la repugnancia. Cuando nos percatamos de la contradicción que estamos experimentando debemos reconocer que hemos entrado en el espacio de lo grotesco. Los *locos* usa tanto rasgos pertenecientes a lo cómico como a lo trágico, pero estas dos ‘modalidades’ no resisten hasta sus últimas consecuencias. Para parafrasearlo de manera más tajante: *Los siete locos* es un universo que incluye estas categorías, pero (que

paradójicamente o no tanto) las excluye a la hora de formular una interpretación exhaustiva.

COLOFÓN

Ahora puedo cerrar mi análisis. Las sensaciones que he tratado de explicitar se despiertan frente a un universo en donde se ponen en escena la mezcla turbulenta (que implica deformación) de ingredientes pertenecientes a ámbitos diversos y un orden de segundo grado que se impone, de manera forzada y violenta, a uno de primero. Procediendo de esta forma, las cosas que antes no eran conocidas y familiares se vuelven extrañas y siniestras. El mundo aparece distanciado (ha perdido sus proporciones) y nos parece absurdo. O, si se prefiere, fallan las categorías que nos permiten orientarnos en el mundo. Esta dislocación del orden dado nos hace penetrar en un universo ‘enloquecido’ (pero que posee y oculta un plan subyacente), en donde ninguna de las leyes a las que estamos acostumbrados resiste. Es ahí cuando surge la perplejidad, ya que no logramos evaluar exactamente lo que se tematiza ni lo que esto nos produce, ni cómo debemos reaccionar frente a ello.

NOTAS

1 El presente trabajo, con leves modificaciones, integra *Imperio de las obsesiones. Los siete locos de Roberto Arlt: un grotexo*. Bernal (Pcia. de Buenos Aires), Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

2 Todas las citas de *Los siete locos / Los lanzallamas* provienen de la misma edición: Arlt (2000). De aquí en adelante, cuando aparezca entre paréntesis un número de página sin otra referencia explícita (al autor y al año de edición), debe entenderse como procedente de dicha edición. Y dos: todos los subrayados me pertenecen, salvo indicación explícita en contrario.

3 La opinión que aquí expreso en relación con la rosa en tanto ingrediente cómico (trato de imaginar una señora con un sombrero ‘embellecido’ por una flor muerta y se me antoja semejante a la mueca pintada de un payaso que hace reír) no concuerda con la de Rivera. Él ve en esa flor un “símbolo dramático de la impotencia, de una deliberada voluntad de mistificación” (1986: 63), porque la considera en términos de logro y fracaso. Quiero decir, según el crítico sería un

ingrediente dramático porque la rosa “ha sido ‘quemada’ por las estrías de cianato de cobre que atacaban su baño de níquel. Una *rosa de oro* hubiese sido quizá el símbolo perfecto del logro *absoluto*” (ibid. El subrayado es del autor). Estimo esta articulación insatisfactoria por lo abusiva, ya que la flor *no* es presentada como un fracaso. Sea: “En el miserable cuchitril la *maravillosa* flor metálica esfoliaba sus pétalos bermejos. El temblor de la llama de la lámpara de acetileno hacía jugar una transparencia roja, *como si la flor se animara de una botánica vida*, que ya estaba quemada por los ácidos y que constituía su alma. [...] Remo examinó nuevamente la rosa de cobre, *admirando su perfección*. Cada pétalo rojo era casi transparente, y bajo la película metálica se distinguía apenas la forma nervada del pétalo natural” (210-211).

4 Uso el verbo *devenir* a falta de uno mejor (por eso lo entrecomillo), ya que *Los siete locos* practica una ficción del detenimiento narrativo. O, si se prefiere, en nuestro texto *no hay acción*. Por lo menos en términos clásicos: actuar u obrar con el fin de producir un efecto o un acto que altere una situación dada para la consecución de un fin.

5 Derivo el término de Kornhauser (1959). En *The Politics of Mass Society* el autor propone dicho concepto para explicar los distintivos principales y modalidades de estructuración de las élites políticas emergentes.

6 Entendiendo con ello que se trata de una unidad de orden plural o, preciso, de una unidad que franquea los límites de sí misma.

7 Señalo esto no porque otros textos no hagan lo mismo, sino porque *Los siete locos* lo hace incluso cuando uno de sus dos protagonistas alardea enfáticamente de ideólogo (en todos los sentidos de la palabra).

8 A propósito de esta unión ‘cambalachesca’, quiero recordar lo que señala Matamoro en un artículo sobre Arlt, donde explica que dicho cruce no es totalmente descabellado porque “Si se hurgan las raíces, se advierte que la coincidencia es profunda. Lenin y Mussolini derivan de Georges Sorel e invocan un socialismo radical que se convierte en nacionalista y se tiñe de populismo. [...] Y si Lenin proviene del nihilismo romántico ruso, Mussolini proviene del nacionalismo populista romántico del *Risorgimento* italiano. Las dos corrientes, el comunismo y el fascismo, ven al Estado, hegelianamente, como la cima moral de una sociedad, donde se totaliza el *ethos* comunitario. El Estado es totalitario porque el sumo bien común permite totalizar todos los aspectos de la vida humana, sustraídos al mundo incierto y libre de la privacidad, lo propio y lo íntimo, característicos de la caduca civilización liberal” (1993: 97).

9 Este dios *término medio* recuerda el *es y no es* de Kayser, oscilación con la que el crítico define todo mundo grotesco.

10 Básicamente en: “El Astrólogo” (33), “La propuesta” (88), “Discurso del Astrólogo” (140), “La farsa” (157).

11 “La logia, por cierto, es un lugar de saber y amoralidad, porque cada uno de sus miembros ingresa por sus méritos intelectuales, con independencia de los valores a los que adhieren o que refutan” (Sarlo 1988: 55).

12 Conjeturo: creo que el lector establecerá un paralelismo (o una relación) entre esta *ensalada* y la que encontramos en la *Babilonia* de Discépolo. Ambas muestran la ausencia de clasificación en 'las cosas del mundo' y contestan a un mismo principio ordenador. El de la categoría que estoy manejando, huelga decirlo.

OBRAS CITADAS

Arlt, Roberto, *El resorte secreto y otras páginas*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1995.

———. *Aguafuertes*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1998.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Argentina, 1994.

Bobbio, Norberto, *Una filosofía militante: studi su Carlo Cattaneo*, Torino, Einaudi, 1971.

Cortázar, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1981.

Gramsci, Antonio, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi, 2001.

Kayser, Wolfgang, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Tübingen, Stauffenbrugg Verlag Brigitte Narr GmbH, 2004.

Koczauer, Bárbara, "La rebelión de los intelectuales en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Sobre la relación entre literatura y sociedad en Roberto Arlt". En: Morales Saravia, José (ed.), *Homenaje a Alejandro Losada*, Lima, Latinoamericana Editores, 1987, pp. 17-36.

Kornhauser, William, *The Politics of Mass Society*, New York, The Free Press of Glencoe, 1959.

Matamoro, Blas, "El Astrólogo y la muerte". En: *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios II* (Madrid), julio de 1993, pp. 95-102.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Editorial Planeta/Seix Barral, 2000.

Rivera, Jorge B., *Roberto Arlt: Los siete locos*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

Rodríguez Pérsico, Adriana, "Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos". En: *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios II* (Madrid), julio de 1993, pp. 5-14.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

———, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1997.

Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948.

Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.

EUGENIO MONTEJO (1938-2008)

IN MEMORIAM

El poeta venezolano Eugenio Montejo, una de las mayores voces de la poesía contemporánea en español, murió a mediados de este año en su país. Para sumarnos a los homenajes a su memoria, publicamos una carta que Montejo envió, a través de Antonio López Ortega, al poeta colombiano Juan Gustavo Cobo Borda en la que le adjunta un poema, “El gato,” que le dedica, y que incluimos aquí.

Caracas, 3. VI. 2007.

Mi querido Juan Gustavo:

Con Antonio López Ortega, que viaja esta mañana de domingo a Bogotá, te envío ese poema que lleva por título *El Gato*. Confío en que te agrade.

No te sorprendas de su forma. He estado dictando un taller de lectura de las formas clásicas, tratando de aconsejar a los jóvenes poetas el provecho de conocer los modelos antiguos para aprender a superarlos, y tal vez contagiado por el análisis de tantos ejemplos en estos meses, a la hora de escribir el poema, pues vino con esta estructura que dialoga con los modelos del pasado, si bien tiene, creo yo, entonación moderna.

No pude visitarte junto con Andrés Sánchez Robayna a nuestro paso por Bogotá – yo partía un día antes –, pero con él te envié un ejemplar de *El cuaderno de Blas Coll* en su edición más reciente.

Nada más por ahora. Estas líneas, que escribo un tanto en volandas, no llevan firma ni caligrafía, pues se redactan a distancia de quien hará por acercártelas, gracias al veloz y misterioso correo de brujas del Internet.

Con ellas va el fiel abrazo de tu devoto,

Eugenio Montejo

(Gentileza de mi querido Antonio López Ortega)

EL GATO

a Juan Gustavo Cobo Borda

Extasiado ante el mundo se repliega
como el abstruso rasgo de un escriba,
con un mohín de cariciosa entrega
que al mismo tiempo busca lo que esquiva.

Ágil, atento a su perfil innato
de peligrosas electricidades,
nunca quiso ser nada sino gato,
un gato sin el mal de las maldades.

Es fantasmal, no obstante, su belleza
pues un raro fulgor adamantino
en sus ojos oculta la certeza
de que puede leernos el destino.

Sutil y sibilante, es un gimnasta
con equilibrios de volatinero,
que esgrime adrede un aire iconoclasta
y puede bostezarle al mundo entero.

¿Qué sabemos del gato?... Es un abismo
que nos sugiere cada vez más duda,
una especie ilegible de aforismo
escrito por un Dios en lengua muda.

Y un animal tan lleno de sí mismo
que al contemplar el Cosmos estornuda.

Eugenio Montejo

POESÍA VENEZOLANA: VALIJA DE FIN DE SIGLO*

Eugenio Montejo

Cuando reparamos en que ya estamos a cuatro años apenas del próximo siglo solemos también pensar que éste que ahora concluye ha sido, al menos para nosotros los venezolanos, uno de los siglos más cortos de nuestra historia. Sobre la brevedad de esta centuria llamó la atención Mariano Picón Salas, al afirmar que el siglo XX había comenzado realmente en Venezuela sólo a fines de 1935, fecha de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. (1) No era ésta una simple frase efectista de intención retórica. El penetrante ensayista quiso sintetizar con ella el aislamiento padecido por Venezuela durante la larga dictadura del último caudillo. El que ahora finaliza nos ha resultado, pues, un siglo breve o más bien abreviado a la fuerza, porque quienes usurpaban el poder nos usurparon también el tiempo, nuestro tiempo, con la penosa consecuencia de que tengamos que constatar a menudo la parte del siglo que no llegamos a vivir plenamente. Si como afirmaba William Butler Yeats, “uno pertenece más a su tiempo que a su país” esta porción de tiempo que nos arrebataron es una pertenencia vital pero ya fatalmente irrecuperable.

La afirmación de Picón Salas lleva implícita una contraparte de recuperación y un condicionamiento de su vigencia. Al fin del caudillismo entramos en este siglo y permanecemos en él; seguimos viviendo su temporalidad mientras la lucidez conduzca el proceso de recuperación democrática. Por desgracia ya no está Picón Salas para respondernos en qué siglo vivimos cuando la lucidez ha dejado de acompañar el proyecto de

* En el número 48 de *INTI* (otoño, 1998) publicamos esta nota de Eugenio Montejo que, para recordar su poesía, reproducimos aquí.

recuperación y en su lugar crece el desengaño, el escepticismo y hasta la peligrosa nostalgia del orden despótico. Me guardaré de decir con el humor de Jacques Prevert: "Un paso en falso y cayó en el siglo trece".² Prefiero pensar que vivimos un momento de recreación de formas: que hay que repensar la recuperación de formas de convivencia política, formas de solidaridad, formas de responsabilidad, formas de habla y de arte, formas imprescindibles para habitar nuestro tiempo verdadero. Dentro de ese momento deseo insertar esta breve lectura de la poesía venezolana de este siglo. No creo, nunca he creído que nuestro Parnaso fuese excelso. Pero pienso que dentro de la tentativa de habitar plenamente en el siglo, nuestra poesía, con sus logros y caídas, puede decirse que ha cumplido con su palabra, una palabra que acompaña siempre la forma de nuestra afectividad y la redefine, teniendo presente en toda ocasión que, como afirmaba Cassiano Ricardo, "lo afectivo es lo afectivo".

Si deseamos aproximarnos a nuestra poesía contemporánea, vale la pena recordar someramente la situación de la literatura durante el largo predominio de caudillaje que, según Picón Salas, nos acortó el siglo, y rememorar la vida que los poetas tenían como posible. Una corriente revisionista de la historia venezolana ha comenzado a encontrarle sorprendentes méritos al régimen despótico. No tardarán en aparecer quienes traten de convencernos de que el tiempo del gomecismo era también parto favorable para la creación artística. Cabe afirmar sin sombra de dudas que era exactamente lo opuesto. En una lectura de nuestra poesía como la presente, las pruebas para sostener tal afirmación han de ser proporcionadas por la poesía misma. Entre éstas sobresale la famosa *Balada del preso insomne*, de Leoncio Martínez, un poema estremecedor que resume el testimonio de toda una época. En esta ocasión desearía invocar otro breve y sugerente testimonio. No se trata de un poema de alardes técnicos ni atrevimientos formales, sino de un pequeño texto, sugestivo y enigmático, que pronto algunos de sus coetáneos lectores reconocieron como dictado por el inconsciente colectivo. Me refiero a los siguientes versos de Luis Enrique Mármol:

Todos IBAN

a Augusto Mijares

*Todos iban desorientados,
perseguían un objeto próximo,
unos iban a su trabajo,
otros al trabajo de otros...*

*Los ojos errantes y vagos,
hacia la mancha de los pinos
pasó indolente un enlutado...*

– ¿A dónde vas?

– No sé, me dijo.

*Todos iban desorientados,
y en enlutado hacia sí mismo.*⁴

Es probable que una vez concluida su composición el poeta no habría decir mucho acerca de por qué escribió ese pequeño texto. “Todos iban desorientados” es un emblemático verso que sintetiza como pocos el desesperanzado ambiente de aquellos días. Su autor, Luis Enrique Mármol (1897-1926), es uno de los poetas más dotados de la generación de 1918, la misma a la que pertenecen, entre otros, José Antonio Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano, Andrés Eloy Blanco, Luis Barrios Cruz y Rodolfo Moleiro. Mármol muere joven, pero deja un puñado de poemas que no tiene para en nuestra poesía. En el breve poema que transcribimos, Mármol introduce, como contrapunto de la común desorientación que entonces prevalecía en el país, la presencia de un caballero enlutado, especie de corporeidad de la conciencia vigilante, el único al parecer que no anda desnortado, sino que, como dice el poeta, “va hacia sí mismo”, reconcentrado en su angustia. ¿Quién personifica la imagen de ese caballero errante en plena noche gomecista? Jesús Sanoja Hernández aventuró hace unos años la sugestiva hipótesis de que debemos reconocer en él a Ramos Sucre, el más solitario de cuantos entonces se consagraban a la aventura poética, el mismo que pone fin a sus días en 1930, cuatro años después de la muerte de Mármol.

En el seno de la noche gomecista va a nuclearse, pues, este admirable grupo de poetas de la generación de 1918. No es un grupo más: las aportaciones individuales de sus componentes trascienden en general el medio y se convierten en válidas referencias de la poesía posterior. El tono fraternal de Paz Castillo, con su registro de sabia intimidad, la rigurosa precisión verbal de Ramos Sucre, la destreza inventiva de Fombona, son rasgos, entre varios otros, llamados a pervivir y evolucionar en las promociones siguientes.

Otros grupos, al paso de los años, van a manifestarse en nuestro medio literario, tales como *Contrapunto* o *Viernes*, donde sobresalen figuras tan relevantes como la de Vicente Gerbasi, grupos que al decir de Javier Lasarte, encarnan en conjunto “un proyecto de aspiración universal”.⁶ Sin embargo, una coherencia de fines y acciones asumida de modo plural como la de 1918 sólo vamos a encontrarla en la llamada generación de 1958, la misma que corresponde al restablecimiento de la democracia. Ramón Palomares, Rafael Cadenas, Guillermo Sucre, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Miyó Vestrini, Ludovico Silva, Gustavo Pereira, Víctor Valera Mora, Alfredo Silva Estrada y el que esto escribe, entre otros, forman parte de esta generación, que incluye también a notables narradores, ensayistas y artistas plásticos.

Separadas por un lapso de cuarenta años, ambas generaciones marcan dos hitos principales en el panorama de nuestra poesía contemporánea, de modo que, sin desmedro de otros grupos u otros autores, a partir de ellas podemos elaborar una especie de lectura genérica de la poesía venezolana contemporánea. La primera de ambas generaciones aparece vertebrada sobre la angustia y la lucidez. Resulta admirable el espacio de renovación que sus miembros, no obstante la opresión imperante, logran establecer, así como la autenticidad de muchas de sus aportaciones. Por su parte, la generación de 1958 tendrá a su favor un ambiente de relativa libertad en el cual desenvolverse, una vez que es derrocada al promediar el siglo la última dictadura, la de Marcos Pérez Jiménez. Un rasgo de la época hace que esta generación sea en buena parte permeable a la lucha ideológica que predomina en el momento. Si los poetas de 1918 habían sintonizado a su modo el cambio de valores surgido en Occidente al término de la primera guerra mundial, los de 1958 van a hacerse eco tanto de la lucha ideológica como de los cambios de sensibilidad y mudanzas de costumbres que ocurren durante los años sesenta en los principales países occidentales.

Un poema de Rafael Cadenas, escrito en los primeros años de la década, recrea desde su mismo título, "Derrota", el íntimo conflicto que aquellos años de militancias ardientes plantaban a los creadores. El poema está construido a partir de estructuras reiterativas, y aunque tal vez no se acredite los logros poéticos que poseen otros textos del primer Cadenas, resulta una conciencia que atañe a numerosos escritores de la época:

*Yo que no he tenido nunca un oficio
que ante todo competidor me he sentido débil
que perdí los mejores títulos para la vida
que apenas llegado a un sitio ya quiero irme
(creyendo que mudarme es una solución)
que he sido negado anticipadamente y escarnecido por lo más aptos
que me arrimo a las paredes para no caer del todo
que soy objeto de risa para mí mismo
que creí que mi padre era eterno
que he sido humillado por profesores de literatura
que un día pregunté en qué podía ayudar y la respuesta fue una risotada
(...)
que todo el día tapo mi rebelión
que no me he ido a las guerrillas
que no he hecho nada por mi pueblo
que no soy de la FALN y me desespero por todas estas
cosas y por otras cuyas enumeración sería interminable.⁷
(...)*

El reto de arte comprometido va a significar para los poetas de 1958, al menos en sus comienzos, una prueba ineludible. No pocas veces el permanente debate que reproducen los periódicos se desplaza hacia la escritura del texto poético, con el consabido riesgo, característico de esta clase de intentos, de que el poema pierda su autonomía en tanto resulta invadido por algo parecido a la crónica política. Ciertos poemas del nicaragüense Ernesto Cardenal – para citar a un autor en boga por aquellos años –, adolecen de una justificación poética convincente, pero no es éste un problema que se circunscriba al arte latinoamericano posterior a la segunda guerra, sino una manifestación epocal que se halla presente por entonces en muchas otras partes. Hay que decir también que algunas veces la ironía, la ternura o el humor permiten que las referencias políticas se incorporen válidamente, como es el caso en el poema “Una rusa”, de José Barroeta, al cual pertenece este fragmento:

Tania Voroshilov

es la rusa a quien hablo soñando

(...)

Tania Voroshilov es como el nombre de mis lecturas

de los quince años. Allá en la mesa de aldea

que humedece la lluvia,

la foto del camarada Lenin se confundió entre libros

y yo esquíé sobre su helada y calva cabeza

siempre tomado de la mano de Tania Voroshilov.⁸

En pocos años la presencia del poema como expresión militante, un asunto de reiterada controversia a partir del estupor moral que acompañó a la segunda guerra mundial, va a quedar atrás como uno de los signos de la época. Entre los valiosos ensayos que contribuyeron al esclarecimiento de la tarea del poeta en nuestro tiempo, quisiera hacer mención de una especialmente, debido a la escritora y poeta alemana Hilde Domin. Se trata de “¿Para qué, hoy, la poesía lírica?”, una lúcida meditación que sitúa el verdadero compromiso del poeta en la búsqueda reveladora de su identidad, de modo que pueda así propiciar a los otros, a través del poema, una aclaración semejante. “La comunicación de lo no comunicable – o apenas comunicable –, dice la autora, he aquí, pues, la misión del lírico”. Para ello es preciso, como expresivamente afirma en otra parte de su ensayo, “que las palabras pasen por el ojo de la aguja del yo”.

Hasta la generación de 1958 llega el nutrido debate del arte militante. Los posteriores grupos literarios, los poetas de los grupos *Tráfico*, *Guairé*, así como las voces no agrupadas de ese período, tendrán otras motivaciones. Cobrará fuerza sobre todo la tensión entre lo interno y lo externo, el convencimiento de centrarse en una poesía que dé expresión a los hechos de la cotidianidad urbana. Es verdad que no siempre las declaraciones y

propósitos guardan relación con los logros, pero al paso de los años las proposiciones personales terminan por decantarse y, como siempre ocurre con las expresiones grupales, al final queda solamente lo personal e intransferible de cada autor.

En Yolanda Pantin se combina una interesante tentativa de nuevas formas expresivas con la tradición de rigor que nuestra poesía contemporánea ha defendido desde Ramos Sucre:

*Imaginar una ciudad invisible
como ella
reflexionar sobre la muerte
y la fotografía.
Ser fiel y atento
a todo lo que en ella
se niega suspicazmente
tácita y oblicua
recordar
sobre todo que aquello que se ama
no existe*

*(Las ciudades invisibles)*¹⁰

No menos convincente es el don verbal de Igor Barreto, que ha explorado desde dentro el secreto paisaje de los llanos del sur, su paisaje natal, a la vez que suele proponer sugestivos tonos de intimidad:

*Siempre leo el horóscopo
de las mujeres que me abandonaron.*¹¹

En Armando Rojas Guardia se advirtió desde sus primeros poemas un raro adueñamiento verbal. Arráiz Lucca privilegia los juegos del tiempo y el cosmopolitismo como dato del poema, un rasgo, por lo demás, común a todos los jóvenes poetas, que rompe o trata de hacerlo con el ensimismamiento contemplativo de sus predecesores. Y Rafael Castillo Zapata, que procura en su frase poética una entonación precisa. Y Blanca Strepponi, de búsqueda exigente; el notable Julio Miranda, mayor que los anteriores, pero en sintonía espiritual con la escritura reciente, así como Ramón Ordaz, Harry Almela, Ana Nuño, María Auxiliadora Álvarez, Cecilia Ortiz, Verónica Jaffé, Lázaro Álvarez, Luis Pérez Orama y varios otros, los más de ellos incluidos en la antología preparada por Javier Lasarte bajo el título de “Cuarenta poetas se balancean”.¹²

Una práctica a cuyo creciente arraigo en nuestros días no es ajeno el respaldo de los organismos culturales se concreta en la presencia, ya establecida, de los llamados *talleres literarios*. Puede decirse, por la entusiasta acogida de que son objeto, que su presencia singulariza las

últimas décadas de nuestro quehacer literario. Tal como existen hoy en día, los hombres de mi edad no los conocimos, no tuvimos acceso a nada semejante, mucho menos quienes nos preceden. En todo caso, dentro del disperso ajetreo de la vida moderna están llamados a propiciar una disciplinada tertulia, y aunque su utilidad cuente con partidarios y adversarios, cumplen el cometido de afirmar las vocaciones en ciernes. A la hora de valorarlos hay que tomar en cuenta que sus logros dependen sin duda del talento del guía que los haya tomado a su cargo, así como de la aptitud y armonía que prevalezca entre sus integrantes.

El enfoque relacionado por períodos de cada uno de estos grupos puede hacernos olvidar que, junto a las nuevas promociones que despuntan, los poetas de anteriores generaciones prosiguen su trabajo, muchas veces mediante búsquedas que, por remozadas, llegan a contarse entre las más atractivas del momento. El viejo maestro Fernando Paz Castillo se mantuvo literariamente activo hasta su muerte, ocurrida a principios de los ochenta. Cabe decir lo mismo de Vicente Gerbasi, que hasta sus últimos años dio a la imprenta novedosas compilaciones de su poesía. Por su parte, Juan Sánchez Peláez y Rafael Cadenas, Ana Enriqueta Terán y Ramón Palomares, entre muchos otros, siguen ahondando en sus creaciones junto a las nuevas voces que en tiempos más cercanos se han incorporado. Es éste el caso de Hanni Ossott, poeta anterior a las promociones de *Tráfico* y *Guaire*, que a fines de los ochenta ha publicado una colección de poemas estremecidos, de mayor aliento que sus entregas precedentes:

El buen cosmos
allí
 cumpliendo a cabalidad
 manteniendo, sujetando
 el de quién, el de qué
 todas la razones
 toda la Necesidad
 toda la justicia
 en aros
 aros concéntricos

Y yo febril, enajenada
 en el extravío
 sin cosmos en mí

Sin cosméticos para el alma
 en el furor.

(*Cielo, tu arco grande*).¹³

Es también el caso de Luis Alberto Crespo, de obra aquilatada y continua, cuyo último libro hasta ahora publicado, *Duro*, aparecido el pasado año, recrea la visión del paisaje de su nativa ciudad de Carora, un paisaje seco e iluminante como los del Viejo Testamento, esta vez mediante la imaginaria fusión con el que Ungaretti celebró líricamente, el paisaje de la infancia egipcia del gran lírico italiano:

*Quisiera ser Ungaretti cuando miraba a Carora
en el norte de Africa
y pasaba un beduino por el reflejo de su vino seco
frente a la ventana de mi casa.*¹⁴

Al escribir acerca de la poesía en el presente fin de siglo es válido proponernos una breve comparación con el final del siglo XIX, al menos para tratar de explicarnos las diferencias. Si establecemos la comparación desde una perspectiva hispanoamericana, resalta el contraste del estado de la poesía en ambas épocas. Al término del pasado siglo Rubén Darío, el genial nicaragüense, presidía una formidable renovación poética que se había expandido por toda la lengua. Tanto las adhesiones como las reservas había expandido por toda la lengua. Tanto las adhesiones como las reservas se definían a partir del Modernismo, el movimiento que a la sazón concretaba con raro entusiasmo un lírico remozamiento. Aunque la tendencia iba a decaer años más tarde en manos de epígonos menores, al despuntar el siglo señoreaba como un momento áureo de la poesía en nuestro idioma. El presente, en cambio, aparece bajo señales más dispersas, tanto en sus tentativas como en sus conquistas. No faltan, es verdad, las voces notables, pero se echa de menos la coherencia y el ímpetu. Es probable que lo que aquí apuntamos referido a Hispanoamérica no difiera demasiado de lo que ocurre en otras partes, puesto que la época llega a determinarnos más que la tierra a la que pertenecemos. En todo caso, la poesía no tiene en el final de la presente centuria la proyección que, gracias a la estrategia de la industria editorial acompaña a la narrativa latinoamericana desde la década de los sesenta. Su presencia se ha tornado más secreta, más replegada, aunque siempre esencial. No en vano confluyen en ella, además de la tradición lírica de Occidente, el mítico legado americano que tanto la enriquece. Para corroborar esto último recordemos que, junto a la divulgada misión atribuida por Mallarmé al poeta, la de purificar las palabras de la tribu, en América podemos reivindicar otra muy antigua, puesto que se remonta al tiempo de los precolombinos. Ellos definían al poeta como “aquel que, cuando habla, hace que las cosas se pongan de pie”. Una misión, como se ve, inseparable de la magia y el mito.

Vemos pues que en notorio contraste con otras edades, ha sido escasa la atención que en el presente se ha prestado a la palabra poética. Se trata de uno de los tópicos más reiterados en la era que vivimos. Su condición ha

quedado reducida en el mundo actual a un ámbito subterráneo. “Como la poesía no puede convertirse en mercancía – observa Octavio Paz – ha sido aislada: la Universidad o las catacumbas”.¹⁶ La voz de la poesía, la voz central a través de las edades, no se encuentra en el centro de nuestro tiempo. Lo que aquí se expresa verificando su condición periférica de hoy podemos reconocerlo de modo más gráfico si nos valemos del símil del eclipse. Es posible decir, de acuerdo con esto último, que la poesía está atravesando en la época contemporánea un vasto cono de sombra donde se oculta no sabemos por cuánto tiempo. Entre ella y sus destinatarios se interponen ahora, junto a otras cosas que la oscurecen, los flamantes productos de la técnica, en especial los medios audiovisuales. La figura del eclipse resulta más esperanzadora porque viene a trasmitir el consuelo de que los eclipses, al fin y al cabo, son siempre pasajeros.

Al mencionar entre los medios audiovisuales a la televisión, hoy convertida en el bazar por antonomasia de la moderna mercancía, no podemos pasar por alto que se trata de un invento relativamente nuevo, sólo incorporado en gran escala a nuestras sociedades al promediar el siglo. Estamos, pues, ante un reciente producto de la técnica, tan reciente que algunos de quienes aquí nos encontramos no la conocimos en nuestra infancia; la vimos llegar muchos años más tarde. Parece que hubiese sido antes del diluvio, pero fue ayer. Y por tratarse de un invento cercano, acaso sea exagerado pesimismo, no suponer que más adelante se la destine a propósitos menos utilitarios, donde tenga algún influjo la palabra poética. En este previsible acercamiento a la poesía en el futuro inmediato por parte de los medios audiovisuales, podrá advertirse que comienza a ceder el eclipse que nos la oculta en esta hora.

Lo que hemos dicho respecto del espacio negado por los medios a la poesía resulta sobrecogedor cuando proviene de la prensa venezolana, en la cual han desaparecido varios suplementos literarios, mientras otros se han visto reducidos. Tal actitud contrasta con la de los periódicos de los principales países de la lengua y concreta otros síntomas del estado en que se encuentra el periodismo venezolano. Nuestra prensa está hoy en deuda de responsabilidad frente al cuidado de la escritura, la vigilancia del lenguaje, la sensibilidad de corrección social y todo cuanto integra y pone en circulación una forma de urbanidad literaria. Es obvio que en períodos de crisis como el actual resulta mayor la responsabilidad, pues desde Confucio sabemos que toda reordenación de una sociedad se halla estrechamente unida a la vigilancia de la palabra.

Volvamos a la contraposición de las generaciones de 1918 y 1958 que hemos propuesto como base de una lectura de la poesía venezolana contemporánea. Acaso pueda parecer ésta una proposición reductora, puesto que no figuran en ambas generaciones varios nombres y grupo representativos de nuestra lírica, pero en verdad, no hemos pretendido

excluirlos en modo alguno. Por otra parte, el esbozo trazado permite confrontar dos importantes momentos que se desenvuelven bajo las dos opciones políticas en que hasta ahora ha oscilado nuestra vida republicana: el caudillaje despótico y el aprendizaje democrático.

La primera de ambas generaciones pudo sobreponerse al lóbrego ambiente de la dictadura gomecista y abrir camino a nuestra poesía contemporánea; entre sus miembros no se cuentan los obsecuentes de la tiranía; al contrario, algunos de sus adherentes fueron a la cárcel. La segunda generación que señalamos, la de 1958, tuvo en suerte un ambiente de libertad pero también de confrontaciones de otra índole. En la diversidad de propósitos que asumen los integrantes de una y otra se reiteran varias constantes que forman la tradición moderna de nuestra lírica – una tradición que se relaciona estrechamente, claro está, con la más amplia de nuestra lengua –, cuyas raíces se hallan en los siglos anteriores.

Entre una y otra se inscribe la obra de Vicente Gerbasi, que ha trascendido ha mucho el ámbito de nuestras fronteras y es hoy una referencia de la poesía del continente. Se inscribe asimismo la obra de Juan Liscano, variada y algo desigual, quien a sus ochenta años prosigue no sin logros recientes su escritura poética. Juan Sánchez Peláez, como Salvador Garmendia en la narrativa, otro de los precursores de la generación de 1958, sin cuyas presencias muchos de nuestros años se nos tornan ilegibles. Junto a Rafael Cadenas, Juan Sánchez Peláez acaba de ser editado en México en una breve colección de numeroso tiraje, lo que lleva a suponer que la creciente internacionalización de Ramos Sucre y Gerbasi va a abrir camino a nuestras voces más representativas. Y junto a los nombrados – pocos nombres por razones de espacio – las grandes voces femeninas representadas en Ida Gramcko, Luz Machado, Enriqueta Arvelo Larriva y Ana Enriqueta Terán, que anticipan la notable contribución de la mujer venezolana a nuestra poesía en tiempos más recientes.

La observación de Picón Salas que citamos al comienzo de este trabajo nos ha permitido observar que si llegamos tarde al presente siglo, sólo hemos habitado en él mientras la recuperación de la forma democrática no haya sido vulnerada por la deshonestidad o la corrupción. Hoy comprobamos que si durante el decenio del perezjimenismo volvimos a quedar fuera de siglo para regresar en 1958, en los actuales días orbitamos un tanto perplejos alrededor del siglo, tratando angustiosamente de que se alcance la lucidez que nos permita identificar las formas de recuperación democrática.

Hemos visto además que entre los dos ejes de 1918 y 1958, pero también mucho más allá de ellos, la poesía venezolana ha acompañado las idas y vueltas de este siglo con sus errores y conquistas, y sobre todo sin mentirse, porque, como decía Herbert Read, “el poeta tiene todos los privilegios, menos el de mentir”.

En esta breve lectura quedan anotadas algunas líneas de la poesía venezolana contemporánea, tanto en su diálogo con su propia tradición como en el temblor de su brújula para situarse ante el mundo. Traje su lectura en esta liviana valija. Liviano de equipaje deseaba emprender el poeta Antonio Machado el viaje definitivo, y livianos también, reducidos a lo esencial, nos gustaría llegar al próximo milenio, pero sobre todo, habiendo establecido las formas de recuperación para no llegar tarde y vivir a plenitud su tiempo.

Para concluir esta intervención, quisiera citar en castellano unos versos de un compatriota nacido en Puerto Cabello, donde su padre, un comerciante de Lübeck, intentó radicarse a fines del pasado siglo. Me refiero al poeta Wilhelm Lehmann (1882-1968), cuyos poemas, a decir de Rodolfo Modern, su traductor, “contienen un credo no sólo artístico sino vital, que consiste en la aprehensión real y simbólica de la naturaleza”. Los versos que citamos en su homenaje corresponden a la última estrofa de su poema “Elogio de la existencia”:

*A la respiración la regocija un plazo permitido.
Tranquila, se elogia a sí misma la existencia
El fruto sabe de su semilla.
Con su perdiz juguetea Juan el Evangelista.
El mismo Ashavero va por su camino complacido. (*)*

(*) *Dem Alem freut erlaubte Frist.
Sill rühmt das Dasein sich. Die Frucht weiss ihren Kern.
Mit seinem Rebhuhn spiel Johannes, der Evangelist.
Selbst Ahasver zieht seine strass gern.*¹⁷

Caracas, enero de 1996

NOTAS

- 1 Mariano Picón Salas, *La aventura venezolana*, Biblioteca Mariano Picón Salas, Tomo II, Monte Avila Editores, Caracas, 1998.
- 2 Jacques Prevert, *Paroles*. Le point du jour, Paris, 1949. Citamos por la versión castellana de *Palabras*. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1960.
- 3 Cassiano Ricardo, *Algunas reflexoes sobre poética da vanguarda*, Livraria José Olympo Editora, Río de Janeiro, 1964.
- 4 Luis Enrique Mármol, *La locura del otro*, edición póstuma. Lit. y Tip. Vargas, Caracas, 1927.

- 5 Sanoja Hernández expone este parecer en el prefacio de la *Antología poética* de Luis Enrique Mármol, Edición de Departamento de Literatura, Universidad de Carabobo, Valencia, 1977.
- 6 Javier Lasarte, *Cuarenta poetas se balancean*, Fondo Editorial Fundarte, Caracas, 1991.
- 7 Poema publicado originalmente en *Clarín del viernes* el 31-V-1963. Se reproduce en *Antología 1958-1963* de Rafael Cadenas. Monte Ávila Editores, Caracas, 1996.
- 8 José Barroeta, *Todos han muerto*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1971.
- 9 Leímos por primera vez este ensayo en la revista *Humboldt*, N° 37, traducido por Antonio Zubiaurre. Poco después, en junio de 1970, le escribimos a la autora, manifestándole nuestra gratitud y simpatía. Al fundar en Valencia la revista *Poesía* junto con Alejandro Oliveros, decidimos reproducir el ensayo de la poeta Hilde Domin en el número inicial de la revista. Véase *Poesía, N° 1*, Universidad de Carabobo, Valencia, 1971.
- 10 Yolanda Pantin, *Correo del corazón*, Fondo Editorial Fundarte, Caracas, 1985.
- 11 Igor Barreto, *¿Y si el amor no llega?* Edics. Fundación Rómulo Gallegos, San Fernando de Apure, 1983.
- 12 Javier Lasarte, op. cit.
- 13 Hanni Ossot, *Cielo, tu arco grande*, Tierra de Gracia Editores, Caracas, 1989.
- 14 Luis Alberto Crespo, *Duro*, Fondo Editorial Pequeña Venecia, Carracas 1995.
- 15 Miguel León Portilla, *Literatura del México antiguo*, Biblioteca Ayacucho, volumen XXVIII, Caracas, 1978.
- 16 Octavio Paz, *Poesía de circunstancias*. Conversación con César Salgado. Revista *Vuelta*, N° 138:, México, 1989.
- 17 Rodolfo E. Modern, *Poesía alemana del siglo XX*. Edic. Fausto, Buenos Aires, 1974.

**“EL RÍO DE LA CIUDAD”:
CAMELO VERDE DE FERNANDO AMPUERO**

Natalia Matta Jara
Brown University

La realidad peruana de los años ochenta convoca en *Camelito verde* (1992) de Fernando Ampuero (Lima, 1949) el mejor escenario de la novela negra, subgénero que al decir del autor en el Perú se escribe solo.¹ En efecto, *Camelito verde* se inscribe en la tradición al narrar con ritmo acelerado una historia de crímenes y persecuciones en el centro de una sociedad adormecida por la corrupción y la violencia. Ya el epígrafe de la novela —una cita de *El halcón maltés* de Hammett—² delata el gusto de Ampuero por este subgénero de la novela policial cuya narración pone en evidencia la problemática moral de una sociedad en crisis.³ Pero si en la novela negra la investigación criminal se plantea como un arma contra la injusticia y la corrupción, en *Camelito verde* la búsqueda por la verdad se organiza y resuelve en términos de un cuestionamiento interior que, en última instancia, da paso a una voz confesional.

En esta novela; y en ello marca distancia con la tradición, la figura de un detective vinculado al restablecimiento del orden moral está ausente. Quien se hace cargo de las pesquisas y el correspondiente relato es un joven, Carlos Morales, que, ante todo, busca esclarecer un dilema sentimental. Se presenta primero como *víctima* de una trampa fraguada por su ambiciosa novia; luego, como *investigador* del crimen perpetrado por ella y, finalmente, como *asesino* de la joven en respuesta de venganza y de defensa propia. Este recorrido en la vida de Morales corre paralelo a una necesidad progresiva de dejar testimonio sobre su incursión en una mafia de lavado de dólares y, sobre todo, su compromiso en la relación amorosa que lo convierte en asesino. Aunque dista de ser un alegato de inocencia, el desarrollo explicativo y causal del relato, el sentimiento de culpa que lo motiva así como la

apelación a una determinada audiencia son elementos que enmarcan el relato en la perspectiva del modo confesional.

En este ensayo, la veta confesional me permite entender el relato de Morales como un recurso capaz de anular las contradicciones de carácter emocional que lo llevan al asesinato y que, de modo general, describen la imposibilidad de acceder a una verdad en su caída personal. De otro lado, asumiendo en paralelo la problemática moral característica de la novela negra, propongo que la crisis que vive el protagonista pone de manifiesto la que se produce en la sociedad en términos de una fractura generalizada. Aunque hacia el final de la novela el escenario de la acción se traslada a una comunidad selvática que, decididamente, marca un contraste con la urbe limeña, la realidad que se expande es la de la ciudad, la cual parece encaminada a arrastrar a los individuos por “el río” de la corrupción y la violencia que preside el orden social.

María Zambrano define la confesión como un género literario que busca poner de acuerdo vida y verdad, y que, como tal, es un género de crisis, pues aparece ante el abismo que separa la razón y la vida (13). Peter Axthelm, por su parte, señala que “la novela confesional presenta un héroe, en determinado momento de su vida, que examina su pasado así como sus pensamientos más íntimos, en un esfuerzo por alcanzar alguna forma de conocimiento” (8).⁴ Dicho momento de exploración es para Morales el de la culpa por su crimen y se da en medio de su nueva rutina como maestro de escuela en una comunidad asháninka. Ahora bien, aún cuando la confesión surja y efectivamente se dé desde esta comunidad selvática, el reexamen del pasado está dirigido a una audiencia que lo devuelve a la ciudad, pues se trata de probables lectores que comparten con él ese micromundo del que ha escapado. De esta manera, se sugiere tanto un reingreso a la comunidad — elemento implícito en el discurso confesional (Doody 7)— como la reaceptación de uno mismo, lo cual es una forma de clarificar la propia identidad. Vale apuntar al respecto el rechazo de Morales a la reseña que de su vida había hecho una revista a propósito del primer crimen: “[E]ran comentarios correctos, en efecto, pero que no decían nada esencial. Quizá porque nadie, si no es uno, puede decir algo que valga la pena sobre uno mismo. No lo sé. A mí, en todo caso, no se me ocurrió entonces nada que podría decir” (128).⁵ La distancia entre el “nada que decir” y “el decir efectivo del relato” marca, desde luego, no sólo una corrección a la versión periodística sino una declaración de identidad.

En *Caramelo verde*, el desacuerdo entre vida y verdad se ubica en el plano emocional y se verifica en la imposibilidad que tiene el protagonista de llegar a un entendimiento de Mabel. Las mentiras de la joven quiebran reiteradamente la confianza que Morales deposita en sus persuasivas explicaciones. Después del primer crimen y la posterior fuga de Mabel, por ejemplo, se convence con claridad de su traición: “Y por primera vez, con

toda la rabia y el desencanto acumulados, me persuadí de que Mabel era una perra ambiciosa capaz de todo por salirse con la suya. Y que nada, ni la más íntima de sus caricias, había sido verdadera” (105). Sin embargo, la duda persiste y alimenta una persecución cuyo único fin es enfrentarse a la verdad teniendo delante de sí a la propia asesina. Al encontrarla a su amante, el joven confirma sus primeros juicios, pero ello no le impide volver a confiar hasta una nueva ruptura: “de pronto las dudas que había tenido respecto a ella al principio del día, y en los días anteriores, volvieron a mí a borbotones. Comprendí que, en el fondo de mi corazón, no le tenía confianza. ¿Alguna persona sensata, puesta en mi lugar, la hubiera tenido?” (122). La revelación convoca una vez más la culpabilidad de la novia, quien luego parece decidida a acabar también con él. Pero tales certezas se desvanecen cuando, abatido por la nostalgia en su refugio en la selva, encuentra indicios a favor de su inocencia. Entonces, el intento de asesinato se convierte en simple accidente, la culpable se hace inocente y el posible inocente es el único culpable. La interpretación definitiva aparece urgida por el amor. Morales demuestra para sí y para la audiencia que lo acompaña que ella no lo había engañado aquella última vez. Privilegia una explicación que satisface los sentimientos antes que la razón, lo cual pone en evidencia el dominio de lo emocional en su relato. De esa manera, si bien él queda como culpable, postular la inocencia última de Mabel reconcilia nuevamente los sentimientos del joven con su representación de la realidad.

La desconfianza de Morales en su relación sentimental es reflejo de la desconfianza generalizada que invade todos los ámbitos de la sociedad. Así como cada “verdad” de Mabel oculta siempre una nueva “mentira”, o como el negocio de dólares oculta el del narcotráfico, la parte visible de las relaciones interpersonales y las instituciones sociales esconde una realidad envuelta en la injusticia y la violencia. Esta disociación entre apariencia y realidad conduce, finalmente, a una sociabilidad casi imposible, reflejada en la propia indiferencia del narrador hacia un entorno minado por la pobreza, la delincuencia y el terrorismo. Si bien el protagonista no se detiene a observar o, mucho menos, a emitir juicios, la representación de su historia no puede evitar referirse a estos elementos como una suerte de trazado de utilería, en cuya falta de compromiso con el otro se agudiza la brecha social. En este sentido, el relato lleva la marca definitoria del subgénero negro: la problemática moral de la sociedad. Es más, se presenta un rasgo característico de la novela negra de Hammett: el hecho de que la sociedad y las relaciones sociales están dominadas por el principio de desconfianza y donde la realidad siempre aparece enmascarada por ficciones, invenciones, falsedades y mistificaciones (Marcus 203-05).

La cuestión de la identidad es otra clave de ingreso a esta discusión. Después de todo, como sucede con Morales, la pregunta por la identidad conduce a la noción de realidad en el que se basan los personajes. La

necesidad de saber “quién se es” es una constante en la novela: declara el estado de alerta ante la inseguridad cotidiana y los modos en que se construyen las relaciones sociales. La pregunta “¿Quién eres?” se entiende como “¿en qué estás?” o “¿qué haces?”, es decir, tiene una respuesta variable: depende de las relaciones que se puedan establecer con otro en función de perfiles económico-sociales de uno y los intereses de otro, y viceversa. Por ello, en la entrevista en la que Morales pasa de ser un desempleado a un cambista de dólares, éste se define como un “estar al borde de la lona” y su jefe, como una “ventajosa solución” (10).

A este nivel, la novela muestra un aspecto de la identidad bastante denso de significados en la historia peruana: su lado étnico-racial. Hay personajes que encarnan un prejuicio antiguo según el cual ser blanco significa ser confiable y decente; pero también ser un blanco que viaja en un camión se identifica con cierto tipo de terrorista o, en otro contexto, ser un blanco cambista de dólares es prueba de ser un “cholo”. La equiparación blanco-cholo en la ciudad de Lima, en este caso, demuestra la relatividad con la que la novela maneja identificaciones raciales tradicionalmente reconocibles en la sociedad peruana; pero, con mayor gravedad, expresa la suerte que domina la calle tanto como el dólar: la discriminación. Aunque en el imaginario colectivo de fines de los ochenta, años en los que ubica la historia, la palabra “cholo” conserva todavía un estigma racista, la novela representa más bien el significado variable de este significante. José Nugent observa que no existe en el Perú una palabra que haya sido tan usada para propósitos tan distintos. Puede acompañar tanto una expresión de cariño —por ejemplo, “cholita”— como la exclusión agresiva —por ejemplo, “cholo de mierda”. Inicialmente, el “cholo” era el indio que migraba a la ciudad y que, al no acomodarse al ordenamiento colonial subsistente, se convirtió en un malestar para las élites criollas en los tempranos años de la República. A partir de ese contexto, la palabra “cholo” se hizo la expresión y el término preferido para jerarquizar: para determinar quién es más y quién es menos. José Nugent ha puesto de relieve su carácter relacional: quien “cholea” a alguien, siempre puede “ser choleado” (80), lo cual agudiza las tramas de la marginación que domina la ciudad. *Caramelo verde* muestra esta dimensión en el propio Morales, quien por su piel blanca le parece a su jefe un hombre decente, pero por haber perdido el roce social de su origen étnico y emplearse como cambista de dólares le parece a Mabel un “cholo”.

Aunque despojadas de su carga estrictamente racista, prácticas como el choleo demuestran la marginación producto de una sociedad altamente jerarquizada. En ese contexto, se ubica la desesperada insatisfacción de una joven como Mabel, empleada doméstica de pobre educación, quien reclama salir de su trabajo de “chola” que la hace “ser” una “chola”: “¿Te has fijado que en la playa todos podemos ser iguales a todos? La gente te mira sin atreverse a encasillarte. A mí se me acercan algunos chicos, me dicen cosas.

Yo siento que me hablan con naturalidad, como si hubiéramos vivido juntos en los mismos sitios...” (39). La socialización le hace entender a Mabel que su exclusión se hace notar a través de la apariencia, lo cual la lleva a una carrera descontrolada por abandonar el estereotipo discriminado. Una consecuencia implícita de este tipo de conducta es la reproducción de la jerarquización con aquellos que se mantienen en el polo subvalorado. De manera que, se salga o no dentro del grupo marginado, los individuos no logran verse entre sí como iguales, lo cual obstaculiza la integración social (Portocarrero 16).

Julio Ortega recuerda que la identidad “no es un nombre que designa a un objeto tangible y siempre verificable, es una metáfora que abre el espacio de un discurso, y pertenece más a un relato que a una ciencia o una disciplina” (432). La novela, en ese sentido, reinscribe la discusión en torno de lo indio y lo criollo de comienzos del XX en el escenario moderno de una sociedad que no reconoce separaciones fijas, pero que, a la vez, tampoco ha superado la desintegración que ellas propugnaban. *Caramelo verde* actualiza el interés personal como fundamento de las relaciones sociales. De ese modo, la pregunta por la identidad pone en evidencia un cuerpo social fragmentado, capaz de hacer indiferentes a los individuos ante el estallido de un coche bomba a plena luz del día.

Las instituciones también viven esta dinámica. Aunque se deban al bien público, en la práctica pueden responder antes a quienes les deparan beneficios económicos que a la comunidad. Luego, la corrupción y la injusticia que provienen de la autoridad oficial acrecienta la disolución en el interior de la comunidad. Por supuesto, esto es resultado de la fragmentación que preside las relaciones interpersonales; sin embargo, ubicado en la esfera pública refuerza el medio que le da origen. Se trata, entonces, de un círculo vicioso que envuelve todos los ámbitos de la sociedad. La exorbitante inflación deviene metáfora de la crisis peruana: el valor del inti, la moneda oficial, resulta tan inestable como el vínculo social, y ambos se apoderan de las calles de Lima.

En suma, la desconfianza, producto de un entorno de violencia y crisis así como la fragmentación social resultado de un orden jerarquizado e injusto crean, a su vez, una brecha entre verdad y apariencia como la que vive el protagonista en la esfera emocional. Morales no la atiende, sin embargo; solo llega a salvar sus contradicciones a través de un relato concebido en el interior de una comunidad selvática. El encuentro con la tribu asháninka plantea contrastes y semejanzas notables con el espacio urbano. Inicialmente, cuando Morales toma contacto con la tribu no se producen situaciones que lo obliguen a definirse desde un “¿quién eres?”. No se puede decir que los selváticos ignoren el peligro, pues viven escapando de hordas subversivas que ya han asesinado a sus compañeros. Pero sí se puede entender que se rijan por órdenes distintos a los de la ciudad, por

ejemplo, por la voluntad del río, como lo demuestra el jefe de la tribu cuando acepta a Morales: “Eres un regalo del río... Y no te podemos rechazar... Vámonos” (132). En un gesto que dialoga con otras representaciones de la selva del Perú, los asháninkas ya no se mueven en un espacio premoderno típico como el que aparecía en *El hablador* (1987) de Vargas Llosa.⁶ Estos selváticos hablan castellano y tienen como preocupación fundamental la educación alfabeta. Y, lo más alarmante, no están alejados de las mafias del narcotráfico, cuyos aviones que llevan la droga y traen los dólares les sirven “para orientarse en el tiempo” (135). No obstante la cercanía con el mundo del cual ha huido el protagonista, el surgimiento del relato en el ámbito de la selva llama la atención sobre las condiciones particulares del nuevo espacio: la apertura al otro y, de manera significativa, la importancia dada a la escuela y los libros. Se sugiere así que estos elementos han permitido que Morales asuma un nuevo rol de naturaleza comunicativa y, por lo tanto, de sociabilidad.

En la ciudad, la fractura social se presenta con una naturalidad cotidiana y antigua. “Caramelo verde”, metonimia de dólar y coca, simboliza un patrón de ambición económica y fragmentación con fuerza para arrastrar a los individuos al crimen como a la indiferencia y, en este sentido, bien semeja la contundencia que adquiere el río en la selva. Pocos son los espacios que escapan a esa corriente. En uno, Morales recuerda a una mujer que dio las gracias a un loco de la calle por haberla ayudado con su silla de ruedas: “El loco permaneció un rato perplejo. Cuando se volvió, vi que tenía las mejillas arrasadas de lágrimas. Su rostro, sucio e inexpresivo, era un espectáculo desolador. ¿Qué lo había conmovido tanto? ¿El hecho de sentirse útil? ¿O acaso experimentar otra vez la sensación de ser tratado como persona? ¿Cuánto tiempo había pasado sin que alguien le dijera señor o le diera las gracias por algo?” (52-3). El narrador se interrumpe, evalúa la escena con cinismo y la olvida. Otro espacio de regeneración es la selva, a la cual se llega tras un accidentado itinerario atravesando el desierto costero de sur a norte y la sierra, es decir, un itinerario inverso al de la fundación colonial del Perú. Al dejar Lima “con la dignidad de un inca partiendo hacia el exilio” (110) y al huir del puerto que lleva el nombre del conquistador Pizarro, Morales en cierto modo está abandonando los trajines de una lamentable historia nacional. La selva de los asháninkas, pero también del narcotráfico simboliza, así, una nueva posibilidad.

Caramelo verde se plantea, pues, como una novela negra de signo confesional. Ampuero no elige la explicitud ni la representación totalizante para hablar de un momento crítico en la historia peruana. La suya es una propuesta entre líneas, una insinuación entrevista debajo de una crisis personal. En ese gesto, me parece, radica una aproximación notable a la sensibilidad colectiva de un período histórico que, con la misma impronta, dialoga con la tradición de la novela y el discurso moderno en el Perú.

NOTAS

- 1 Véase *Letras de Chile* y *The Barcelona Review*, ambas con entrevistas al autor en el 2005. La inferencia no deja de llamar la atención, más aún, si quien la hace vive en la realidad lo que recrea en la ficción, pues en las entrevistas citadas, el novelista da cuenta de los riesgos en que se vio expuesto a causa de su trabajo periodístico como investigador de mafias de narcotraficantes en el Perú.
- 2 La cita en mención es “¡Vamos, bastardo, levántese y vaya a buscar su pistola!”.
- 3 Para una definición del género policial, sigo a José Colmeiro, quien entiende novela policial como “toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado” y novela policial negra como aquella variante en la que se enfatiza la noción del individuo frente a la sociedad como problema moral antes que la presentación de la temática criminal como juego estético de suspenso, misterio e ingenio (Colmeiro 55).
- 4 En la cita original se lee: “[t]he confessional novel presents a hero, at some point in his life, examining his past as well as his innermost thought, in an effort to achieve some form of perception” (Axthelm 8)
- 5 Fernando Ampuero. *Caramelo verde* (1992) 6ª. Ed. Lima: Jaime Campodónico, editor, 1998. En adelante, cito sólo el número de páginas
- 6 Es posible hallar un eco de *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría en el valor determinante que tiene el río en la vida de hombres y comunidades.

OBRAS CITADAS

Ampuero, Fernando. *Caramelo verde*. (1992) 6ª. Ed. Lima: Jaime Campodónico editor, 1998.

_____, “Conversación con Fernando Ampuero”. Entrevista por Roberto Careaga Catenacci. *Letras de Chile*. 24 de enero de 2005.

<http://www.letrasdechile.cl/historicomodules.php?name=News&file=print&sid=847>.

_____. Entrevista por Ernesto Escobar Ulloa. *The Barcelona Review. Revista de lletres i cultura*. Marzo-abril 2005. No. 47 <http://www.barcelonareview.com/47/s_fa.htm>.

Axthelm, Peter M. *The Modern Confessional Novel*. New Haven: Yale University Press, 1967.

Colmeiro, José F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Doody, Terrence. *Confession and Community in the Novel*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1980.

Marcus, Steven. "Dashiehl Hammett". En *The Poetics of murder: detective fiction and literary theory*. Introd. Glenn W. Most y William W. Stowe. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. pp. 197-209.

Nugent, José Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.

Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Portocarrero, Gonzalo. *Las relaciones estado-sociedad en el Perú: un examen bibliográfico*. <http://www.pucp.edu.pe/estudios/departamentos/sociales/RelacionesdeEstado-PortocarreroAbril2002.pdf>

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988.

CREACIÓN

J. Leyva y J. Daimiel

LA CONFESIÓN¹

*Hay que ser español, en efecto, para decir
las cosas que se dicen contra España,
pero nada advertiréis de esto que no sea
natural y explicable. Pues nadie sabe de vicios
que no tiene, ni de dolores que no le aquejan.*

Antonio Machado

La BUHARDILLA SE HALLABA abarrotada de símbolos patrios: banderas nacionalistas, escudos de mil y uno ayuntamientos, viejas armaduras y una abundante colección de maniqués con uniformes militares, trajes regionales y atavíos de origen variopinto. De las paredes colgaban óleos antiguos y modernos, y no era preciso saber mucho para reconocer las obras de El Greco, Goya, Velázquez, Picasso y Miró, entre otros artistas de renombre.

Bajo la amenazadora mirada de una cabeza de toro disecada, una vitrina de trofeos y reliquias mostraba tesoros arquitectónicos medio carcomidos por la pátina de un tiempo difícil de calcular. Aquí y allá cofres, tapices y alfombras daban al ambiente aspecto de museo en quiebra o en disposición de inventario, tal vez con vistas a una inminente subasta.

1 Homenaje a Lucrecia Pérez, inmigrante dominicana asesinada en Madrid el 13 de noviembre de 1992.

Crucifijos e imágenes religiosas compartían los rincones con un sinfín de objetos ornamentales, algunos de ellos de naturaleza perecedera: ristras de ajos, jamones pendientes de ganchudos hierros, orzas de aceite y pellejos – ventrudos y chicos – de aromáticos vinos.

Allí había de todo un poco y pese al desorden aparente nada resultaba extraño o nuevo.

“Necesito confesión” había susurrado una voz aguanosa por teléfono, en tono autoritario y agónico sin embargo. Y allí estaba, revestido para la ocasión, intrigado por el escenario y también perplejo ante la incomparecencia de moribundo alguno necesitado de ese último consuelo para el que había sido requerido.

Distraído en la contemplación de tanta maravilla de ayer, a mi memoria acudió una célebre relación – lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor (...) sayo de velarde, calzas de velludo, pantuflas de lo mismo y vellorí de lo más fino –, mientras detenía la mirada en un catre desvencijado y hundido bajo una maraña de estandartes, palios, arneses y ropillas medievales, sepultura de una vieja cuyos ojos de sierpe helaron mis sentidos.

– “Llegado el instante fatal, en que el velo de la ilusión no se desgarró sino para abandonarnos reducidos al retrato cruel de los errores y de los vicios...” ¿A qué te suena, señor cura? – preguntó la anciana con viveza, lejos de la agonía mortal que a todas luces denunciaba su lamentable aspecto.

No podía creerlo. ¿España? ¿España en carne y hueso había pedido confesión? Observé con detenimiento a la moribunda, cuyas maneras y arrugas tenían mucho de arcaicas. Por lo demás, el sueño – de serlo – merecía la pena y por nada del mundo renunciaría a consumarlo hasta las últimas consecuencias.

– No caigo, hija mía – susurré mientras decidía desenmascarar a la impostora, pues tampoco era cuestión de entregarse a la primera –. Por el tono parece de Santa Teresa – añadí circunspecto.

– Son palabras del marqués de Sade – dijo la vieja con una risita quebrada por un estruendoso ronquido; y añadió –; un *best-seller* entre nuestra clase política. ¿O acaso crees que leen a Ortega y Gasset después de echarse la siesta en el Parlamento?

– ¡Ave María Purísima! – exclamé sin poder ocultar mi asombro: la vieja parecía bien informada –. ¿Y no sería mejor ocupar el pensamiento en alguien más elevado? En San Pancracio, por ejemplo, abogado de la salud y del santo trabajo.

España se removió en la espesura del jergón. Una nube de polvo mohoso ocultó por un instante su rostro, no tanto para esconder una mueca vaga.

– De la salud ya se ocupa la Seguridad Social, y aquí me tienes, más pocha que el Instituto Cervantes. Y lo del santo trabajo – agregó con otra

bronca risita –, más vale bajarlo de los altares y hacerlo peatón. Claro que no me extraña que para muchos sea cosa de milagro. Pero vamos a lo nuestro, señor cura – dijo por último, resuelta a no perderse en divagaciones.

Aún incrédulo, aduje estar allí para procurarle consuelo en hora tan decisiva.

– Recuerda, hija mía, que “cuando un pecador se vuelve / a Dios con humilde celo / se hacen fiestas en el cielo”, en versos del ilustre manco al que debes tanta gloria – referí para sonsacar a quien tomaba por consumada actriz.

– Pues lo que es yo, me largo de este mundo muy desengañada – replicó la moribunda España –. Y no me vengas con lo del valle de lágrimas, que no mea por ahí la gata – agregó con desparpajo de tarasca.

Musité la primera frase del *Confiteor* y, una vez recogido me dispuse a conducir el acto de contrición encomendándome a la Divina Providencia.

– ¿Te arrepientes de tus faltas? – pregunté al fin; después de inacabable silencio por parte de España, creí oportuno animarla con un recordatorio de circunstancias –. Déjame decirte que pecado escondido, a medias perdonado.

– ¿Faltas? ¿Pecados? No sé de qué me hablas – replicó con frescura –. Soy de las que se abstienen de votar, pero no de darle a la sin hueso – explicó con tono chulesco.

– Entonces, ¿para qué me has llamado? – inquirí un punto irritado por el cariz que la situación tomaba –. Ya entiendo – agregué simulando una comprensión que estaba lejos de existir –: veinte años de ramera y dos de beata, y ya tenemos santa.

Creí haber dado en el blanco. La moribunda me miró compungida y dejó escapar un suspiro, que interpreté como signo externo de remordimiento. Pero tardé poco en comprobar que me hallaba en presencia de una *persona* – aún dudaba de su verdadera entidad – por demás resentida.

– Reconozco que ahora siento un poco de vergüenza. Pero me ha decidido tras mucho pensarlo. Y es que me dije: mira que si después de todo resulta que los curas tenían razón... ¡Pues solo me faltaba eso! – concluyó con un mohín barriobajero.

– Se suele decir que no hay mal que por bien no venga – balbucí poco seguro de mi posición; acto seguido busqué con ansiedad la forma de replicar con justeza a tanta insolencia –. En cualquier caso, más vale padecer que perecer.

– ¿Vienes acaso de parte de Sancho Panza? – preguntó la vieja.

Me mordí la lengua. Los refranes afluían a ella con la misma facilidad que la saliva. Incapaz de controlarme a punto estuve de pedir disculpas a mi interlocutora, que bien caro me hizo pagar el desliz.

– Lo esperaba. En el fondo curas y políticos proceden de la misma feria. Otra cosa es que se los entienda – reflexionó España mordaz–. Todos hacen uso de la misma jerga y confunden fiscales con residuales, plata con gana y sopla con copla.

– De humanos es, hijo mío, cometer errores – me apresuré a decir en plan conciliador.

– Cometerlos, bueno. Pero inventarlos... – dijo la moribunda, cortante como una navaja barbera –. Para eso hay que estudiar, y tengo la impresión de que nuestros senadores y diputados copiaban en los exámenes.

A esas alturas nada debía sorprenderme el singular estilo de la confesión. No obstante, era la primera de mi larga experiencia en que me sentía del lado del penitente. Un tanto turbado por esta espontánea inclinación hice un esfuerzo por reconducir el desarrollo del sacramento al cauce establecido.

– Lo esencial en un cristiano es que no lo domine la lujuria ni la ambición – dije de corrido; después, para adornar semejante simpleza de catecismo viejo, añadí evocador –: como escribió el poeta, “deja la fuente por el arroyo, / pues pensarás traer agua / y traerás lodo”.

España me dirigió una mirada furibunda. De ser esto posible, seguro que me hubiera pegado con gusto o, en todo caso, remplazado por otro. ¿Qué me ocurría? ¿Acaso la supuesta identidad de la moribunda me intimidaba hasta el extremo de perder los papeles de continuo? ¿No era, en suma, una vieja desahuciada a punto de dejar el mundo de los vivos? “Ni un fallo más”, me propuse con resolución suicida.

– ¡Resabios de cura! – bramó España–. Estoy harta de decir que el pueblo tiene que liberarse de los políticos, de los medios de comunicación, de los uniformes de opereta y... ¡del puto púlpito, con perdón!

– ¡ Dios nos asista! – chillé fuera de mí; tardé incluso unos minutos en rehacer mi compostura –. ¿Has bebido? – pregunté puesto en pie, dispuesto a marcharme.

– ¿Y quién no? ¡Si hasta para leer a nuestros premios nacionales hay que empinar el codo! ¡Vaya patulea de eruditos de la berenjena!

“Esto es inaudito”, pensé en un destello. Por un momento creí ser yo el penitente y España, aun moribunda, implacable juez de lo divino y lo humano.

– Mira, señor cura – espetó la vieja, harta sin duda de mis patinazos –: yo soy de las de dale a la muda y calle la mula. Pero cuando me soplan el tono, canto. ¡Vaya si canto! ¡Y es que ya está bien de coña marinera! ¡Ya basta!

Me devolvía la pelota y hasta el escarabajo. Tragué saliva y me hice el desentendido, al menos de la parte que más me afectaba.

– Desahógate, hija mía, que el vivo tiene pocos amigos, pero el muerto ninguno – dije entrando en el burladero.

– Pues prepara el paraguas – respondió don Quijote –. El pueblo antes no votaba porque no era moda. Después, pasó lo que ya sabemos. Con tal de que no los fusilaran, muchos se dieron por contentos. ¿Consecuencia? Pues se votó al primero que aprendió a guiñar el ojo. ¿Y ahora? El desencanto se come por los pies a tanto ingenuo. El pueblo – que ahora es

gente – hace tiempo que pasa del parlamentarismo, de los diputados y de tanta furrumalla nacionalista. ¡Y eso que la canalla era el pueblo, *la gente*! ¿No es para ponerse a mear y no echar gota? – concluyó la moribunda entre toses y ahogos terminales.

Me vi, convertido en mosca, recorriendo el interior resbaladizo de un frasco. Quise pedir a Dios que me mostrase el camino, y no supe hacerlo. Al fin creí dar con la respuesta adecuada.

– Piensa en tu alma y deja las cosas terrenales a los que saben que lo poco es poco, pero nada es menos.

– ¡Con lo bien que lo podíamos haber hecho! – exclamó España, enfoscada en su discurso de descalificaciones, por instantes más exaltada –. Cuando teníamos delante el ejemplo de tantos países; cuando lo único que debíamos hacer era no copiar ni una de las barbaridades que por ahí se cometen... fuimos y ¡pumba! ¡A importar basura!

Un enjambre de miasmas surgido de la parte baja del catre me impidió una visión clara de la moribunda; pero habría jurado que se incorporó un poco para contestar a mis preguntas.

– ¿Qué otra cosa se podía hacer, criatura? ¿Acaso ignoras que los males otoñales son siempre mortales?

– ¡Eso es! ¡A grandes desgracias, grandes remedios, señor cura! Para empezar, ni un euro chico al fomento del analfabetismo. Porque, vamos, financiar esos bodrios de festivales de cine cargados de putillas que se creen Sara Bernhardt, hojalateros metidos a productores y guionistas más pedorros que un desfile de *Marines*, ya tiene miga. ¡Pero si *aquí* nadie quiere leer hasta que no está ciego! – chilló mientras se golpeaba el peto.

Busqué un pretexto para irme, pero comprendí que nada importaba que el vagón fuese hasta los topes, que los pisotones aumentaran en frecuencia e intensidad o que el hedor de los viajeros nos hiciera vomitar a unos sobre otros. Permanecí, pues, en el sitio con la resignación supuesta a mi oficio, no sin desgranar un pensamiento en voz queda, oído sin embargo por la enardecida ¿penitente?

– Los designios de Dios son inescrutables.

– ¡Y Tanto! – confirmó ella, aunque sin la humildad oportuna –. ¡Ni Dios entiende lo que *aquí* está pasando! – añadió propinándose nuevos cachetes –. Ahora que los políticos han perdido toda credibilidad, ¿qué hace el pueblo? ¡No, si ya lo advirtieron algunos: no nos moverán! ¡Y eso hacen! ¡Quietos como postes! ¿Conclusión? El pueblo, con sus dirigentes a la cabeza, ha perdido el rumbo. Cuando una sociedad aún cree en los Reyes Magos, en la Zarzuela y en la lotería de Navidad, la cosa es para poner un puesto. ¿Es que nadie siente ganas de criticar? ¿A qué espera toda esa fauna de parados con una mano delante y otra detrás? ¡Es que no me lo explico!

– Más sufrió Nuestro Señor en el calvario – intervine con la sana intención de evitarle un síncope, que (¡mísero de mí!) impidiera a la

moribunda acabar lo empezado.

– Más sí, pero menos tiempo – dijo España redondeando mi jaculatoria con un chascarrillo no del todo irreverente –. Sé de alguno que antes de dejarse operar en la Seguridad Social se tiró por la ventana con gotero y todo. ¿Hay derecho a que el ingeniero que lleva los exámenes del permiso de conducir pusiera “apto” con hache al único que aprobó, primo suyo por cierto? ¿Se puede consentir que un internista se cargue impunemente a la clientela de la tercera edad porque para eso tiene el título? ¿Es que no se pueden poner detrás de las ventanillas funcionarios menos guapos para evitar que se formen esas colas para verlos? ¿Y los universitarios? ¿Tanto se tarda en enseñar a los estudiantes a emborracharse y a fumar canutos? Si es que empiezo y no acabo – concluyó con un gesto de gran dama enfadada con los criados.

Comprendí a tiempo que no podía convertirme en cómplice de una pecadora semejante. Desbarraba, España (¡qué disparate admitir el enredo!) ¿desbarraba? Bien mirado, la moribunda solo tenía gestos. Bajo los pliegues de la maraña de estandartes y banderas apenas se adivinaban formas humanas. “Tal vez sea todo corazón”, pensé.

– Siempre ha de hablar quien más tiene que callar – dije muy a pesar mío, pero era mi obligación recriminar al penitente –. Nadie diría que estás a punto de entregar el alma – agregué enfadado conmigo mismo.

– Con lo que cuesta morirse, ganas me dan de volverme atrás. Pero estoy muy cansada – dijo España, que pareció abismarse en inquietantes reflexiones –. ¿Y la manía persecutoria de los premios? Dentro de nada, el que no haya sido premiado acabará en un museo de rarezas. ¿Qué pretenden? ¿Qué todo el mundo vaya por ahí con una medalla al cuello? Levantas una piedra y te saluda el último Premio Nacional de lo que sea: el peluquero más saleroso, la mejor ama de casa, el poeta de la tierra, el pintamonas de moda, el novelista “uno de los más destacados sin duda”... A este paso, el famoso eslogan *Spain is different* se traducirá por: “Los españoles forman la única raza que ha logrado ya una personalidad épica.” ¿Es que no había bastante con el Ratón Pérez, el Día de la Madre y el 12 de Octubre? ¿Para qué nuevos mitos, si ya sabemos lo que ocultan?

– *Vanitas vanitatis* – razoné envalentonado –. No en vano se ha dicho siempre que solo el necio tiene todas sus cosas en mucho aprecio – añadí.

– Pa' cursilerías, las declaraciones de los premiados – añadió la moribunda, mensaje que no era necesario traducir –. Que si hago extensivo el galardón a todo el equipo; que si todo se lo debo a mi compañera sentimental, sin cuyo apoyo mi obra no hubiera sido posible; que si doy las gracias a san Pantaleón, a la Pilarica y a Yola Serrano, que tuvo la gentileza de corregir el texto. Algunos son tan sinceros como novicias y aseguran que no tienen nada que decir. Pero ¿quién lee tanto premio como nos meten por los ojos todos los años? ¡No hay caridad con la burguesía! El caso es que siempre se repite el mismo fraude y a nadie se le ocurre la menor crítica. ¡Y

hay hasta recomendaciones de ministros del Gobierno! He oído decir que las hubo de cierto monseñor, hoy en los altares.

– Solo la verdad os hará libres, dijo san Pablo – argüí con retintín –. ¿Dónde esperas que te lleve la maledicencia, hija mía?

– A cualquier lugar mejor que este – contestó ella, que de nuevo se golpeó el pecho con dureza –. Aún me siento con fuerzas para abrir los ojos a unos cuantos, señor cura – agregó en plan campechano –. ¿Es que no te has fijado en que los huesos de santo ya no vienen rellenos de boniato? Se nota que hace mucho que no has probado la quina “Santa Catalina”. ¿Y las yemas de Santa Teresa, que Juan Pablo II se negó a catarlas sin una póliza de seguros? ¡El mundo ha cambiado mucho, reverendo padre! ¡Ahora la contaminación discurre por dentro!

– Así no vamos a ninguna parte – dije otra vez en paraje de tirar la toalla e incluso el toallero –. ¿No sabes, hija, que se hace camino al andar? – añadí con el ánimo por los suelos.

– Claro, los coches oficiales ocupan ellos solitos las carreteras. ¡Lo guapos que son todos los españoles a la hora de pedirles el voto! ¿Y después? Como el pueblo – la *gente* – no sabe lo que quiere, un día a la OTAN, otro al Euro, después al conflicto de Yugoslavia, a la guerra del Golfo... y ya veremos qué pasa con los inmigrantes, Marruecos, Hugo Chaves y Evo Morales. Mientras tanto, ¿quién se ocupa de los trapos sucios? ¿La Justicia? Pero ¿qué se puede esperar de un país cuyo invento más genuino son los churros? ¡La de fortunas amasadas con esa combinación de harina, sal y agua! No sé a qué esperan pa’ legalizar la goma-2 y permitir que cada vecino se defienda por su cuenta. ¡Vamos, dime que estoy equivocado! – concluyó retadora.

– Ama a tus semejantes. ¿No te dice nada esto? ¿O es que estás de parte de los que creen que no hay razón como la del bastón? Mejor harías en recordar que no hace ruido una nuez sola, sino junta con otras – argumenté.

El bulto deforme se agitó bajo el ropaje. El espectáculo, sin embargo, carecía de encanto. Esta vez la maraña que representaba a España tenía aspecto de cloaca atascada por un pegote de porquería.

– ¿Combatir? ¿Luchar de nuevo con los molinos de viento? – preguntó con expresión cansina –. Lo siento, pero en esto sigo el ejemplo de los padres de la patria. En el fondo detestan al pueblo, y por eso quieren dirigirlo hasta el fin. Al principio sentían algún reparo en quejarse de los que les daban de comer. Pero ahora los españoles son de usar y tirar. Aún no se ha inventado el votante reciclable, pero ya falta poco.

– Bienaventurado el que pone su confianza en el Señor – dije después de liberar un suspiro.

– Sí, pero de ahí a creerse lo que promete el presidente o lo que asegura una portavoz, hay un abismo. Además, los que ayer tenían el poder o cobran una sustanciosa jubilación o siguen tan frescos, erre que erre. ¿Quién dice

que no pasará mañana lo mismo? Eso de dar la vida por otro es una fórmula tan pasada que ya ni figura en el *Espasa*. Lo mejor sería borrón y cuenta nueva. Una carga hueca y ¡hala! Pero seguro que tampoco saldría bien. En el último segundo, un fallo técnico aplazaría la fiesta. Y vuelta a empezar. Esto no tiene arreglo ni por las malas.

– Recuerda que no entra en misa la campana que a todos llama, y que solo no se sabe lo que no se hace – añadí poco convencido de que aquella reliquia llevara adelante lo que predicaba.

– Ah, pues si es así aún me da tiempo a presentar una queja en Bruselas. Voy a morir parada. ¿Sabes lo que es eso? ¡Una vergüenza, una injusticia! Vamos, echarme a mí, ¡a España!, del trabajo... Aburrida de esperar la ayuda comunitaria, me presenté a una oferta para un puesto de matarife, que de eso sé más que nadie. Tan preocupados estaban con el convenio y la huelga de la basura, que ni se fijaron en quién era yo y me dieron la plaza. Tres semanas desmochando cornúpetos y mira por dónde una vaca se cruzó en mi brillante trayectoria. ¿Pues no vi en sus ojos a Isabel la Católica? Como es de ley, me negué a matarla y ¡me despidieron! ¡Y eso que ya estaba ahí la Constitución señalando que nadie será discriminado por sus creencias! No es que me hiciera hindú, Dios me libre, pero me gustaba la idea de que alguien, después de muerto, podía reaparecer en forma humana, animal o vegetal. El caso es que la vaca en cuestión era el vivo retrato de Isabel I de Castilla. Y ya fue casualidad, pues ese día libraba y fui por hacerle un favor a un colega que tenía una boda. Porque una, aquí donde me ves, *era* solidaria. Pero el jefe no tragó lo de la reencarnación y me puso de patas en la calle. ¿Qué más le hubiera dado a él? Además, le entré por lo legal: a tanto el kilo y la Católica a casa conmigo. Ni por esas. ¡A la *rue* y chitón, que callada estás más guapa! ¡Así que me lo dijo el menda!

– De este modo se cumple aquello de que de la fortuna no esperes lo que de tu trabajo no obtuvieres – dije en una pausa de la moribunda, por momentos más desanimada.

– Ahora, a buscar setas; basta de aventuras, pensé. Después de rodar un poco de acá para allá, me puse a hacer panderetas, *oficio puro donde los haya. Pero en cuanto divisaba un perro callejero, estaba perdida. Es que a mí, de toda la vida, los vagabundos me privan. Fue así como di con mis huesos en La Catedral, un salón de baile donde metí la pata hasta el codo. Allí se reunía una panda de gente guapa, más perversa que la estatua de la Libertad en celo. Esa cara, esa cara, pensaba cada vez que veía a una vampi de bigotes postizos metida en faena. ¡Anda, pero si es la ministra de Cultura!, dije al verla en pelotillas. ¿Y por qué no se me caería la lengua, digo yo? Así que hice inventario y me fui de rositas. ¿No iba a encontrar un trozo de queso duro? ¡Pues al camino, compadre!, me dije. Fui derechita a la Oficina de Empleo. Pero nada más llegar di la vuelta. ¡Aquello parecía las rebajas! Allí había de todo y la masa daba la impresión de asistir a un

velatorio. Eso sí, los fumadores estaban empeñados en establecer una marca. ¿Y los funcionarios? ¡Qué cachazas! Claro que con la resignación de tanto pobre diablo no iban a ser ellos los que se dieran prisa. Cuando me llegó la hora, tenía el culo por los suelos. Pero el que debía atenderme discutía de fútbol con el de al lado. Y yo allí, sin saber si sentarme o darme una lanzada. ¿Y para esto piden el voto a los españoles?, me pregunté erre que erre con mi matraca. Por fin el de la perilla me miró con asco. ¿Sabes lo que te digo?, le pregunté. ¡Que te comas un higo! ¡Vaya corte de mangas que le di al tío! Y me fui tan fresca – resumió. España con una pedorreta.

– Perder uno sus derechos, a veces es daño y a veces provecho – argüí un tanto amoscado por los vulgares gestos de la penitente.

– Ya veo que a todo le sacas punta, señor cura. Debe ser cosecha del país. ¡Esa es otra! ¡El país! ¡El único del mundo que carece de nombre propio! Solo se pronuncia de tarde en tarde, y eso en voz baja o a gritos y con significado dispar según el usuario. ¿Vergüenza profunda? ¿Complejo de inferioridad? ¿Miedo a que a uno lo confundan? Creo que esto junto y algo más. La ambigüedad antes que la sospecha. El desprecio de unos y el odio de otros hace de esta tierra un lugar apestoso. Por eso casi todos quieren ser *europesos* y olvidar el bochorno de la patria común, cuyo nombre impronunciable suscita raro encono sobre perversidades heredadas, ancestrales ignominias, abuelos manchados de sangre y madres prostitutas con la peor casta de verdugos. ¿Soy de aquí?, suele preguntarse cualquiera con intención de asegurarse de lo contrario. ¡Ay si yo pudiera! – suspiró España, iluminado el rostro por un destello de lucidez.

– Debo guardar secreto estricto de confesión, pero si quieres no tendré reparo alguno en divulgar alguno de tus... mensajes – propuse con voluntad colaboradora.

– Aquí cada uno va a lo suyo y si no, que se lo pregunten a esa duquesa tan famosa, que ha dejado la herencia a sus gatos. Sé de buena tinta que lo ha hecho para burlarse del ministro de Hacienda. ¡Anda, que le cobren en el IVA a los mininos! Hay cada ejemplar por ahí, que no caben todos juntos en un museo. ¿Y el otro, un concejal andaluz, que denunció al farmacéutico porque no conseguía tragarse los supositorios que le había vendido? Pues de esas hay a montones. ¡Ojalá no tengas que usarlo!, dicen aún en muchos sitios cuando alguien instala el cuarto de baño porque eso significa la desgracia de ir al médico.

– Más daña el caviar que el ayunar – dije mirando de reojo la hora.

– Pero, ¿cómo se puede tener por patrón a Santiago Matamoros? – continuó la moribunda, cuya ocurrencia me sacó de mis pensamientos –. Con eso de pedir perdón por sus errores históricos, la Iglesia nos va a dejar sin el turismo católico. No, si al final van a tener razón los que se niegan a ser españoles. ¡Hay que parar los pies al Papa o va a mandar al paro a otro millón de gallegos! Si es que nos dan por todas partes. Como no venga

pronto la segunda parte de la guerra civil, esto va a ser peor que una tragedia de Esquilo. Bueno, en algo somos los primeros: en drogadictos, seropositivos y parados. ¡Salve, Europa; los que van a morir te saludan!

– No olvides que la muerte es fuente de vida: unos mueren para que otros vivan – dije de un tirón con idea de zanjar el asunto.

– De eso también sé algo, señor cura, que una ha sufrido lo suyo. A una que aún vive le patearon la tripa los de la Secreta, “ya que por venir el feto con el puño en alto, según lo denunciara la radiografía”, pudo leerse en el parte de los funcionarios. Eso, hace poco, pero ahora mismo liquidan a otros muchos sin que nadie se subleve, solo porque tratan de saltarse una alambrada de espinos, por sospechosos de criar armas de destrucción masiva en el huerto o por no dejarse aplastar por los colonos. Aún siguen echando criaturas a los leones en algunos países de por ahí. Y yo aquí, muriéndome tan ancha. He vivido mucho. Sé de qué va esto, y ya es demasiado tarde para cambiar. Conozco a uno que fue a votar en las elecciones autonómicas y, como una cuchilla, la urna le cortó la yema de los dedos. ¿No es esta una buena parábola de nuestro tiempo, señor cura?

– Sin cruz en el suelo, nadie va al cielo – reflexioné cabizbajo –. Pero mejor harías hablándome de ti, pecadora – añadí harto de tanto rodeo.

– ¡Ay si yo pudiera! – suspiró la moribunda, iluminada de pronto por un destello de lucidez.

España, que a todas luces deseaba ser oída no en confesión, sino en entrevista *urbe et orbi*, hizo acopio de energía y no obstante la decrepitud que la agostaba, se explayó a sus anchas sin otorgarse respiro. Por mi parte, incapaz de evadirme, me guardé de interrupciones marginales que sirvieran en todo caso para prolongar la agonía de aquel extravagante vejestorio.

– Para empezar – dijo con resolución –, suprimiría la política interior, forma práctica de acabar pronto con la exterior y con quien la lleva, y permitir a unos colonizadores la reorganización de todo esto. España necesita otros que la cuiden una buena temporada. Así se lograría, entre otras cosas, un estimable ahorro en sueldos, comilonas y guardaespaldas. Los contribuyentes, además, tan contentos. Después, ya metidos en faena o aunque fuera borrachos perdidos, probar fortuna de nuevo con el expansionismo territorial que tanta fama nos dio en el siglo XVI. ¿Estaría mal visto que provocáramos una invasión a estas alturas? Se podrían adquirir unas parcelas en Cornwall (Cornuelles), en el SO de Inglaterra, y al cabo de unos meses enviar allí unos cuantos vuelos *charter* cargados de inmigrantes, que tenemos de sobra para dar a dos manos. Una vez adaptados al medio y al idioma, los colonos dirían por todas partes: *Good morning, folks*, aquí estamos; y como vuestas mercedes dicen en Gibraltar: esto es nuestro. ¡Viva la autodeterminación! Hala, a ver, ¡que nos echen! Otra idea expansionista consistiría en llevar a Nueva York “El barbero de Sevilla”, y con el cuento de que se trata de una obra vanguardista adornar la Gran

Manzana como si fuera el barrio de Santa Cruz; y después, justo cuando los neoyorquinos comiencen a tomarse sus hamburguesas con mostaza, ¡venga a salir andaluzas por la trampa del escenario! Una vez embarazadas, los bebés acabarían reclamando bacalao a la vizcaína, cocido madrileño, fabada asturiana, berenjenas de Almagro, torrijas, butifarra, jamón patanegra... ¡Y hasta gachas, gazpacho y vino de Málaga! ¡La salvación de nuestro comercio exterior está en la cocina, que lo digo yo, señor cura! – exclamó España, medio incorporada en el lecho; tras calmarse un poco, agregó –: sospecho que estas medidas no agradarían a todos, pero ya va siendo hora de que agarremos el toro por las patas y no por los cuernos. ¡Nuestros gobernantes harían mejor en dedicarse a leer el horóscopo que a dictar leyes absurdas! ¿Qué pasa con los tipos de interés? Nosotros necesitamos un tipo medio, ni alto ni bajo, y todo lo demás son ganas de fastidiar a nuestros futuros clientes e inversores. Con un buen tipo, además, se evita la fuga de capitales, fuga que nunca es de uno, sino de dos como poco: el que se lleva el dinero y el que permite que lo haga. ¿O es que alguien cree que el capital se fuga solo? ¿Quién pagaría luego los gastos penitenciarios? ¿De qué serviría encarcelar a delincuentes y terroristas? ¿Aún nadie se ha dado cuenta de que un diplomático o un ex director general corre más que un policía? ¡Vaya tipos! ¿Y del ahorro? ¿Qué decir de las soluciones aportadas hasta ahora? De poco servirá apagar la calefacción del Congreso de los Diputados o que el ministro de Economía se presente en bata al debate de los presupuestos, y menos aún recurrir a las estufas de leña: con ellas salen cabrillas y lo que uno se ahorra en energía se lo gasta otro en el teléfono móvil. Y digo yo, ¿no se podría aprovechar ese calorcillo que despiden las muchedumbres en las grandes concentraciones? Calor un tanto fétido, pegajoso e insoportable, pero ¡de enorme utilidad! En cuanto nos pusieramos de acuerdo solo bastaría provocar accidentes, entierros, tragedias nacionales y acontecimientos deportivos, entre otros eventos, para recoger ese magnífico desprendimiento energético. Pensemos un poco en procesiones, fiestas populares, huelgas y manifestaciones. Sería interesante, positivo incluso, que la masa se cuele a la desbandada en conciertos, estadios, clubes y grandes almacenes, ¡y no echarle encima a la poli! Tampoco estaría mal organizar unos cuantos apagones en las macrourbes, siempre y cuando los listillos no aprovecharan la oscuridad para comportarse como ratas. Es necesario divulgar a los españoles que ahora, con la fertilización *in vitro* podemos reproducirnos por esporas, como las talofitas, asexualmente, con lo que la presunción machista se ha devaluado. Y algo sobre el consumo – añadió España, dándose una sonora palmada en la frente –, que se me olvidaba. Para que la masa consuma más no solo habrá que consumirla menos con los impuestos, sino sobre todo impedirle que derroche. Cuanto menos compre, más consumirá la masa en ahorrar; y cuanto más ahorre, más gastará y, por tanto, más podrá invertir el Estado. Romper este equilibrio

psiquiátrico sería pernicioso, y no solo para la televisión. Pero no hay que olvidar que para que la masa salga a comprar es preciso que las calles estén bien pavimentadas, los rateros encerrados, los acreedores ocultos, el tráfico controlado, los descuentos a la vista, las existencias un poquitín agotadas... Es decir, que la calidad se note pero que no se vea. ¡Y acabar con los mercadillos y toda actividad tipo Roque Guinart, mejor bandolero catalán que persona! Una palabra acerca del déficit público, del que se dicen muchas tonterías: que si primero hay que bajar la inflación, que si es necesario subir los impuestos, reducir los salarios, demorar los pagos, vigilar la deuda exterior, aumentar el nivel cultural de los ciudadanos... Tantas bobadas merecen una más, sin duda: el déficit público, ¿no se controlaría poniéndole una corbata de lazo y haciéndole pasar por Fidel Castro? (No olvidemos su ascendencia gallega.) Porque solo así sería posible reducir la inflación, incrementar las divisas, soportar sin desmayo los gastos de las Comunidades Autónomas y liquidar la vergüenza del desempleo. Y si de ese modo no fuera posible, creo que casi nada lo sería en realidad.

– ¿Algo más? ¿Alguna otra última voluntad antes de...?

No me permitió concluir la frase. Exhausta, pero aún rebelde a entregarse a la muerte, España me aferró el cuello para que no perdiera el aliento postrero de su confesión.

– Sí, por Dios vivo – exclamó en un gemido –. Señor cura, pide a la Administración en mi nombre que corte, ¡pero ya!, las subvenciones a las Artes y las Letras... Que corten tanta ayuda innecesaria antes de que la población se vuelva aún más mema... ¡Ah, y que dejen en paz mi lengua esos académicos de pacotilla!

Apenas tuve tiempo de inclinarme para recoger el estertor de la moribunda y despedirla con el ritual *ego te absolvo*... Después, obedeciendo a un impulso, llamé por tres veces a España por su nombre y no me contestó.

Santiago Montobbio

EN EL SUEÑO PÁJARO, DE LA REALIDAD MENDIGO,

mis ojos no han de anunciar la tierra
ni tener forma de espada
que haga del olvido olivo.
A mis ojos no les queda por perder ni una batalla
y en un lento fuego sólo puedo hacer de ellos
ahogadas cajas de música para ver
si tontamente cantan
que en clave de insomnio
te regalo un miedo.

ÚNICAS PATRIAS

No cantes que una estrella le hizo harapos,
o que le ha mentido; no te des trabajo, no finjas madres
ni tampoco lluvias, si de errados miedos o de parlanchinas lunas,
del fin del vivir o sus fracasos sabe el poeta su destino
o el poeta sabe –quiero decir- que su destino
no es ninguno. Pues anónimas respiran las canciones,
ni tarde les llega el vino y así es difícil
que encuentren las únicas patrias en que se clava el verso,
las únicas patrias o donde el verso es pez,
rojo o vivo, las únicas patrias, te digo,
corazones u olvido, corazones mordidos.

A ESPALDAS DE LA LUZ

A espaldas de la luz te lo diré de nuevo.
A espaldas de la luz y hasta el cansancio.
Inútil rostro ciego o de la noche,
la lluvia ya no recuerda memorias de niño,
ojales pequeños para tibias carnes de risa,
yedras con luna, cielos sin muros.
Rostro de la noche y ciego.
Espaldas, arañas, infinitos miedos.
A espaldas de la luz cavo agujeros.

RECUERDO

Luna adentro del pozo, soledad poblada,
piel, hielo, alba y laboriosa araña.
Pues recuerdo que fijé adioses,
que pasajero fui de besos y amenazas
mucho antes que el balcón
a todas las puertas anulara.
Luna, estanque, amor, soledad poblada.
Pues recuerdo. Pues te amé.
Llama, daga. (Y soledad poblada).

EN LOS MÁRGENES DEL PAPEL

Papel que la noche arroja,
papel con la luz a veces,
papel o fuego o más bien
la salvación triste
que a los huérfanos les queda:
hospital del pájaro al que el silencio acecha
y donde las infancias como todo cuelgan,
hospital inocente, rostros que fuiste,
abandonos de nombre –amores, historias, murallas,
lunas de ventanas muertas-, locuras
pequeñas, último hospital, papel y fuego,

hospital sin fin, caridad perdida. O refugio triste,
papel o nadie, afonía seca, antiguos locos
que perdió tu historia, aquello que eres y el tiempo
te prohibió que fueras, poeta y martirio, hospital,
papel, hospital antiguo, hospital de sombras,
hospital de inocentes.

LIENZO

Tardes, lluvias que agoten campos,
sombras o falsas biografías sin paz,
una tras otra.

Tardes

en que llueve el deshecho día
sobre el llovido campo de la sombra
hirsuta. Lluvia que la tarde encierra,
desparejada exposición de biografías
ya sin gracias, palabras mal trazadas.

Lluvias, sí, tardes, campos, vidas,
una tras otra, persiguiéndose.

Y desiertos. Desiertos sin nada,
sólo desiertos con lluvia, claro,
con campos, con tardes. Con tardes.

Y desiertos. Sobre todo eso: desiertos
de palabras sobre rotas vidas mal llovidas,
palabras, tardes, campos al compás de lluvia,
sí, lo repetiría mil veces, hasta
que no hicieran daño, en esta nada
y tal mar de líneas que formara
el escondido lienzo de tu nombre.

LAS LARGUÍSIMAS UÑAS DEL QUE ES SOLO

(y ningún sueño ya las muerde)
en la pizarra del corazón chirrían.
Pero nadie tiembla. Ningún niño
hay ya que llore. (Los adentros hace
demasiado tiempo que están muertos).
En mi noche no cabe ya más noche
y en este abandono de compases
la vida es un papel que ni los ciegos
del revés leen. El sexo del agua
es excesivamente estrecho
y es, también, de un incoloro obsceno.
Un día quizá sí tuvo nombres, ciudades,
también rostros. Quizá un día
sí tuvo todo eso. Pero yo
no lo recuerdo. En mi noche
no cabe ya más noche, nada me queda
tras el último fuego; y sé que aún
desaparecerán calles en mi rostro.

NO QUEDA YA JUSTICIA. PERO EL POETA LO SABE,

lo sabe sabe, igual que la vida se pierde así,
tras juegos olvidados, en cualquier parte,
o puede ser que acaso no recuerdes los pájaros
y huidas que abrían mundos
para que generosos sueños
de miradas los poblaran. Sí: no queda
ya justicia, pero al menos porque lo fingen
cuentos ha de haber aún planetas
en que las cenizas estén
en nunca o lejos. Pero sí. Pero no.
Pero a través de las caducas películas
con que nos escuece el rostro el tiempo
el poeta sólo sabe
que en el destierro es, o que no es nadie.

DE LA VIDA SÓLO SÉ QUE ESTÁ MUY LEJOS

Los mismos balcones siempre por mucho que digas
Los mismos balcones los continuados suicidios
Aquel amor que no supe corresponder
Aquel amor que no supe dejar que no se fuera
Aquella muerte aquel amor aquel amor
La noche se persigue sin remedio a sí misma
Sobre la lluvia la soledad se ensaña
Las cabinas de teléfonos hacen ver que comprenden
En olvidados ojales suspira la muerte y sus nenúfares
Todo anillo tiene forma de sangre
De la vida sólo sé que está muy lejos

EL ÚLTIMO POEMA

Testimonio único de lo que se obstina en negar
la vida, caído adiós, enferma naranja,
roída sombra, poeta o suicida
desde bien adentro sabes
que para escapar a tu locura
tendrás que hacer de trenes ciegos
un invisible pliego
donde el cuerpo escriba
sus últimos versos.

Eduardo D'anna

PRESENTACIÓN

La poesía de la ciudad de Rosario, puerto cerealero de la provincia de Santa Fe, extendida en las riberas del río Paraná a 300 kilómetros al norte de Buenos Aires otrora denominada también “la Chicago argentina”, participa de las características de su cultura en general: una cultura potente y prolífica, pero bastante difusa y sin identidad bien marcada. Ello se debe a que Rosario no es capital administrativa, y los aparatos ideológico-culturales no funcionan tan eficazmente como en otros centros urbanos argentinos. La literatura de Rosario resultó ser escasamente difundida hasta hace unos veinte años; la post-modernidad, al liquidar las jerarquías espaciales, los centros y las periferias, posibilitó a partir de ese momento que se buscaran y se encontraran ciertos elementos identitarios, aún hoy en pleno proceso de formación. Durante el siglo XX, la poesía de Rosario venía más bien a la cola de la de Buenos Aires. Este “retraso”, con todo, comenzó a producir resultados originales: en Buenos Aires la vanguardia llevada a cabo por el **Ultraísmo** en la década del 20 y los movimientos llamados, la Generación del 40 y del 50 representadas en términos generales por las revistas “*Canto*” y “*Poesía Buenos Aires*” entre muchas otras, se sucedieron, en Rosario se superpusieron, incluso en la obra de un mismo poeta. La reacción rosarina fue entonces contra todas las escuelas que provenían de la Metrópoli, lo que dio por consecuencia el surgimiento de lo que yo llamo el cotidianismo, tendencia que elimina el carácter demiúrgico del emisor lírico, cuyos principales representantes – pero no los únicos – fueron los poetas que participaban en la revista literaria “*El lagrimal trifurca*”, entre los que me encuentro.

Esta tendencia, iniciada antes de la dictadura militar del “Proceso”, continuó tras el retorno de la democracia, pero ya conviviendo no sólo con las corrientes anteriores, sino ahora también con el objetivismo – que intenta disimular toda característica lírica del discurso – y las nuevas corrientes estetizantes, que privilegian la forma de éste por encima de las connotaciones referidas al emisor y receptor de él. A ellas se ha agregado ahora el minimalismo.

Sin embargo, todas estas posturas estéticas provienen de lugares centrales, habiendo sido adoptadas por los nuevos poetas rosarinos, pero no creadas por ellos. No carecen de originalidad, con todo, pues la tendencia a marcar la identidad de lo rosarino se ha conservado, por lo general, en la referenciación.

Gary Vila Ortiz

La ciudad que escucha

Si a los 71 años uno tiene que explicar, como pueda, quién es, en realidad no ha existido. Aunque hechos triviales tratarían de probar lo contrario. Por ejemplo, que sigo escribiendo con mi vieja máquina de escribir, que me gusta el té con caña Piragua o con grappa y que es suficiente que una mujer me mire con ternura para que comprenda que conocido o no la vida vale la pena vivirla. Pero es cierto que he hecho algunas cosas, por ejemplo cincuenta años y pico de periodismo oficio en el cual mantuve la obsesión por tener columnas diarias o semanales y logré hacerlo; nunca supe si bien o mal. La cantidad de artículos que escribí para los diarios es abrumadora también lo es para mí mismo. En esto hay que ser cuidadoso! El juicio debe ser cualitativo y no cuantitativo.

Peso a todo, sueño con agregar a los dos libros publicados con parte de estos artículos que se seleccionen, todo lo que falta y sin selección alguna. Que eso se haga, por ejemplo, con Roberto Arlt y sus “aguafuertes” me molesta y mucho. No se comprende, me parece, que implica el tener que escribir de apuro, a última hora, la columna a publicar al día siguiente. Llegué a ser jefe de redacción del diario más viejo del país y he escrito sobre música, libros y pintura, entre otras cosas. Y lo hice de la manera que la mayoría más desdeña: periodísticamente. Era y soy un profano interesado en todas las manifestaciones creativas del ser humano. Y también soy profano en el ejercicio secreto de lo que posiblemente más amo: la poesía.

Y si digo posiblemente es porque pienso en el jazz, en el cuarteto de Ravel, en las mujeres, en el sabor del alcohol y en el aroma del tabaco dulzón de algunos cigarros. En realidad todo es parecido. Como la exactitud del dato suele molestarme, diré que creo que nací en agosto de 1935, en esta ciudad que es la única para vivir o para morir. He publicado cinco libros de poemas; uno sobre Raymond Chandler y Philip Marlowe, en colaboración con Rafael

Oscar Ielpi, con quien también compartimos los textos de un libro sobre esta ciudad entre 1880 y 1930. Con Rubén de la Colina publicamos treinta cuadernos de “Poemas y Maderas”, en series de siete cuadernos que comenzaban con un poema y una xilografía y llegaban a siete poemas y siete xilografías.

El propósito era alcanzar las bíblicas setenta veces siete, pero completamos cuatro y dos de la quinta serie. En prosa he publicado recopilaciones de trabajos periodísticos, uno con el título de “Borges y Pichincha” y el otro como “Estructuras imposibles (2)”, pero es tan limitada que ni yo mismo la tengo. Soy padre de numerosos hijos y abuelo de, por ahora, quince nietos. Siempre he amado con desmesura y trato de seguir haciéndolo. Es lo que puede salvarnos.

Borgiana:

Los primeros poemas y textos los firmé como A.C. Vila Ortíz. Los siguientes como Alberto C. Vila Ortíz. Luego pasé a utilizar el nombre Gary Vila Ortíz, realmente que era como me conocían los amigos, un alazán cara blanca en el que solía andar cerca del Arroyo del Medio y un perro, Don, que era de una raza tan pura de boxer que era albino y lo había rechazado el Kennel Club. Utilicé varios seudónimos, Casiano Morteo, para un suplemento de jazz y poesía que hacía en el diario Crónica de esta ciudad. Nicanor Pérez, para una de las primeras y más recordadas experiencias de un periodismo. Borgianamente ignoro quien de tantos escribió las líneas anteriores. Creo que es el paso de “alguien a nadie”.

Lluvia primera

En tus manos otra vez lo posible,
 el grito a través de los grandes arenales,
 la ciudad, la sombra de la piedra, el silencio.
 Otra vez, en tus manos,
 el mundo que desenvuelve su madeja de tiempo
 y soledad,
 de ausencia tuya ayer.
 Oh, amor mío, como pesa la memoria
 en estos días.

Ese ajedrez es menos complicado

y la sombra del gato
mientras bebo otra y otra copa.

Son fragmentos
de la felicidad que tengo,
fragmentos de la felicidad que ignoro.
(Estoy cansado, simplemente cansado
como una bala en la palma de una mano muerta).

En cada hombre busco
su tristeza más profunda,
el camino que lo llevó al vacío.

Y en cada mujer
encuentro la espuma de los días
que hace menos ominoso
el paso del tiempo
en todos los relojes del mundo.

La única ciudad para vivir y morir

¿A dónde iremos a vivir,
En qué tierra olvidaremos
nuestra piel,
bajo qué musgo crecerán
nuestras últimas palabras?

Allá se encuentre tu sonrisa
y tu mano hacia la flor,
pero muy cerca del otro abismo
con que alguna vez
hemos soñado

Nada sin embargo, puede
movernos de esta inmovilidad
de sangre y piedra.

Aquí estaremos hasta el final,
cuando la tierra avance,
cuando el musgo cubra
con paciencia
la boca
la flor,
las tristes memorias.

If the summer

si el sol se deslizara
de otra forma
sobre las curvas de la piel

si el sol cambiara
su proceder
con el polvo y el viento
sus hábitos de ceniza

si el sol
quemara sin sonido
las palmas de las manos

si al sol le doliera
el mundo
y su silencio
otra sería la isla del verano
otros los nombres
para recordar
cuando nada quede
sino los epitafios

Héctor Berenguer

Sinai

*“No amarás al hombre
Amarás la sed que lo devora”*

H.B.

No hay cumbre entre la roja arena
sólo altura y sed que nos devora,
amo esa sed que penetra arrogante
las fauces de lo incierto.
Por cada línea de estas manos
Sube terrible la llama del exilio
El corazón mismo de la separación.
¿Quién nos impuso esta voluntad
de consumación y olvido?
Muertos los bellos dones de lo inútil
La tierra está herida de finalidad,
nadie resiste ya la ardiente desmesura
de sus últimos límites,
y la vida
sin tregua
y sin afanes
acomete y se agita
en el vientre de todas la furias.

Un círculo en la seda

La gran campana de Gu-Hing
muge como un buey en medio de los sueños
junto al Buda de jade
las frutas caen enormes y perfectas
todo lo come la tierra
todo lo bebe su sed infinita
cada boca es una herida
que implora socorro
cada vida recorre su milagro y se pierde
¿por qué entonces la cruel belleza del éxtasis
por qué la reina encadenada
en su colmena de ámbar?
resuena la lenta letanía del sutra del gran loto
– No hay vestigios de hombres ni de dioses
olas y hondas fluyen ligeras en el cielo otoñal –
toda vida se agita dentro del gran espejo
sólo la luna compasiva se desvanece
en mil astillas de luz.

Con los días contados

Todo está muriendo
los unos mueren
en nosotros
y nosotros
morimos en los otros.
La vida
hace una puerta
y la muerte la abre,
adonde voy
la muerte estuvo antes.
Morir
es poner la vida por delante.

Todo lo que es, es lo opuesto

Dentro del sueño, hay otro sueño.
Dentro del día, hay otro día.

Tus intenciones
son siempre otras intenciones.

El niño que llora en tu mirada,
llora porque está viejo y satisfecho.

Todo lo que es,
es lo opuesto.

Irresistible pendiente
de hacer lo que no hacemos
cuando debemos hacerlo...

Porque hay algo en nosotros
buscando lo contrario.

Amar sin astucias
es cruento como odiar.

Santo y criminal
van al encuentro.

Porque esta sed que sentimos
por ser otros
no tiene redención.

Los ocasos que llegan desde Atenas

Pequeño bastardo de gigantes
Pequeño hijo mutilado desde el origen
¡Saca la palabra hijo!
Que la mutilación no te mate
Lucha, pelea, enciende todos los fuegos a la vez...
No importa que te duela
Que quedes lacerado, roto, hecho jirones,
trapo nada más...
¡Saca la palabra, pequeño engendro,
A las puertas de la Nada
Encharcado en tu propio vómito!
Escupe la gota de calostro que te quemó el almita
Y se te quedó pegada y quema todavía... Aún...
Arráncate las telas a pedazos y grita por fin
Lo que ves desde la altura...
¡Que no te importen los hombres: tan poco valen!
Escupe sobre sus vidas muertas y arranca a vociferar
¡Cuenta lo que ves!
¡¿Te ciega y enmudece el horror?!
¡¿Te enmudece el linaje?!
¡Patea la batea!
¡Brama! ¡Gime! ¡Llora! ¡Blasfema!
¡No hay dioses ni demonios!
Sólo aves allá arriba...
Y algunas pocas palabras...
El resto...
¡No te detengas a mirar lo que queda!

Aliter

La ciudad con olor a río y el útero
La costanera y el pescado asándose
Ante las miradas de vino
De los amigos alrededor del fuego
La calva neta y amada del viejo poeta
Y sus manos y su boca y el gesto.
Hoy cuando el alma se recuesta
En la memoria
Locura y soledad aparecen junto
A una mujer que quedó apretada a mis ojos
A esta ciudad, al río, a mis amigos.

Rosario

Apenas un sueño sobre la piel
y el alma
Pellejo cordón de una vereda
Nota queda de un tango y chirriar
de portones de infancia
Olores y tierra en las uñas
del tiempo que no pasa
Pero el hombre lame un cuerpo
y divaga en el mar
Ajena tierra y nostalgia saltarina
entre sorbos de mate
Tango para arreciar la sangre
contra el olvido
O la memoria que es lo mismo
o la madre
Y el viejo amor que aguarda
en el Deseo
Penumbras de un tiempo desorbitado
una isla el hombre
Mirando la ciudad lagrima el río
y tango.

Rollo Revelado

1

En esta foto
papá está depositando dólares
en la ventanilla
de la cajera rubia.

Mi hermana y yo, más abajo,
apoyados en el mostrador,
se ve que soñamos.

No se puede ver, claro, pero
soñamos con ser grandes
y tener nuestro propio sauna.

2

En esta otra foto
papá compra dólares, para luego
llevarlos a depositar en el banco
donde trabaja la cajera rubia.
A los dólares se los entregan
con un papelito con la cuenta,
pero papá no le da importancia:
la cuenta es uno a uno. Mi hermana
es la que tiene en la mano la revista
cuya tapa dice "aprenda a ser modelo".
Yo soy el de la camiseta
de rugby que le queda muy holgada.

3

En esta otra foto
mi mamá está retirando dólares
para nuestro viaje a Disney.
Mi hermana ha recibido de regalo
un enorme Pluto de peluche
y lo tiene en brazos.
La cajera se hace la boluda
y mira el vacío. Yo
no estoy en la foto, estoy
con mi papá, espantando
a los mendigos en la puerta del banco.

4

Ésta es una foto íntima:
mi papá y yo, sentados en el sofá
de mi casa, hablamos de su infancia.
De cuando él galopaba en las veredas
como un centauro, y hacía
él mismo la música con la boca
de las películas de cow-boys
a las que jugaba.
Mi mamá fue quien la sacó; después
se fue a llorar a la cocina.
Mi papá me explicó
que se iba a vivir a la casa de
la cajera rubia.

5

Ésta se llama “los caídos del catre”;
la gente que está apiñada en la puerta del banco
es la que se enteró tarde,
al igual que nosotros,
que sus ahorros quedaban en el corralito.
Mi papá generalmente es rápido, pero
los conflictos familiares no le permitieron
enterarse a tiempo. Y la cajera
no se lo dijo, lo traicionó, y además
se fue con otro.

6

En esta instantánea, mi papá
está peleándose con el mendigo
que lo miró burlonamente
cuando él salía del banco
sin haber conseguido sacar un solo dólar.

7

Ésta la sacó mi mamá a escondidas.
Sirvió como prueba de que mi papá
estaba, nomás, loco: él corre,
como ven, por la vereda, galopando
como un centauro. Se pone
la mano en la boca, porque
está haciendo el clarín de la caballería
que viene a auxiliar a los del fuerte.

A mí me gustaba que estuviera así –
A mi hermana no, pero
a mí me gustaba. Yo soy
el pibe que está acá al costado,
que se me ve sonriendo.

ENTREVISTA

CONVERSACIÓN CON ANA MARÍA SHUA

Graciela N. V. Corvalán
Webster University

Graciela Corvalán: *Me interesó mucho ayer cuando hablaste en Webster University de vos misma como escritora argentina, latinoamericana, judía, mujer, así como cuando hablaste hoy en Washington University de otras escritoras argentinas del presente. ¿Qué características comparte tu obra con otros escritores /otras escritoras de tu generación en Argentina o en Latinoamérica hoy? Es decir, ¿de qué generación te sentís más cerca o, mejor aún, cuál es tu generación?*

Ana María Shua: Estás planteando dos temas muy interesantes. En cuanto a la cuestión de “judía, latinoamericana, mujer y escritora” es una especie de definición que yo uso mucho en Estados Unidos, porque aquí esos casilleros tienen un valor muy especial, valor incluso en dinero, ya que hay más fondos para estudiar a los autores que se pueden incluir en ellos. En mi país me siento simplemente una escritora argentina.

En cuanto al tema generacional, yo publiqué mi primera novela en el 80, naturalmente me identifico con la gente que empezó a escribir o a publicar más o menos alrededor de esa época. Yo suelo decir que un escritor argentino de mi generación es hijo réprobo de Borges y hermano menor de Cortázar. Y tenemos muchas características en común: fuimos grandes lectores del “boom” en nuestra adolescencia, tenemos influencia del “boom” y queremos librarnos de ella; compartimos un periodo histórico de Latinoamérica y de la Argentina.

G. C.: *Y quiénes serían tus compañeros generacionales ahora en la Argentina o en Latinoamérica?*

A. M. S.: Bueno, muchísimos... No sé, tendría que fijarme en la lista y ver todos los que nacieron en la década del 50 y un poco antes y un poco después. Yo nací en 1951. Y me siento cerca de Liliana Heker, pero también de Rodrigo Fresán. Estoy entre los dos: tengo 8 años más de Liliana Heker y 8 menos de Rodrigo Fresán. Estoy un poco en el medio.

G. C.: *De Rodrigo Fresán he leído unos cuentos muy buenos, uno de los cuales tiene que ver con la guerra de Malvinas. Y me interesaría saber más porque creo que se ha escrito muy poco sobre este tema.*

A. M. S.: Sí, hay poco, pero está la novela de Rodolfo Fogwill, *Los pichiciegos*, la novela más importante que se escribió en Argentina sobre Malvinas, que se ha publicado también en España como parte de un volumen más grande que se llama *Cantos de marineros de las pampas*. Fogwill, por ejemplo, me lleva 10 años, pero empezó a publicar más o menos en la misma época, se podría decir que es de mi generación. Yo gané el concurso de Losada con mi primera novela y él ganó el concurso de Coca Cola con un libro de cuentos que se llama *Mis muertos punk*. César Aira era compañero mío de la universidad; tiene mi edad. Carlos Chernov empezó a publicar muchos años más tarde, pero tiene más o menos mi edad y comparte un montón de características conmigo.

G. C.: *¿Y de las mujeres? Ya has mencionado a Liliana Heker...*

A. M. S.: Sí, Liliana Heker, Vlady Kociancich, quizás un poco mayores que yo. También estoy pensando en Inés Fernández Moreno,

gran cuentista. Manuel Fingueret y Perla Suez, que tocan también temas judíos. Silvia Iparraguirre, con su gran novela, *La tierra del fuego*, Angela Pradelli, María Rosa Lojo...

G. C.: *Ana María, ¿es que se puede hablar de generaciones o a lo mejor uno se puede sentir cerca de escritores de otras generaciones?*

A. M. S.: Bueno, uno se puede sentir cerca de quien se le de la gana. De pronto uno se puede sentir profundamente identificado con algo que escribió Homero vaya a saber cuándo, o escritores como Chaucer o el Archipreste de Hita. Uno no tiene por qué sentirse identificado necesariamente con la gente que tiene su edad.

G. C.: *En la crítica se ha hablado mucho del post-boom, algo que se puede ubicar en los 80; y ahora se usa mucho eso de "postmodernismo", sobre todo en la crítica de este país, de los Estados Unidos. No sé bien cómo en la crítica francesa se ven estos rótulos. ¿Hasta que punto esa terminología te resulta apropiada?*

A. M. S.: Mirá, desde la Argentina es muy confusa para nosotros esa terminología porque en Estados Unidos la idea de postmodernismo tiene una connotación positiva. Indica, digamos, un grado ultra de modernidad, una modernidad extrema, algo que reúne ciertas características del mundo actual en una yuxtaposición de hechos o situaciones aparentemente muy disímiles que, sin embargo, aparecen combinadas en esa especie de mezcolanza universal en la que vivimos.

G. C.: *¿Se podría pensar en el postmodernismo como un tipo de barroco?*

A. M. S.: Bueno, pero el barroco tiene una cierta coherencia interna ya que cada una de las volutas de barroco sigue un cierto giro helicoidal particular, mientras que el postmodernismo reúne elementos absolutamente diversos y la yuxtapone de las maneras más inesperadas. Todo esto, como te decía, tiene una connotación positiva vista desde los Estados Unidos y negativa vista desde la Argentina. En la Argentina decirle a alguien que es postmoderno es como un insulto. Que a un autor le digan *postmoderno* significa que consideran que su literatura es liviana, que es poco profunda, que es una ensalada de cosas que no tienen nada que ver.

- G. C.:** *Lo que me decís es muy interesante porque yo siempre he tenido, como argentina tal vez, mis grandes dudas con esa denominación, y uno ve que aquí se usa permanentemente en todos los cursos y en todos los trabajos críticos.*
- A. M. S.:** Es que a veces hay que definir las palabras antes de usarlas. Uno tendría que preguntarse qué se quiere decir con “postmoderno”. Como cuando me preguntan a mí si soy feminista, yo pregunto: ¿A qué le llamás feminista? Bueno, yo pienso que todas las personas deben de tener las mismas oportunidades, y creo que eso es feminismo. Claro que vaya uno a saber lo que piensa la otra persona; hoy el feminismo depara una gama muy amplia de posibilidades.
- G. C.:** *¿Qué efecto tiene la opinión de los críticos en tu escritura; es decir, en tus textos?*
- A. M. S.:** Muy poca porque yo no leo trabajos críticos sobre mi obra. En general soy muy mala lectora de ensayos. Yo leo ficción, leo muchísima novela y muchísimo cuento, pero soy pésima lectora de ensayos hasta extremos graves. No he leído, por ejemplo, a Walter Benjamin. Hoy no haber leído a Walter Benjamin en Argentina es una anomalía; un intelectual argentino que no lo haya leído casi no puede salir a la calle.
- G. C.:** *¿Es muy popular él como crítico?*
- A. M. S.:** Es muy, pero muy popular, pero no como crítico sino como filósofo. Walter Benjamin entre los intelectuales argentinos es muy, muy leído en este momento como en otro momento fue Foucault y en otro Lacan, o el grupo Tel Quel, o el post-estructuralismo, Kristeva, Derrida, también Bajtin y otros movimientos. Pero yo no leo ensayo así que no me entero, y además siento que no me hace bien leer la crítica académica sobre mis libros. Sólo me fijo si es a favor o en contra.
- G. C.:** *¿De acuerdo Sí, es que la crítica, y esta es mi opinión, se ha transformado casi en un género ensayístico en el cual los críticos hablan de los críticos. ¿no? Bueno, ¿creés que este fenómeno de la apertura global, de la globalización, ha borrado lo que antes se consideraba literatura nacional o literaturas nacionales?*

A. M. S.: Por el momento no. Por el momento el fenómeno de la literatura nacional sigue existiendo intensamente, no está borrado para nada. No sé lo que pueda pasar en el futuro... No, no sólo no está borrado sino que la globalización no se aplica a las traducciones. El mundo del libro, y en particular el mundo de la ficción, no es un mundo globalizado. Se traduce poco y, al contrario, estamos viviendo un momento en el que está sucediendo el fenómeno inverso. Cada país, y en particular los países desarrollados, reducen cada vez más el número de traducciones hasta extremos verdaderamente asombrosos.

G. C.: *¿Esto pasa en Europa también?*

A. M. S.: Sí, pasa en Estados Unidos y pasa en todos los países europeos; se va traduciendo cada vez menos.

G. C.: *¿Sería una especie de reacción?*

A. M. S.: No sé si reacción, pero sí una antiglobalización de la literatura. Lo que se globaliza son los grandes “best sellers”, el autor que ha vendido muchos miles de ejemplares en su propio país muy rápidamente sale al mundo, se globaliza y se vende en el mundo entero. Pero el autor que no es un “best seller” inmediato encuentra muy difícil el camino de las traducciones. En Estados Unidos, si no me equivoco, el año pasado se tradujo un total de 300 libros del español. Y esto con la cantidad de títulos que se publican en Estados Unidos en un año, cientos de miles...

G. C.: *Esto que me decís me interesa también mucho porque confirma algo que había notado en la sección de reseñas de libros del New York Times de los domingos y en The New York Review of Books donde, en los últimos años he visto muy pocas reseñas de traducciones del español. Ahora, siguiendo con lo que estábamos hablando, quería preguntarte si hoy un escritor argentino, mexicano o estadounidense revela en sus textos algo propio o, digamos, ¿tienen sus textos una intención que revela sus orígenes en un determinado lugar? Me refiero a los textos en sí mismos.*

A. M. S.: Los textos en sí mismos... algunos tienen características propias del lugar, pero otros no. Contra esto se ha rebelado mucho la generación del crack en México con Jorge Volpi, Ignacio Padilla

y otros. Ellos se oponen al estereotipo latinoamericanizante que fuerza a los escritores a escribir en jerga de sus propios países y promueven un castellano neutro sin marcas de localización. Un poco parecido a lo que proponía en su momento el grupo McOndo en Chile, con Alberto Fuguet y Sergio Gómez, por ejemplo. Sin embargo la generación del crack se ha tenido que volver un poco para atrás porque se dieron cuenta que esa no era más que una preceptiva limitante. Ellos mismos están también produciendo ahora algunos de sus libros en su lenguaje local. En Argentina, sin un movimiento específico en ese sentido, nuestro gran best-seller, que es Federico Andahazi, no tiene ninguna marca de argentinidad en lo que escribe. Algo más con respecto al tema de la no globalización de la literatura, y es que los lazos culturales entre los países latinoamericanos y también con España están cortados. En los 60 Argentina era el centro de difusión de la literatura en español, y en ese momento funcionaban los canales de distribución de literatura en español. Quien publicaba en Argentina o quien publicaba en España en Seix Barral (Seix Barral en España y Sudamericana en Argentina fueron las editoriales del boom) y era distribuido a través de la Argentina (porque incluso Seix Barral distribuía a través de la Argentina) tenía una presencia asegurada en todos los países de la América Latina. Con la crisis de la deuda del 80 esos canales se cortaron y no pudieron volver a reconstituirse. En los últimos años, las grandes editoriales españolas entraron a nuestros países y compraron las editoriales locales, (que habían sido fundadas, en términos generales, por los españoles que se habían escapado de Franco), y tomaron el mercado en toda Hispanoamérica. En Argentina, por ejemplo, ya prácticamente no queda ninguna editorial grande argentina.

G. C.: *¿Y EUDEBA no existe más?*

A. M. S.: Sí existe, pero ya no es una editorial ni grande ni importante, es muy modesta, vive de aquel fondo de los sesenta y casi no publica nuevos títulos. Sudamericana se convirtió en Sudamericana – Random House – Mondadori, y pertenece al grupo alemán Bertelsman. Otras editoriales importantes son Alfaguara (parte del Grupo Santillana) y Planeta, que también compró a Emecé. Y Norma, la editorial colombiana. Cuando esas editoriales se instalaron en los países de América Latina al principio quisieron usar aquellos canales de distribución por los que había corrido la obra de escritores latinoamericanos, pero se

dieron cuenta que era imposible por los problemas de pago que tenían nuestros países. Entonces, lo que hicieron fue instalar filiales locales en cada uno de los países, donde publican a los autores locales y no los distribuyen fuera del país.

G. C.: *Es decir que se ha localizado más la industria editorial, cosa que yo no sabía. Se ha producido, de hecho, una antiglobalización, excepto, como ya has dicho, para los “best sellers”. Y en cuanto a las relaciones entre los escritores latinoamericanos, ¿cómo se conocen?*

A. M. S.: Los escritores nos encontramos en la universidades de los Estados Unidos, o en los congresos europeos. Así conseguimos conocernos e intercambiar libros porque nuestros libros no llegan a los distintos países. Yo sabía, por ejemplo, que Pía Barros estaba escribiendo micro-cuentos en Chile, pero ¿cómo conseguir un libro de Pía Barros? Imposible. La conocí el año pasado en un congreso de mini-ficción en Suiza y ahí intercambiamos nuestros libros y pudimos conocernos, leernos. Es muy difícil establecer esas relaciones porque nuestros países están empobrecidos, están endeudados, y hacen pocas actividades que incluyan a escritores. Viajan más los críticos que los escritores.

G. C.: *Entiendo, pero a la Feria Internacional del Libro en Buenos Aires, la que abrió hace unos días, ¿no van escritores?*

A. M. S.: Sí, van escritores, pero no necesariamente latinoamericanos, y además sólo traen a los best-sellers, que están con sus editoriales que los llevan y los traen, y los hacen trabajar en la promoción de sus libros.

G. C.: *Pasando a un nivel más personal, me interesa saber qué textos, libros o autores han incidido más en tu formación como persona, como ser humano, y consecuentemente en tu labor como escritora.*

A. M. S.: No, no lo puedo decir porque yo no tengo autores preferidos y he sido una lectora muy ecléctica desde muy jovencita. Suelo decir que mi escritor favorito está en el futuro y no en el pasado. Lo único que te puedo decir es que como toda mi generación me formé con la colección Robin Hood y que uno de los primeros libros “para grandes” que leí en mi vida debe haber sido la

Antología del cuento extraño de Rodolfo Walsh, que me introdujo en el mundo de la literatura fantástica.

- G. C.:** *No sé si en tu generación, pero en la mía influyó mucho Kafka, por ejemplo.*
- A. M. S.:** Bueno, pero esos son los clásicos, y obviamente cualquier escritor tiene influencia de los clásicos – de Kafka, Dickens, Chejov, y Homero... Seguro que sí, y Kafka creo que ha tenido un peso importante entre nosotros por la difusión que le dio Borges, y esto, claro, porque Borges pesa mucho en la literatura argentina. Creo que los argentinos percibimos nuestra realidad mucho más como kafkiana que como garciamarquesca, mucho más absurda que mágica. Después de Cortázar, el siguiente gran maestro ha sido Puig, pero yo en mi propia literatura no veo que haya ninguna influencia clara o fuerte de Puig, aunque es un escritor al que admiro muchísimo.
- G. C.:** *Pasando ahora a tu obra, que es lo que realmente importa en esta charla, ¿por qué no nos decís algo sobre ella, los géneros en los que has trabajado y estás trabajando?*
- A. M. S.:** Bueno, lo que yo considero mi obra literaria son cuatro novelas – *Soy paciente, Los amores de Laurita, El libro de los recuerdos* y *La muerte como efecto secundario* –, tres libros de cuentos – *Los días de pesca, Viajando se conoce gente* y *Como una buena madre* – y cuatro libros de cuentos brevísimos – *La sueñera, Casa de geishas, Botánica del caos* y *Temporada de fantasmas*. Además de eso hago muchas otras cosas; escribo mucha literatura infantil porque es un género al que quiero mucho y también *hago* libros, aunque no considere que eso sea *escribir* exactamente: estoy hablando de las adaptaciones de cuento popular. No considero que estos formen parte de mi obra, no es un trabajo mío propio sino que más bien tiene que ver con un trabajo de investigación y mucho oficio.
- G. C.:** *¿Alguna vez has intentado algo en teatro?*
- A. M. S.:** No, aunque escribí una obra de teatro en verso, una especie de drama musical en verso que nunca fue representado. alguna vez hice alguna cosa suelta para teatro, pero nunca subió a un escenario una obra mía. En cambio sí escribí para cine: el guión de la película *Los amores de Laurita* (sobre una de mis novelas),

el de “Soy paciente”, que se filmó pero nunca llegó a terminarse porque quedó sin sonorizar, y el guión de la película *Donde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar*, de Jusid. Y, claro, participé en muchos otros proyectos, porque así es el cine argentino y hay siempre mil proyectos que nunca llegan a concretarse. Hace dos años escribí en colaboración con una de mis hijas un guión para Juan José Jusid que no sabemos si alguna vez se va a filmar o no.

- G. C.:** *Cuando te pregunté si escribías para teatro, lo hice por un interés personal en el teatro y la enseñanza de las lenguas. De hecho estoy trabajando en una antología de obras de un acto para usar en mi clases en la universidad. Además, te lo pregunté porque ayer dijiste en una de tus charlas que el ambiente cultural argentino es muy activo, y que se está trabajando mucho en teatro.*
- A. M. S.:** Es algo que yo no conozco a fondo porque no he leído muchas obras y tampoco voy mucho al teatro, pero se nota a simple vista porque florecen mil teatritos como mil flores por todos los barrios de la ciudad. Hay un resurgimiento del teatro argentino. De pronto, en una casa vieja, se pone un pequeño escenario, una tarima, unas cortinas y treinta butacas en el living y ya hay un teatro. Y claro, para esto hay autores, actores y público.
- G. C.:** *Un escritor siempre tiene, o pienso que tiene, ciertos textos que le son particularmente cercanos, que realmente la satisfacen muy íntimamente, ¿cuál podría ser este texto? Sí, de tus textos.*
- A. M. S.:** Yo quiero mucho el género de la mini-ficción, tengo como debilidad por ese género, y quiero mucho y muy especialmente a mi primer libro, *La sueñera*, un libro que se consigue ahora porque lo acaba de reeditar Emecé. Entre las novelas creo que la que más me gusta es *La muerte como efecto secundario*, pero no sé si siento por ella esa particular relación de la que vos hablás.
- G. C.:** *Es posible que no me haya expresado bien. Lo que quería saber es si un escritor por alguna razón se siente cerca de un texto que puede haber tenido cierto éxito, lo que a su vez reforzaría esa relación especial con él.*
- A. M. S.:** Uno quiere a los libros con los que le va bien, seguro, pero la

verdad es que cada uno de mis libros me ha traído alguna cosa buena e interesante de distinto tipo. Por eso es que a cada uno lo quiero por una razón diferente. Unos fueron éxito de ventas, otros fueron éxitos de crítica... generalmente no los mismos.

G. C.: *Me acabás de decir que querés mucho el género de la mini-ficción y que tenés como debilidad por él, ¿qué es lo que este género te ofrece y te permite hacer como escritora? He leído Casa de geishas, colección que me ha gustado mucho y que, como sabés, algunos de los mini-cuentos los he trabajado con los estudiantes. Ahora, ¿cómo me podrías explicar esta debilidad por este género?*

A. M. S.: Hay muchas razones. Para empezar, es un género que tiene que ver con mi voz, con mi personalidad, con mi estilo. Tiendo naturalmente al laconismo, a la brevedad. ¿Por qué decir en diez palabras lo que se puede decir en dos? Durante quince años trabajé como redactora creativa en agencias de publicidad y cuando empecé no tuve que aprender nada, era una creativa publicitaria natural, todo me salía automáticamente breve, un guión de treinta segundos era una medida perfecta para mí. En este momento estoy escribiendo "haikus": me resulta puro placer trabajar un tema dentro de las estrictas diecisiete sílabas. Como lectora, fui siempre una apasionada del cuento brevísimo, que trabajaron todos nuestros grandes cuentistas: Borges, Bioy, Cortázar, Denevi, Blaisten... Por otro lado, una madre tiende a proteger a los hijos que siente como más débiles. Y las mini-ficciones necesitan mucha protección por ser un género tan poco comercial. Hay que cuidarlas, mimarlas, recordarles a la gente que existen. También me sirven para encauzar mi necesidad de poesía. Me gusta mucho sentir que estoy dentro de un texto en el que cada palabra es esencial, en el que el ritmo y el sonido son tan importantes como el significado y no se pueden separar. En cierto modo me consuela de cierta imperfección, cierto descuido de la prosa que es necesaria para el desarrollo de un cuento largo, de una novela.

G. C.: *Ahora, leyendo algunos de los estudios sobre tu obra, particularmente sobre la mini-ficción, los críticos siempre empiezan diciendo que tu obra abarca distintos géneros. ¿A qué se debe ese transitar, a qué se deben esos cambios de poesía a novela, de novela a cuento, a mini-ficción y a literatura infantil?*

A. M. S.: Bueno, yo no sé, a mí me parece natural, no lo pienso, sale naturalmente. Lo que pasa es que soy una lectora muy ecléctica y creo que lo que uno escribe tiene que ver con lo que uno lee. Y como a mí me gusta leer todos los géneros también me gusta escribirlos. Finalmente, siempre estoy trabajando alrededor de la ficción, y no es tan raro que alguien que escribe cuentos escriba también cuentos brevísimos, lo que en nuestra literatura se ha dado mucho. Y también es común que el que escribe novelas escriba cuentos. Quizás la novedad está en que también escribo literatura infantil, pero eso tal vez tenga que ver con el hecho de que yo vivo de mi literatura. Yo vivo de lo que escribo, lo cual me obliga a escribir mucho. No tengo un gran “best seller” que sirva para mantenerme a mí y a mi familia a lo largo de los años. Entonces, tengo que seguir produciendo mucho, y la literatura infantil me resultó muy satisfactoria desde todo punto de vista, incluyendo el punto de vista económico.

G. C.: *No he leído todavía el librito que me regalaste – La fábrica del terror – ni tampoco conozco ninguno de tus cuentos infantiles, pero sé que hay escritoras argentinas, por ejemplo María Elena Walsh, que han escrito y escriben literatura infantil. Algunas de las colecciones de María Elena Walsh las he leído y me parecen muy buenas.*

A. M. S.: Sí, ella es más que nada una escritora de literatura infantil, aunque también escriba otras cosas de muy buena calidad, y sus versos son una maravilla. Sus canciones son tan populares que empiezan a tener variantes, como si fueran literatura oral. Cada mamá las canta a su manera.

G. C.: *¿Qué motivó, fuera del hecho de que hayas tenido que escribir y que escribir sea una manera de ganarse la vida, qué motivó que empezaras a hacer literatura infantil?*

A. M. S.: Un concreto pedido de la editorial. Vino una persona de la editorial a mi casa, se trata de Canela a quien quizás conozcas porque ella tenía programa de televisión para niños, me invitó a tomar un café y me dijo: “Vos que sos una buena escritora y tenés tantos libros publicados con nosotros (porque yo empecé escribiendo literatura para adultos), y por otro lado tenés chicos a los que seguro que les contás cuentos, pensá si no te dan ganas de escribir cuentos infantiles”. Y así fue como empecé.

- G. C.:** *Cuando escribís literatura infantil, ¿el haber tenido hijas o hijos, ayuda?*
- A. M. S.:** Sí, sí, ayuda mucho porque me ha permitido conocer cómo ha ido cambiando el mundo de los chicos, las cosas que los rodean, sus intereses; ahora necesito nietos para volver a ponerme al día. Lo que tengo muy claro es que el interés central de los chicos no cambió mucho, igual que no cambió mucho el interés central de los grandes. A los chicos como a los grandes les gustan las historias dramáticas, conflictivas, en las que sucedan hechos importantes y, si es posible, incluso trágicos. A los chicos como a los grandes les interesa muchísimo leer cosas acerca de las desgracias ajenas. Por eso existe esa terrible maldición china que dice: “que tengas una vida interesante”, porque una vida interesante para los demás es generalmente una vida muy desdichada para uno mismo.
- G. C.:** *¿Y a los chicos les interesa eso?*
- A. M. S.:** A los chicos les interesan las historias en las que suceden cosas importantes, en las que hay problemas graves, y se encuentran soluciones. A los chicos no les interesa esa literatura pasada por lavandina que se les trató de vender y de convencer de que leyeran durante muchos años. En la Argentina, en particular, durante treinta años hubo un trabajo de la psicología y de la psicopedagogía mal entendida en que se pretendía que las historias fuertes en las que aparecían problemas graves podían perturbar la delicada psiquis de los niños. Mientras tanto los chicos veían programas de televisión espantosos en los que sucedían las cosas más horrendas.
- G. C.:** *Un buen ejemplo de lo que decís son los clásicos cuentos de hadas ¿no?*
- A. M. S.:** Bueno, los cuentos de hadas clásicos estaban prohibidos para los chicos. Caperucita roja era una cosa terrible, se atenuaba. El lobo no se comía a la abuela sino que la abuela se escondía, y el cazador después no le abría la panza al lobo sino que le pegaba con un palo y el lobo se escapaba. Todas esas situaciones terribles y profundamente atractivas de los cuentos tradicionales se diluían en las versiones que hubo en Argentina durante muchos, muchos años. Y en el mundo porque en todo el mundo hubo una reacción similar contra los cuentos de hadas. Mucha

gente tomó al pie de la letra ciertas teorías de psicólogos y psicopedagogos, y consideró que a los chicos había que darles problemas como el de la ratita a la que se le rompió la patita de la mesa y cómo va a hacer la ratita para arreglar la patita de la mesa. Pero, la verdad, nadie está muy preocupado con lo que le pasa a la patita de la mesa de la ratita. Uno está preocupado por saber si la ratita va a lograr que su hijo sobreviva, por ejemplo.

G. C.: *O si se va a caer o no en el pozo...*

A. M. S.: Si se va a caer o no en el pozo o si se la va a comer el gato, pero no por la patita de su mesita. Eso no atrae, no interesa... ni a los grandes ni a los chicos. Y cuando los grandes se aburren de un cuento infantil, los chicos también se aburren.

G. C.: *Esto es muy importante porque uno siempre piensa que a los chicos hay que darles algún tipo de lección.*

A. M. S.: Bueno, eso no tiene nada de malo. Todos hemos dado lecciones a nuestros hijos a través de cuentos, y está muy bien; y así debe ser porque es parte de la función de los padres y maestros. Los escritores, por otro lado, podemos darnos el lujo de contarles cuentos así porque sí.

G. C.: *Con atrocidades...*

A. M. S.: Con atrocidades o, por lo menos, con problemas graves que dejen una enseñanza más difusa y menos clara y directa de la que cuentan las fábulas con moraleja. Lo cual no quiere decir que al mismo tiempo no estemos usando el cuento como forma didáctica para hacerles conocer a los niños las prohibiciones y permisos de nuestra cultura. Eso vale, existe y está, pero podemos permitirnos otras cosas.

G. C.: *Ya que me has dicho que ni a los adultos ni a los niños hay que aburrirlos, ¿qué relaciones hay entre tu literatura para adultos y tu literatura para niños? Federica Domínguez Colavita y yo hemos conversado de esto y sé que ella ha escrito sobre este tema en tu obra, trabajo que no he leído aún, pero me imagino que hay relaciones porque todo sale de la misma pluma.*

A. M. S.: Sí, claro, seguro que hay relación, y no sólo de producción sino que hay algunos cuentos que suben o bajan de jerarquía en

distintos momentos. Yo tengo algunos cuentos que han sido publicados para chicos y que de pronto metí en algún libro para grandes y vice-versa. Trabajo mucho en la frontera porque yo pienso que la literatura es una y única, y que lo que se escribe para los chicos de 10, 11 o 12 años y lo que se escribe para adultos no es tan distinto. También tengo otros cuentos que son verdaderamente para chicos mucho más chiquitos; esos son realmente diferentes y ya no son cuentos que les interesen a los grandes.

G. C.: *¿Y en qué estás trabajando ahora?*

A. M. S.: Bueno, en este momento estoy en un impasse. Estoy descansando de mi última novela que terminé y entregué el año pasado. Esta novela va salir en agosto y se llama *El peso de la tentación*. Tengo ganas también de empezar a escribir cuentos otra vez; hace mucho que no escribo cuentos. No puedo escribir minificciones porque con los cuatro libros que llevo escritos son casi 800 textos y en este momento siento que me repetiría y, bueno, un escritor siempre busca de alguna manera la originalidad, siempre trata de no repetirse. Lo que hago es luchar contra mis libros anteriores tratando de hacer cada vez algo diferente, y tengo que confesar que a medida que pasan los años se va haciendo más y más difícil; uno va cargando sobre el lomo con los libros que ya escribió y le pesan y, claro, siempre estoy tratando de hacer otra cosa para que valga la pena seguir escribiendo. También tengo muchos encargos de literatura infantil.

G. C.: *Y de esta última novela, El peso de la tentación, ¿podés adelantarnos un poquito?*

A. M. S.: Sí, es una novela que tiene que ver con una especie de campo de concentración donde se internan los gordos para que los hagan adelgazar. Este establecimiento se llama "Las espigas", y está dirigido por un profesor, un personaje muy poderoso, con mucha autoridad y con mucho carisma, quien también es un sádico. Las personas que ingresan a "Las espigas" pagan una fortuna para entrar, pero además firman un contrato en el cual se comprometen a pagar diez veces más si se van antes de completar el tratamiento. Por eso están dispuestos a soportar los más terribles maltratos y humillaciones en el curso de su dieta.

G. C.: *Lo que acabás de decir del personaje de El peso de la tentación me da pie para hacerte otra pregunta. ¿Por qué ese interés en sádicos y masoquistas en tu obra? También hay otros temas recurrentes como el de la enfermedad y la muerte. ¿De dónde vienen esos temas?*

A. M. S.: No lo sé, el tema del sadismo o, mejor dicho, el del juego del poder y la humillación en un tema que me interesa mucho y está muy relacionado para mí con la cuestión de la medicina también. Y es cierto que me interesa mucho el tema de la enfermedad e incluso en algún momento pensé en estudiar medicina; por suerte me di cuenta a tiempo de que me interesa muchísimo la medicina, pero desde el punto de vista literario. Me gustan las historias que tienen que ver con la medicina, pero no me gustaría ser médica.

G. C.: *Y la muerte..., la muerte es un tema que está también muy presente en tu obra ¿no?*

A. M. S.: Y la muerte es el tema central del arte porque ¿de qué trata el arte? De la fugacidad de la vida. Digamos, el hombre es el animal que sabe que va a morir, se lo puede definir así, y al mismo tiempo todos vivimos toda nuestra vida tratando de olvidarlo porque si no, no podríamos vivir, no lo podríamos soportar. Entonces está ahí para recordarnos que la muerte existe y que, sin embargo, vale la pena vivir la vida.

COLABORADORES

AMELIA BARILI: (Argentina) Enseña literatura latinoamericana en la Universidad de California, Berkeley. Es autora de *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

HÉCTOR BERENGUER: (Argentina) Nació en Rosario, ciudad donde reside y ha editado la mayor parte de su obra. Sus últimos libros de poesía son *Marcas de agua* y *Entre la nada y el asombro*. Coordina el ciclo Poesía en el Teatro El Círculo de la ciudad de Rosario desde hace 10 años.

ROCCO CARBONE: (Cosenza, 1975) Es profesor en la Universidad Nacional de General Sarmiento (Buenos Aires, Argentina). Se ocupa de literatura argentina contemporánea en su contexto: América Latina. Uno de sus ensayos más recientes es *Imperio de las obsesiones: un grotexito* (Universidad Nacional de Quilmes, Bs. As., 2007).

JOSÉ CARDONA-LÓPEZ: Profesor e investigador de literatura hispanoamericana. Ha publicado el libro *Teoría y práctica de la nouvelle*, y artículos y ensayos en revistas de Argentina, Colombia, México y los Estados Unidos. Como escritor de ficción ha publicado la novela *Sueños para una fiesta*, y los libros de cuentos *La puerta del espejo*, *Siete y tres nueve* y *Todo es adrede*. Ha hecho lectura de su obra publicada y en marcha en diversas universidades y congresos literarios.

MARCELO CODDOU: (Chile) Profesor Emérito de Drew University, New Jersey. Además de innumerables ensayos críticos publicados en revistas especializadas de Hispanoamérica, Europa y los Estados Unidos, ha editado libros de estudios sobre Gabriela Mistral, Juan Rulfo, Julio Cortázar e Isabel Allende. Es autor de la edición crítica de *La miseria del hombre* y del volumen de Ayacucho *Obra selecta de Gonzalo Rojas*. Entre sus libros se encuentran *Poética de la poesía activa: Gonzalo Rojas* (Madrid, LAR, 1984), *Para leer a Isabel Allende* (Concepción, LAR, 1988), *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX* (New York, Monografías del Maitén, 1989), *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* (Santiago, Sin Fronteras, 1986), *Hija de la fortuna: Rediagramación fronteriza del saber histórico* (Valparaíso, Puntágeles, 2001), *Estudios Rojianos* (Toronto, Trafford Publications, 2007). Proximamente publicará un extenso ensayo crítico sobre la obra de Tomás Eloy Martínez.

GRACIELA N.V. CORVALÁN: Nació en Buenos Aires, Argentina. Recibió su profesorado y licenciatura en filosofía en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, y su doctorado en Lenguas y literaturas hispánicas de Washington University, St. Louis. Es profesora titular, investigadora de la literatura hispánica, escritora y traductora en Webster University, St. Louis, MO. Ha publicado traducciones, artículos en revistas académicas, varias entrevistas y dos libros, uno de los cuales, *Conversazioni con Castaneda* ha sido traducido al alemán, búlgaro, francés, y al italiano. Uno de sus cuentos breves, “Un viaje en micro”, se publicó en *Más allá de la frontera* en abril, 2004.

EDUARDO D’ANNA: (Argentina) Nació en Rosario e interviene desde hace más de cuarenta años en la cultura de su ciudad, de la que ha escrito una historia literaria, *Capital de nada* (2007). También su ensayo “Nadie cerca o lejos” (2005) analiza la cultura argentina desde una visión no central. Es autor de una novela, *La jueza muerta* (2001) y de unos veinte libros de poesía.

DIAMELA ELTIT: Escritora chilena, es una de las más relevantes voces actuales de la literatura latinoamericana cuya propuesta de alternativas y nuevas vías de exploración para la escritura del nuevo siglo han cuajado en su reciente novela *Jamás el fuego nunca* (2007). El texto que incluimos fue leído en Lima en el homenaje que la Cámara Peruana del Libro ofreció al crítico peruano Julio Ortega durante la Feria del Libro de Lima, en julio de 2008.

PATRICIA ESPINOSA HERNÁNDEZ: Licenciada en Letras y Filología Hispánica, Pontificia Universidad Católica de Chile; Magíster en Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile y Doctor en Literatura, Universidad de Chile. Profesora de literatura y Directora de *Aisthesis, Revista chilena de investigaciones estéticas*, perteneciente al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado una amplia labor como crítico literario y cultural en diversos medios nacionales y sus investigaciones en el campo de la poesía y narrativa chilena, han sido publicadas en revistas académicas chilenas e internacionales.

LAURA FANDIÑO: Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Ha desarrollado diversas investigaciones desde 2004 en el marco de un equipo que trabaja con “Cartografías Literarias del Cono Sur: 1970-1990”. En la actualidad estudia la obra de Roberto Bolaño para la confección de tesis doctoral.

ANA B. FIGUEROA: Recibió su doctorado en Rutgers, the State University of New Jersey (2004). Profesora en Penn State University, LV. Es autora de: *Escritoras Hispanoamericanas. Espejos-Desplazamientos-Fisuras-Dobles discursos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Y de *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842 en Chile*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2004. Además de una serie de artículos publicados en diversas revistas latinoamericanas, su principal eje de estudio en este momento, es la masculinidad y cómo se representa ésta en la escritura ensayística latinoamericana. Principalmente en la generada por los discursos de los intelectuales participantes de la llamada nueva narrativa latinoamericana.

ZUNILDA GERTEL: (Argentina) Es una de las más relevantes estudiosas de la literatura latinoamericana. Enseñó en la Universidad de California, Davis, hasta su retiro. Vive entre Buenos Aires y San Francisco.

JULIE JONES: Recibió su doctorado en español de la Universidad de Tulane y de inglés de la Universidad de Virginia. Ha publicado numerosos artículos sobre narrativa y film del Siglo XX, especialmente sobre la obra de Luis Buñuel, en revistas como *Cineaste*, *Cinema Journal*, *The Journal of Film and Video*, *Romanic Review*, y *Comparative Literature*, entre otras. Tiene publicado el libro *Acommon Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction* (Bucknell UP), y la traducción de las dos novelas, *Diary of a Humiliated Man* by Félix de Azúa (Brookline Books), y *His Only Son* by Leopoldo Alas (LSU) Press.

JACQUES JOSET: Bélgica. Profesor emérito de la Universidad de Lieja. Desde varios enfoques metodológicos (filología, historia literaria, análisis sociohistórico y discursivo,...), ha publicado estudios bajo forma de libros y artículos en revistas especializadas sobre literatura española medieval, narrativa del Siglo de oro y literatura hispanoamericana contemporánea (edición de *Cien años de soledad* en la colección "Letras hispánicas" de Cátedra, *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, *Hacia una novelística puertorriqueña descolonizada: Emilio Díaz Valcárcel*,...). Es miembro correspondiente de la Academia argentina de Letras y de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Ha sido condecorado con la Orden Andrés Bello, de Venezuela, en su primera clase y con la encomienda de la Orden de Isabel la Católica, de España.

MIRKO LAUER: Poeta y escritor peruano, ha publicado varios libros y ediciones sobre Martín Adán, las vanguardias poéticas y poesía peruana contemporánea, así como una serie de poemarios y traducciones. Es co-editor de la revista *Hueso Húmero*.

HORACIO LEGRÁS: Recibió su doctorado de Duke University en el año 2000. Actualmente enseña literatura latinoamericana y teoría crítica en la Universidad de California – Irvine. Su libro, *Literature and Subjection*, aparecerá en otoño del 2008 por Pittsburgh University Press. Sus áreas de interés incluyen Andes, literatura y cultura de la revolución mexicana, la obra de Augusto Roa Bastos, cultura popular y aspectos teóricos del estudio de la cultura y la literatura latinoamericana tales como globalización y subalternidad. Sus ensayos han aparecido en *Journal of Latin American Studies*, *Revista Iberoamericana*, *Dispositio*, *Modern Language Notes*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y *Latin American Research Review*. Actualmente se encuentra trabajando en un proyecto de libro sobre la cultura mexicana del período post-revolucionario.

J. LEYVA: Sevilla, 1938, es un narrador inventivo y de sutil vena satírica. Obtuvo en 1972 el Premio Biblioteca Breve por su novela *Leitmotiv*. Y ha publicado, entre otros libros igualmente renovadores, *La primavera de los murciélagos*, *La calle de los árboles dormidos*, *Europa*, y *¿Picasso, estás ahí?*

HUMBERTO LOBBOSCO: Es coordinador de Grupos de Lectura Cooperativa y de Talleres de Literatura. Su obra figura en varias antologías poéticas. Es traductor de Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Paul Valéry, entre otros. Enseñó literatura en España, Francia y Grecia. Publicó *Catarsis Amarilla* (1976) y *El último gesto* (2003).

EUGENIO MONTEJO: (Caracas, Venezuela, 1938-2008) Uno de los poetas hispanoamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Publicó, los poemarios *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1977), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982), *Alfabeto del mundo* (1986), *Adiós al siglo XX* (1997), *Partitura de la cigarra* (1997), *Papiros amorosos* (2002), y *Fábula del escriba* (2006). También ha publicado los libros de ensayo *La ventana oblicua* (1974), *El taller blanco* (1983), y *El cuaderno de Blas Coll* (1981). Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1998 y el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo en 2005. Su obra ha sido recogida en volúmenes aparecidos en México (F.C.E), España (Laia), Colombia (Norma) y Venezuela (Monte Ávila). En el número 48 de *Inti* (otoño 1998) publicamos una nota de Eugenio Montejo que, para recordar su poesía, reproducimos en este número.

SANTIAGO MONTOBIBIO: Barcelona, 1966. Licenciado en Derecho y en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Profesor de ESADE y de la UNED. Publicó por primera vez como poeta en la *Revista de Occidente* en mayo de 1988. Su libro *Hospital de Inocentes* (Devenir, Madrid, 1989) mereció el reconocimiento de ilustres autores: Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité, José Ángel Valente. Ha publicado también *Ética confirmada* (Devenir, Madrid, 1990), *Tierras* (Editions AIOU, Francia, 1996), *Los versos del fantasma* (México, Literal, 3003) y *El anarquista de las bengalas* (March Editor, Barcelona, 2005), finalista del Premio Quijote 2006, que concede la Asociación Colegial de Escritores de España al mejor libro publicado en el año mediante la votación de sus socios. Está en curso de publicación el libro *Absurdos principios verdaderos* en March Editor. Ha sido traducido al inglés, francés, italiano, alemán, rumano, danés y portugués. Se han editado versiones de sus poemas en París (*La voix du regard, Passage déncres*), Bruselas (*Le journal des poètes*), Roma (*Pagine*), Londres (*International Pen, The Review*), Dublín (*Carte Alineate*), Porto (*O Primeiro de Janeiro*), New York (*Terra Incognita*). Se ha publicado una antología de su poesía en Francia (*Le theologien dissident*). Editions Atelier La Feugraie, París, 2008.

FLORENCE OLIVIER: Francesa, es Catedrática en la Universidad de París 12 Val-de-Marne, especialista en literatura latinoamericana. Es autora de *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2007, y de numerosos estudios sobre escritores mexicanos, entre ellos Xavier Villaurutia, Gilberto Owen, Juan Rulfo, José Revueltas, Carlos Fuentes, Carmen Boullosa, Juan Villoro y Jorge Volpi. En 2006, editó *Violence d'Etat, paroles libératrices* (con Pascale Budillon-Puma) en las ediciones Indigo de París.

JULIO ORTEGA: Peruano, profesor en la Universidad de Brown desde 1989, edita actualmente las obras reunidas de Carlos Fuentes para el Fondo de Cultura Económica de México y las de Rubén Darío para el Círculo de Lectores de Barcelona. Sus últimos libros son *Transatlantic Translations, Dialogues in Latin American Literature* (Londres, Reaktion Books, 2006), *México trasatlántico*, editado con Celia del Palacio (México, Fondo de Cultura Económica, 2008), y *Imagen de Carlos Fuentes* (México, Jorale Editores, 2008).

GARY VILA ORTIZ: Nacido en la ciudad de Rosario se lo considera uno de los exponentes de la llamada “Generación del Sesenta”. Su primer libro data de 1961. Luego publica sus *17 Poemas* en 1965 y *Poemas de la flor*. Posteriormente inicia la serie de treinta cuadernos de *Poemas y maderas*, con xilografías de Rubén de la Colina. En el 2005 publica una antología personal *Viejas fotos fuera de foco*.

PEDRO ÁNGEL PALOU: Es uno de los más importantes novelistas mexicanos de las últimas promociones. Entre sus numerosos libros se cuenta *Zapata*, ampliamente celebrada por la crítica.

BEATRIZ PASTOR: Española, profesora de literatura latinoamericana en Dartmouth College, es autora del bien conocido estudio *Discursos narrativos de la conquista*, cuya nueva edición revisada ha sido publicada en Madrid por Edhasa. Ha reunido la documentación completa sobre la aventura de Lope de Aguirre, edición en prensa en Madrid. Acaba de ser elegida diputada para la Legislatura de New Hampshire en la plataforma de Barack Obama.

MARÍA PIZARRO PRADA: Española, doctorada en Linguística aplicada en la Universidad de Salamanca, completa un doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Brown.

MARTÍN SUELDO: (Argentina) Estudió Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba, donde se desempeñó como docente e investigador. Ha contribuido en revistas de Argentina, México y España. Actualmente realiza estudios doctorales en Arizona State University.

JORGE VOLPI: Novelista mexicano, cuyo reconocimiento internacional por su novela *En busca de Klingsor* (1999) señaló la importancia del movimiento de renovación iniciado por los nuevos escritores de su país. Su última novela es *El jardín devastado* (Alfaguara, 2008).

HELENE C. WELDT-BASSON: Profesora e investigadora de literatura hispanoamericana en Wayne State University, Detroit, Michigan. Ha publicado dos libros: *Augusto Roa Bastos's I The Supreme: A Dialogic Perspective* (Missouri Press, 1993) y *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers* (Farleigh Dickinson University Press, 2009). También ha escrito numerosos artículos sobre literatura latinoamericana del siglo XX y XXI, en especial sobre escritores paraguayos y ficción histórica.

INTI

Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Regular individual en los Estados Unidos:	\$ 45.00 US
Regular individual del extranjero:	\$ 60.00 US
Bibliotecas e instituciones en los Estados Unidos:	\$100.00 US
Bibliotecas e instituciones del extranjero:	\$120.00 US

NOMBRE:

DIRECCIÓN:

.....

SUSCRIPCIÓN POR AÑO(S) \$.....

TOTAL: \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Roger B. Carmosino,
P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island 02920 USA.

Teléfono: 401-865-2111 / 2690

FAX: 401-865-1112

E-mail: rcarmo@providence.edu

VISÍTENOS EN EL INTERNET:

<http://www.revista-inti.com>

