

INTI: Revista de literatura hispánica

Number 71
Ernesto Sabato y La Nueva Crítica Académica

Article 52

2010

INTI Número 71-72 (Primavera-Otoño 2010)

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

Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 2010) "*INTI* Número 71-72 (Primavera-Otoño 2010)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 52.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/52>

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 Hispánica

ERNESTO SÁBATO Y LA NUEVA CRÍTICA ACADÉMICA



Eduardo Longoni

Ernesto Sábato, 1911-2011

CULTURA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 71-72

PRIMAVERA – OTOÑO 2010

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*

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

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs*

Guillermo Irizarry, *University of Connecticut, Storrs*

María Fernanda Lander, *Skidmore College*

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

María Rosa Lojo, *CONICET, Universidad del Salvador, Buenos Aires*

Alexis Márquez Rodríguez, *Universidad Central de Venezuela*

Juana Martínez, *Universidad Complutense de Madrid*

Lina Meruane, *New York University*

Julio Ortega, *Brown University*

Beatriz Pastor, *Dartmouth College*

Alicia Poderti, *CONICET, Universidad Nacional de La Plata*

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 © 2012 ***INTI***
Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

INTI ISSN 0732-6750

I N T I
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

ERNESTO SÁBATO Y
LA NUEVA CRÍTICA ACADÉMICA

EDITORA

MARÍA ROSA LOJO
CONICET – Universidad de Buenos Aires,
Universidad del Salvador, Argentina

CULTURA BRASILEÑA
CONTEMPORÁNEA

EDITOR

MARIO CÁMARA
Universidad de Buenos Aires,
Universidad del Salvador, Argentina

PATROCINADO POR
PROVIDENCE COLLEGE, U.S.A.

NÚMERO 71-72
PRIMAVERA – OTOÑO 2010

Queremos dejar constancia de nuestro más sincero agradecimiento a Mario, Isabel y Marina Sábado, y al Fotógrafo Eduardo Longoni por la gentileza de autorizar la reproducción de las magníficas pinturas y fotografías de Ernesto Sábado que ofrecemos en este número especial de *INTI* en homenaje al autor-pintor.

La dirección de *INTI* y los editores de los Dossier de este volumen, María Rosa Lojo y Mario Cámara, agradecen cálidamente las contribuciones de los colaboradores, quienes siguieron fielmente nuestras normas, respetaron los plazos que les asignáramos y esperaron con paciencia la publicación de sus trabajos.

Agradecemos la colaboración y amabilidad del pintor guatemalteco Maugdo Vázquez por su obra *Detalle de la Obra Homenaje a Ernesto Sábado* que reproducimos en este número.

Este *INTI* especial ha sido posible por el auspicio de Providence College. Agradecemos, y de modo muy especial, al Rev. Brian J. Shanley, O.P., President, y Hugh Lena, Provost y Senior Vice President de Providence College. También agradecemos a Donald Russell Bailey, Director de la Phillips Memorial Library, a Mark Caprio, Director de Digital Publishing Services, y a todo el equipo de DPS de la biblioteca de Providence College por su excelente trabajo.

Roger B. Carmosino
Director-Editor
INTI

ÍNDICE

ACTUALIDAD DE ERNESTO SÁBATO

MARÍA ROSA LOJO: Presentación.....	3
MARÍA ROSA LOJO: Ernesto Sábato y Hermann von Keyserling: ¿afinidades electivas? Sudamérica, el continente “ciego”	9
EWA GROTOWSKA: Puesta en escena del autor en el macrotexto de Ernesto Sábato	29
ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ: Una lectura de <i>El túnel</i> en clave argentina: Juan Pablo Castel y la revuelta de Caín	53
MARCÍN KAZMIERCZAK: El narcisismo y la resiliencia en <i>El túnel</i> de Ernesto Sábato	71
MARILÉ RUIZ PRADO: Derrumbes e ilusiones: los espacios privados en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	87

CULTURA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

MARIO CÁMARA: Presentación	107
MARIO CÁMARA: Poesía brasileña: entre la algarabía concreta y la generación 00.....	141
PALOMA VIDAL: Recorridos por la narrativa brasileña contemporánea	143
DIANA KLINGER y ANDRÉ FERNANDES DA PAZ: Refracción fragmentada: personajes, vivencias y dispositivos en las realidades de los documentales contemporáneos en Brasil	165
TERESA RICCARDI: La fuga de la tradición y el desvío narrativo: Arte y ficción en artistas contemporáneos brasileños.	187

ESTUDIOS

REBECA BARRIGA VILLANUEVA: Bilingüismo y discurso en una familia mazahua.....	205
MARIANA OZUNA CASTAÑEDA: Corresponderse: Límites y alcances del género epistolar en México (1810 y 1811).	229
BEATRIZ CURIA: <i>Revelaciones de un manuscrito</i> (1869), de Bernabé Demaría: La transición del Romanticismo al Realismo y Naturalismo.	243
ALICIA PODERTI: Biografía de tres naciones incipientes: Juana María Gorriti	261
NANCY FERNÁNDEZ: Los hermanos Lamborghini: Contrapunto y desafío en los usos de la tradición nacional	273
JAIME GÓMEZ TRIANA: <i>El ciervo encantado</i> . Nuevas formas del teatro cubano	287

NOTAS

ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ: <i>El sueño del celta</i> de Mario Vargas Llosa.....	309
ÁLVARO SALVADOR: José Emilio Pacheco y los animales.....	315
TAMARA KAMENSZAIN: Desde hoy y hacia hoy: tiempo y experiencia en la poética pachequiana	323
STEVEN BOLDY: De lo real incomprensible a la ficción en dos novelas de Alan Pauls e Iván Thays.....	329
CARMEN PERILLI: Ciudades Blancas. Crónicas rojas: Las historias de Cristian Alarcón.....	335
CECILIA ENJUTO RANGEL: Madrid en ruinas: la poética trasatlántica de Neruda y Alberti	345
ADOLFO CASTAÑÓN: Helena Arellano: Lances, lunares y luces	357

ANOUK GUINÉ: 80M84RD3R0, la novela cinética de Czar Gutiérrez.....	361
RICCARDO CAMPA: Perfil político de América Latina	367
MARÍA DOLORES BOLLO-PANADERO: Poder, palabra y realidad en la historia del Sendebarr	375
BEATRIZ CAROLINA PEÑA: Mario Vargas Llosa en City College of New York.....	385
 CREACIÓN	
ISMAEL GAVILÁN MUÑOZ: Contra la muerte	393
GONZALO ROJAS: IN MEMORIAM . De que más se te acusa Gonzalo Rojas; Oscuridad hermosa; Al silencio; ¿Qué se ama cuando se ama?; Contra la muerte; Los días van tan rápido; Requiem de la mariposa	397
RODOLFO PRIVITERA: IN MEMORIAM . Cuerpos y cantos; Historia; Instantes; Las aventuras de un joven poeta; Cuerpo y cantos; Mensaje; Secretos; Presencia; Viaje; Agudo éxtasis; Verano	403
CLAUDIA POSADAS: Penumbra; Umbra; Antumbra; Mare Crisium	413
JUAN ARMANDO ROJAS JOO: bajo la lluvia; la noria; la tormenta; isla en la memoria; el pozo; pescador; lluvia escarlata; la carta	419
ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: La pulsera	425
GABRIELA MAYER: Una moneda de veinticinco gira en semicírculo; Mala espina; El jueves del sillón.....	431
JAVIER DE NAVASCUÉS: “Microrelatos”	443

ENTREVISTAS

- JONATHAN TITTLER: Diez preguntas para Isaac Goldemberg
en torno a *El nombre del padre*449
- JUAN ARMANDO ROJAS JOO: La memoria de los discursos:
Una entrevista con Antonio Benítez Rojo459

RESEÑAS

- EDITH MENDOZA BOLIO: Ortega, Julio. *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Instituto Tecnológico de Monterrey / Fondo de Cultura Económica, 2010. ISBN 978-968-16 (378 pp.)469
- ALEKSÍN H. ORTEGA: Valero Juan, Eva María. *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal: Estudio y edición de textos*. Roma: Bulzoni Editori, 2010. (235 pp.)475
- GINA CANEPA: Enrique Rodrigues-Moura (ed.) (2010). *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*. Innsbruck: Innsbruck University Press. ISBN: 978-3-902719-42-3477
- NANCY FERNÁNDEZ: *Notas sobre A vigilia da escrita. Onetti e a desconstrução*, de Liliana Reales (Florianópolis: Editora da UFSC, 2009)483
- ELENA DEL RÍO PARRA: *Neptuno alegórico*. Ed. Vincent Martin; intro. Electa Arenal. Madrid: Cátedra, 2009. 202 pp. (2 pp.)487
- NIDIA PULLÉS LINARES: Raquel Chang-Rodríguez, *Discurso en loor de la poesía / Epístola a Belardo*. Estudio preliminar, edición anotada y bibliografía (Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección El Manantial Oculto, 2009). (253 pp)489
- GONZALO MONTERO YÁVAR: Rosamel del Valle. *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*. Santiago: Cuarto Propio, 2009493

JORGE MAJFUD: Eduardo Subirats. <i>Las poéticas colonizadas de América Latina</i> . México, Ed. Universidad de Guanajuato, 2009. (166 pp)	497
MIGUEL GOMES: Antonio López Ortega. <i>Indio desnudo</i> . México-Bogotá-Caracas: Random House/Mondadori, 2008. (5 pp)	503
MIGUEL GOMES: Sonia Chocrón. <i>La virgen del baño turco y otros cuentos falaces</i> . Caracas: Ediciones B, 2007. (5 pp)	507
ALICIA MERCADO-HARVEY: <i>El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana</i> . Pablo Brescia y Evelia Romano, coord. México, DF. UNAM, 2006. (557 pp).....	511
ODETTE CASAMAYOR: Rafael Rojas. <i>Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano</i> , Anagrama: Barcelona, 2006. (3 pp).....	515
CAROLINA SANCHOLUZ: Colombi, Beatriz. <i>Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)</i> , Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004. (270 pp).....	519
FE DE ERRATAS:	523
COLABORADORES:	525

**ACTUALIDAD DE
ERNESTO SÁBATO Y LA NUEVA
CRÍTICA ACADÉMICA**



*Autorretrato alrededor de los 50 años,
Self portrait around 50 years old, 50 X 60 cm.*

PRESENTACIÓN

María Rosa Lojo

Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador

*E*rnesto Sábato, merecedor del Premio Cervantes en 1984, autor de *Sobre héroes y tumbas* (1961), cuya edición crítica me cupo coordinar dentro del Programa Archivos, es uno de los escritores hispanoamericanos más representativos del siglo XX, que vio transcurrir en su casi totalidad.

Nacido en 1911, en la localidad de Rojas (provincia de Buenos Aires), décimo hijo varón de una familia fundada por inmigrantes italianos, acaba de fallecer, el 30 de abril de 2011, sorprendiendo y en cierto modo defraudando, a todos cuantos daban ya por hecho que cumpliría el siglo días después, el 24 de junio. Siempre heterodoxo y desconcertante, el escritor parece haberse negado, con su gesto final, a satisfacer las previsibles expectativas.

Su vida, ciertamente, no fue menos heterodoxa y transcurrió fuera de los moldes convencionales. Como intelectual, se forma primero en las ciencias y obtiene un doctorado en Física, al tiempo que lee con avidez, pinta, y frecuenta, durante su estadía como becario en París, los círculos surrealistas. No pasarán muchos años sin que decida dar una suerte de “salto en el vacío”: abandonar definitivamente las ciencias duras para instalarse en el incierto territorio de la ficción. Los detalles de su biografía son bien conocidos¹ y el propio autor ha sido generosamente explícito al respecto. Pero no está demás resaltar, tanto la agitación y la amplitud pendular del arco que su trayectoria describe, como la demorada persistencia. Fue quizás el más longevo de los autores argentinos después del legendario Juan Filloy (1894-2000), que rozó los ciento seis años. Pero Sábato, al contrario de este autor cordobés (juez de profesión, amante de la vida retirada y la frondosa y casi secreta escritura), escribió sólo tres novelas de gran repercusión y mantuvo una intensa visibilidad pública y una participación constante en los debates políticos y culturales que conmovieron la Argentina².

Así, hasta el día de su muerte y más allá de él, aun cuando por su edad y su salud precaria se hallaba hacía tiempo alejado de todos estos escenarios controversiales, su nombre sin embargo continuó despertando apasionadas polémicas, al menos dentro de la Argentina. Como lo enuncia el título de uno de sus propios libros: “apologías y rechazos”. Ante las múltiples situaciones conflictivas del mundo y de su país, Sábato marcó siempre posiciones propias que lo colocaron en márgenes, a menudo distantes de la opinión mayoritaria de sus compatriotas intelectuales. Así por ejemplo, después de la caída de Perón, fue uno de los primeros en reflexionar sobre los aspectos positivos y genuinos del movimiento justicialista, que había despertado el repudio tanto de los liberales como de la izquierda intelectual. *El otro rostro del peronismo* (1955) es fruto de este desplazamiento, anticipatorio, en diversos aspectos, de la relectura realizada por la propia izquierda argentina años después.

No menos “fronteriza”, no menos revulsiva e inquietante, resulta su estética, heredera del existencialismo y también del romanticismo y del surrealismo en su exploración de los extremos, en su búsqueda del “point absolu”. Sábato es artífice de una literatura que pone en constante juego las tensiones y las contradicciones no sólo de América Latina y de la Argentina, sino de la cultura occidental y sus bases constructivas. Sus novelas, y en particular, *Sobre héroes y tumbas*, exhiben esos puntos neurálgicos, esos núcleos problemáticos. Se trata de un pensamiento del límite y la frontera: el límite de la razón y del conocimiento, la frontera de los géneros literarios y sexuales, la *diferencia* que organiza las sociedades como *habitus* (Pierre Bourdieu *dixit*) más allá de la decisión y la conciencia individuales.

Este pensamiento del límite no puede sino plantear la ambivalencia y la contradicción, como un estallido de paradojas que por momentos eclosionan en el oxímoron, y que lo vuelven irreductible a cualquier fórmula lógica. Lejos de las fórmulas, lo inextricable, y también lo indestructible de esta novelística, es la densidad de su tejido simbólico que no sólo permite, sino que exige, la multiplicidad de lecturas. Diversos hilos de sentido (lo poético y mitopoyético, lo religioso, lo histórico, lo psicoanalítico, lo sociológico, lo gnoseológico) se entraman, con mayor o menor felicidad, en las múltiples interpretaciones que ha generado.

El quiebre introducido en el contrato mimético de lectura por lo visionario y lo fantástico, la innovación de la forma, la anticipación de cierta sensibilidad postmoderna (Soriano, Kohut, Carricaburo en Sábato 2008), la complejidad de los niveles narrativos y del estatuto de los personajes (Urbina, Calabrese, *ibidem*) acompañan y construyen esta exploración del límite gnoseológico que hace colapsar los límites de la novela tradicional – ensanchados, transformados, alterados, subvertidos (esto llegará a su *climax* en *Abaddón*) – desde la aspiración permanente a la novela total como paradigma de lo híbrido (“los gestos [...] unidos al más puro pensamiento y un discurso filosófico a danzas de guerreros zulúes”, se dirá en este libro).

Por mi parte (desde la simbólica del conocimiento que se articula en los ejes luz/sombra, vista/ceguera) percibo la poética sabatiana como una propuesta que, antes de Jacques Derrida, y de la crítica al logocentrismo (y al “optocentrismo») supo llevar a la novela la búsqueda de otro modo de conocimiento a contracorriente de la Razón occidental, en un tránsito extremo por zonas de existencia prohibidas u olvidadas. Una compacta coherencia, en todos los niveles del texto: los discursos, las acciones, las imágenes, imbrica este planteamiento que encarnan profundamente los personajes y que constituye y determina sus vidas, en un eje bipolar que coloca en un extremo la vista, y en el otro la ceguera. No es el eje de la separación y la distinción, sino el de la ambivalencia turbadora. Por eso el simbolismo de lo óptico que traspasa toda la narrativa sabatiana muestra cuánta lucidez posible hay en la aparente privación de la vista, y cuánta insuperable oscuridad contamina la pretendida transparencia de la visión.

A esta dualidad simbólica vista/ceguera, corresponde una hipótesis -ontológica- de la dualidad de todo lo que aparece, de todo *lo que se ve*; dúplices -y aun múltiples- son los signos visibles: el rostro, la escritura, las huellas de los hechos, que se abren hacia una interpretación incesante. Dúplice es el concepto de realidad -según se la aquilata desde la «mirada ordinaria», tan obvia como, en el fondo, falsa- o desde la «mirada visionaria», que abre alarmantes intersticios en la trama de las apariencias.

La duplicidad de lo real, que todo lo presenta como lábil y equívoco, responde a una oscuridad esencial (misterio) del ser, ajeno a la visión -la visión ortodoxa, nítida, pura, científica- e inexplicable por las argucias de la luz diurna. La tensión agónica del pensamiento hace que esta duplicidad, más que ambigua, resulte ambivalente. Esa ambivalencia en su grado máximo supone una estructura oximorónica de lo real que permite la coexistencia de los opuestos y su interacción recíproca, y cuyo modelo es la condición tenebrosa de la misma luz y la inversión o perversión del simbolismo óptico (que llegan a su ápice en las experiencias de la Cloaca). Hay un *pasaje* o *túnel* secreto que conecta estos opuestos en los que se bifurca la realidad, y que los buscadores sabatianos perseguirán a expensas de sí mismos, por la metamorfosis que podrá transformarlos en peces o murciélagos, por una cópula que es devoramiento y que conduce tanto a la muerte como al éxtasis.

El primer ensayo de este Dossier: “Ernesto Sábato y Hermann von Keyserling ¿afinidades electivas?: Sudamérica, el ‘continente ciego’”, de mi autoría, explora esta crítica al Logos occidental vivida “en el cuerpo” por estos personajes buscadores, víctimas de su propio hiperracionalismo, enfrentados por fin, en la profundidad, a su corporalidad y sus deseos, a lo femenino repudiado y atrayente; mientras, en el plano de la vida social, en la Argentina de la superficie, retornan tanto en el presente como en la memoria de la fundación, los rostros invisibles (por negados) del país heterogéneo y mestizo, del “cabecita” y del inmigrante unidos en un mismo exilio o enajenación de sí. Un paso más allá

de Keyserling (visitante de Buenos Aires, que pontificó sobre Sudamérica en los años 30 y dio lugar a refutaciones y debates), el novelista Sábato resignifica las imágenes telúricas que espantaban al filósofo báltico, para reinstalarlas en un lugar que ya no es el de la Otridad. Nunca se han señalado, que yo sepa, los notables puntos de contacto entre ambos autores, que remiten probablemente, a una común filiación junguiana.

Después de este ensayo, el lector podrá encontrar la sección especial “Sábato y la nueva crítica académica”. Los cuatro trabajos allí publicados pertenecen a estudiosos de las últimas promociones (entre los treinta y uno y los treinta y siete años) y dan muestra del interés que la obra del autor argentino sigue despertando en diferentes países: Alejandro Hermosilla Sánchez (Universidad de Murcia), Marcin Kazmierczak (Universidad Abat Oliva Ceu, Barcelona), Marilé Ruiz Prado (Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Cuba), Ewa Grotowska-Delin (Universidad de las Antillas y la Guyana). Los ensayos de Hermosilla Sánchez y Kazmierczak se focalizan sobre *El túnel*, profundizando Kazmierczak (“El narcisismo y la resiliencia en *El Túnel* de Ernesto Sábato”) en la dimensión existencial de esta novela desde la psicología de su protagonista y contrastándola con la resiliencia/resistencia que se tematizan, no obstante, a través de otros personajes y aspectos de su obra. Hermosilla Sánchez (“Una lectura de *El túnel* en clave argentina: Juan Pablo Castel y la revuelta de Caín”) lee *El túnel* desde la psicología socio-cultural, examina los “mitos de origen” de la sociedad argentina y los lados en sombra que desde las novelas de Sábato se rescatan y restauran en procura de una re-integración. Los trabajos de Ewa Grotowska y Marilé Ruiz Prado enfocan especialmente la elaboración formal de su novelística. Grotowska (“Puesta en escena del autor en el macrotexto de Ernesto Sábato”), aborda las instancias de construcción de la figura autorial en toda su producción narrativa entendida como “macrotexto”; Ruiz Prado (“Derrumbes e ilusiones: los espacios privados en *Sobre héroes y tumbas*”) analiza la decisiva pregnancia simbólica de los espacios íntimos en esta novela y las estrategias organizadoras de estos escenarios, hasta concluir que “los modos en que lo espacial simbólico queda articulado en el texto llegan incluso a trascender los límites de lo argentino o lo latinoamericano para revelar las preocupaciones del autor ante disyuntivas que poseen una dimensión abiertamente universal”.

La maestría artística con que las ficciones de Sábato resuelven esa proyección de lo argentino en y hacia lo universal, explica sin duda el nunca extinguido interés de críticos y lectores por la obra de este autor perdurable que hoy homenajeamos.

NOTAS

1 Cabe destacar los trabajos de Julia Constenla (1997-2000) y Carlos Catania (1987), entre otros; ver también la Cronología de la edición crítica de Archivos (Sábato 2008: 523-544). Marcin Kazmierczak ofrece un breve panorama en este Dossier.

2 Ángela Dellepiane dedica un pormenorizado ensayo a esta cuestión: “Ernesto Sábato: el intelectual frente a la realidad argentina” (Sábato 2008: 547-577).

OBRAS CITADAS

Catania, Carlos, *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Eudeba, 1987.

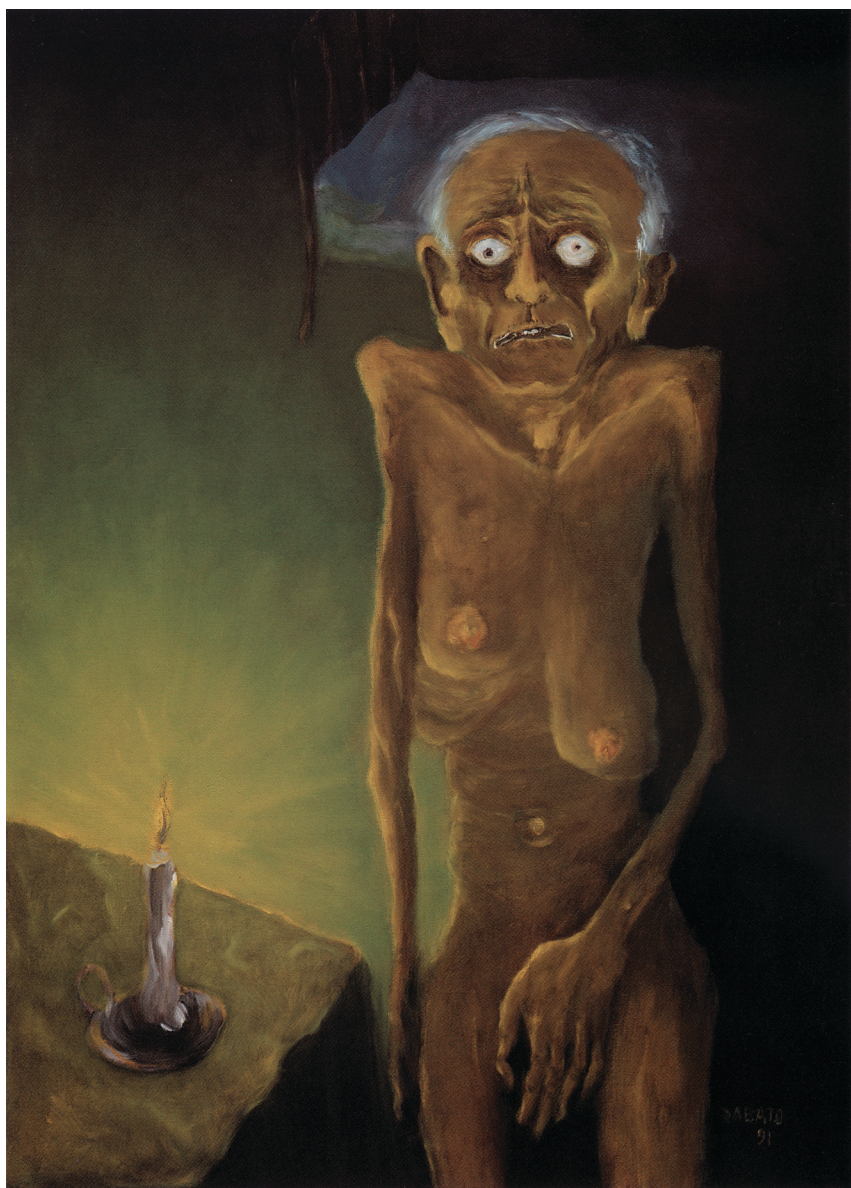
Constenla, Julia. *Sábato, el hombre. Una biografía*. Buenos Aires, Seix-Barral, 1997.

———. *Medio siglo con Sábato. Entrevistas*. Buenos Aires: Ediciones B, 2000.

Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Edición crítica. María Rosa Lojo coordinadora. Poitiers: CRLA, 2008.



Eduardo Longoni



Olvidó cerrar la puerta con llave, He forgot to lock the door
50 X 70 cm.

**ERNESTO SÁBATO Y HERMANN VON KEYSERLING:
¿AFINIDADES ELECTIVAS? SUDAMÉRICA:
EL CONTINENTE CIEGO**

María Rosa Lojo

Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador

*H*ermann von Keyserling (1880-1946), descendiente de nobles alemanes y rusos afincados en el Báltico, escritor en lengua alemana de libros que le dieron fama internacional como *Diario de viaje de un filósofo*, *Mundo que nace*, *Renacimiento*, *Figuras Simbólicas*, *Europa*, *Análisis espectral de un continente*, se halla hoy olvidado, salvo por los especialistas. Sin embargo, ejerció notable influencia sobre los debates filosóficos de su época y fue vastamente leído por un público culto general. Su pensamiento, vinculado con las corrientes intuicionistas y vitalistas, buscaba integrar en la concepción antropológica tanto los aspectos irracionales e instintivos como los espirituales, más allá de parámetros estrictamente racionalistas.¹ Su mayor originalidad se halló tal vez en el área de la interpretación comparada de las culturas, en particular el vínculo (y la tensión) Oriente/Occidente².

Keyserling congregó en su Escuela de la Sabiduría, radicada en la ciudad alemana de Darmstadt, a las figuras más brillantes del momento, y él mismo logró expandido renombre como conferencista itinerante. En tal calidad llegó a la Argentina en el año 1929. Victoria Ocampo³ fue la gestora de ese viaje que lo llevó a redactar las *Meditaciones Suramericanas* (1931), libro que marcó mucho más a los pensadores y escritores argentinos de lo que habitualmente se supone. Su obra suscitó ardorosas polémicas, pero, como señala Lila Bujaldón de Esteves:

“A pesar del ataque a sus ‘teorías disparatadas’, a ‘la intransigencia alucinada

y a la negación delirante' frente a esta parte de América, sus apreciaciones sobre la tristeza del continente, la teoría de la 'gana' instintiva o de la amistad, en la Argentina se transformaron en una referencia habitual -sea para apoyarla o combatirla— en numerosos discursos sobre la identidad argentina e hispanoamericana en general. Esta especie de 'lugares comunes' abarca un largo espectro que va desde el tango, comprobación musical de la mencionada tristeza, hasta la caracterización de las generaciones literarias según el predominio de la 'gana' local o de la efectividad europea." (1977: 91-92)

Nunca se han señalado, sin embargo, las plausibles afinidades entre esta obra del filósofo y la obra de Ernesto Sábato, tanto en el plano conceptual como en el de la imaginería, ya que Keyserling creía en el poder cognoscitivo de la imagen y la metáfora y apelaba a menudo a este recurso en sus escritos. En el principio —dice— fue la imagen, no el verbo, y fue la "imagen-símbolo" (*Sinnbild*); para él, los mitos superan, en potencia significativa, a la explicación científica —señala⁴, en coincidencia con la conocida postura de Sábato—.

IMÁGENES, ESPACIOS, PAISAJES

Si existe un símbolo central en la novelística de Sábato⁵ es, sin duda, el de la Ceguera, ligada a lo telúrico y abismal, a las tenebrosas y arcaicas profundidades etónicas, sobre todo en la paradigmática experiencia de descenso a la Cloaca de Buenos Aires, por parte del anti-héroe Fernando Vidal Olmos. El "misterio central" de la existencia, para Vidal, y el misterio del destino argentino y americano, parecen inseparables de esos escenarios que tampoco son ajenos al derrotero de Lavalle y su diezmada Legión: valles desolados, cráteres lunares, catedrales excavadas en la piedra, cordilleras que semejan dragones petrificados.

De una manera igualmente central, Keyserling apela a la categoría de la "ceguera" para definir a Sudamérica, que, para el filósofo evoca "los fondos y abismos" del tercer día de la Creación (*MS*, 19). Este mundo abisal y primordial es también "ciego y obtuso" (*MS*, 29); "sólo la ceguera, que se solidariza con la ley de la tierra, hace posible una vida exenta de cuidados" (*MS*, 155) "Tampoco la población suramericana de sangre europea es, en el fondo, cristiana. No está determinada por el espíritu, sino por la vida primordial. Es esencialmente ciega" (*MS*, 160; cfr. también p. 205).

Las meditaciones de Keyserling no son presentadas por cierto como fruto de la reflexión abstracta, sino como resultado de experiencias físicas y psíquicas conmocionantes, del padecimiento y la enfermedad vividas por un sujeto literalmente "penetrado por la tierra" sudamericana. La vivencia cumbre, tanto por su significación como por la intensidad dolorosa tiene lugar, para Keyserling, en la Puna (precisamente el territorio del último viaje de la Legión). El paisaje asociado a estas experiencias es asombrosamente parecido, tanto al evocado

por Fernando Vidal Olmos en la Cloaca, como al que rodea a las huestes de Lavalley. Se dice en *Sobre héroes y tumbas*⁶:

“Me creí solo en el mundo y atravesó mi espíritu, como un relámpago, la Idea de que había descendido hasta sus orígenes. Me sentí grandioso e insignificante. (SHT, 428)

“Y mi grito, en aquel silencio mineral y fuera de la historia, resonó y pareció atravesar centurias y generaciones desaparecidas” (SHT, 437)

“...el astro permanecía siempre en el mismo lugar, iluminando aquel territorio sin tiempo...” (SHT, 438);

“...tuve la impresión de haber atravesado eras geológicas y haber descendido hasta los abismos de algún océano profundísimo, arcaico y desconocido.” (SHT, 441)

“Creo recordar un turbulento y caliente paisaje de esos que imaginamos en períodos arcaicos de nuestro planeta: una luna turbia y radiactiva, iluminada por un mar de sangre que lamía playas amarillentas. (SHT, 445)

“Sacudido por los rayos, temblaba todo aquel territorio arcaico, encendido por los relámpagos, barrido por el huracán de fuego. (SHT, 446)

También Lavalley y sus acompañantes se desplazan por una geografía inmemorial:

“Pedernera mira sombríamente hacia los cerros gigantes, con lentitud su mirada recorre el desolado valle, parece preguntar a la guerra cuál es el secreto del tiempo.” (SHT, 535)

“Colosales cataclismos levantaron aquellas cordilleras del noroeste y desde doscientos cincuenta mil años vientos provenientes de las regiones que se encuentran más allá de las cumbres occidentales, hacia la frontera, cavaron y trabajaron misteriosas y formidables catedrales.” (SHT, 535),

“...ya se alejan en medio del polvo, en la soledad mineral, en aquella desolada región planetaria.” (SHT, 517).

El escenario de la cabalgata de la Legión se corresponde sugestivamente con la inmensa planicie de las torres donde Fernando inicia su marcha hacia la estatua:

“Hacia el septentrión, el melancólico páramo terminaba en una cordillera lunar, que seguramente llegaba a elevarse hasta veinte o treinta mil metros de altura. La cordillera parecía la espina dorsal de un monstruoso dragón petrificado. Hacia el borde meridional de la planicie, en cambio, sobresalían cráteres que también recordaban los circos lunares. Apagados y al parecer fríos, se

perdían sobre la pampa mineral hacia los ignotos territorios del sur.” (*SHT*, 435).

Keyserling no es menos expresivo. Primero describe los devastadores efectos de la Puna sobre su equilibrio orgánico, no muy distantes de la vivencia de devoramiento y desintegración de Fernando: “Más que una enfermedad fue una verdadera desagregación de mi organismo, tal como una roca se desagrega bajo la acción del ácido fluorhídrico”, comparable a las más remotas transformaciones telúricas:

“Influencias análogas, pero infinitamente más poderosas, fueron, sin duda, las que en el transcurso de la historia de la tierra condicionaron las catastróficas metamorfosis de las faunas. Mi estado de ánimo era, correlativamente, análogo al que acaso hubo de ser el de los reptiles cuando las influencias telúricas les plantearon el dilema de convertirse en mamíferos o perecer. Me sentí parte del devenir cósmico tan íntimamente como el embrión habría de sentirse, si tuviera conciencia, parte de un proceso orgánico supraindividual. Supe entonces que, entre otras cosas, soy tierra y pura fuerza telúrica. Soy tierra y no sólo como material, pues este no-yo es una parte esencial de aquello como lo cual me experimento. En el crisol de la puna, la constelación de elementos telúricos por mí encarnados luchaba con otros más poderosos. Y si no hubiera abandonado a tiempo aquel campo de batalla, la lucha hubiera terminado con mi muerte o con una transformación.” (*MS*, 20)

En la Puna, dice Keyserling, ha adquirido conciencia de su “mineralidad” (*MS*, 21), junto a los hombres locales, de naturaleza “mineraloide”. “Aquella indolencia y aquella inercia, aquella monstruosa memoria, aquella insensibilidad más allá de la superficie, la cual presenta, en cambio, una impresionabilidad idéntica a la rápida sensibilidad térmica de los metales, aquella naturalísima inatención a la Historia y aquella sorda melancolía que vive aqueñe el mero concepto de la esperanza, son algo verdaderamente inorgánico.” (*MS*, 22) Es una tierra arcaica, donde todavía a comienzos de nuestra era —dice Keyserling— los indios cazaban mastodontes, y su carácter “prehistórico” es especialmente propio de la Argentina:

“Cada vez que en aquel continente surge una nueva vida, su emergencia adquiere en el acto el carácter de un comienzo primordial. Así sucede singularmente en la Argentina, con cuyo paisaje aborígen sólo armonizan las especies zoológicas extinguidas de la prehistoria; sobre todo los gigantescos desdentados. Y las escasas formas antiguas de vida que en él hallamos todavía, producen todas, de un modo o de otro, una impresión antediluviana.” (*MS*, 35)

Sudamérica es la tierra regida por la *serpiente*, y también lo es la Argentina, aunque “la sangre fría propiamente dicha desempeña en el paisaje argentino escaso papel”: “el espíritu del Continente del tercer día de la Creación hace que la sangre caliente participe de la modalidad biológica de la sangre fría” (*MS*,

36) El filósofo asocia lo “serpentino” primero al Mal (en realidad el dis-valor que les adjudica a las cosas nuestro propio miedo) y luego a la Vida Primordial, o abisal, que se refleja en la vida diurna bajo esa forma. “Todas las serpientes posibles” forman lo que Keyserling llama “levadura de la Creación”. Aquí yacen “inmensos dominios de la existencia”, “más hondos de lo que puede penetrar la más profunda psicología”. Aquí, anterior aún al “saber de la sangre”, “la vida es fría y viscosa” (*MS*, 28). “La procreación perpetúa en todos los planos el espíritu primordial de la sangre fría”; “Surge entonces, reptando desde el tenebroso mundo abisal, la fría serpiente.” (*MS*, 29). Este territorio se asocia a la muerte, los excrementos, la putrefacción, dice el filósofo, con expresiones que evocan al surrealismo (Bataille) y desde luego, a Sábato:

“El sexo pertenece en este aspecto a la letrina y devuelve al limo, en un espasmo vermicular, su viscosidad primordial. (...) Este amor primordial está emparentado con la muerte. La rana macho, después de su interminable coito, nos ofrece en este plano el símbolo de todas las criaturas.” “...la vida original, tal y como se presenta desde el punto de vista de la tierra, ha de parecer perversa y mala a la conciencia diurna llegada a la seguridad de la misma, Descomposición, putrefacción y hedor son fenómenos concomitantes a la procreación, y toda autoafirmación exige actos nada bellos. Esta fealdad aparece unilateralmente materializada en el mundo de las serpientes y de los batracios.”

“Toda génesis procede de la tierra. Toda génesis está manchada de impureza y horror. Lo que la filosofía del puro espíritu quiere desterrar y arrojar al infierno es la matriz terrestre de toda vida. Ningún pintor primitivo imaginó nada más espantoso que aquello que caracteriza todo devenir primordial.”

“En América del Sur, el espíritu determinante del tercer día de la Creación hace que la primera impresión sea por doquier la de este horror. El hombre contempla allí, involuntariamente, cara a cara, a la Magna Mater.” (*MS*, 20-21)

Este mundo de reptiles y sangre fría, de sexualidad, putrefacción y excrementos, que provoca horror al espíritu, pero donde se halla la génesis de la vida y el “misterio central de la existencia” (*SHT*, 428), es también el mundo de la Cloaca donde Fernando se interna, descrito mediante similares imágenes.

Los Ciegos son como serpientes, tienen sangre fría, piel viscosa, húmeda y resbaladiza, sexualidad de reptiles⁷, y son tan incomprensibles como ellas (*SHT*, 303), habitan en cuevas y todo tipo de reductos al abrigo de la luz diurna (*SHT*, 291,424); a menudo se los describe también como “monstruos” (*SHT*, 320). Son los amos de la “tierra” y de la “carne” (*SHT*, 298), manejan el mundo mediante “las pesadillas y las alucinaciones, las pestes y las brujas, los adivinos y los pájaros, las serpientes y, en general, todos los monstruos de las tinieblas y de las cavernas” (*SHT*, 431). El tránsito por los túneles le da a Fernando la impresión de estar en “una sórdida galería subterránea cavada por hombres o animales prehistóricos, aprovechando o quizá ensanchando grietas naturales y cauces de arroyos subterráneos.” (*SHT*, 427). En ese ámbito viven las criaturas

del abismo:

“Sentía, pues, a seres invisibles que se movían en las tinieblas, manadas de grandes reptiles, serpientes amontonadas en el barro como gusanos en el cuerpo podrido de un gigantesco animal muerto; enormes murciélagos, especie de pterodáctilos, cuyas grandes alas ahora oía batir sordamente y que, en ocasiones, me rozaban con asquerosa levedad el cuerpo y hasta la cara; y hombres que habían dejado de ser propiamente humanos, ya sea por el contacto perpetuo con aquellos monstruos subterráneos, ya por la misma necesidad de moverse sobre terrenos pantanosos; de manera que más bien se arrastran en medio del barro y la basura que en aquellos antros se acumulan (...) Durante mucho tiempo permanecí quieto, presintiendo aquella existencia asquerosa y apagada.” (*SHT*, 432)

Por su parte, apunta Keyserling,

“Como el espíritu del mineral, el espíritu de la serpiente puede determinar todo un paisaje. También del estrato a él correspondiente en mi fuero interno adquirí conciencia en Sudamérica. Tal conciencia se manifestó al principio en proyecciones. No sólo continuaron obsesionándome visiones serpentinadas, sino que poblaba el paisaje de más anfibios y reptiles de los que realmente en él veía, y presentía fondos primordiales hasta en los seres de primer término más faltos de relieve.” (*MS*, 33)

Keyserling (ver *supra*) dice haberse enfrentado en Sudamérica con la Magna Mater, y en el segundo capítulo de su libro (“El miedo original”) describe, con los colores propios de la más imaginativa ficción, a una “enigmática criatura”:

“Un cuerpo indefinible, mujer, serpiente, amiba y pulpo al mismo tiempo; manos y pies desarrollándose como tentáculos, escurridizos como pseudópodos, y una angosta cabecita femenina. Gigantesca, venteando sin tregua, vibrantes las aletas de la esbelta nariz, escudriñando los horizontes, hendía aquella singular criatura las crestas y los valles de las olas. (...) [su rostro] era en sí rígido y helado como un reptil (...) se sucedían, rápidas, la divina belleza y la infernal fealdad, la benignidad y la malignidad en aquel rostro mudo. Lo único permanente era una expresión de hambre, de un hambre tan monstruosa e indecible, que bajo los delicados rasgos de la mujer clásicamente bella se transparecería un rictus canino.” (*MS*, 45-46)

También en la Cloaca encuentra Fernando Vidal, como sabemos, a una esfinge devoradora: una enorme Deidad, en el centro de la “grandiosa planicie”, que tiene un Ojo en su vientre. Mientras camina hacia ella él mismo se convierte en un animal de sangre fría”. Su corazón apenas late: “parecía haber entrado en una existencia latente, como la de los reptiles en los largos meses de invierno” (*SHT*, 435). También esta criatura tiene una naturaleza híbrida: cuerpo de mujer, alas y cabeza de vampiro, manos y pies terminados en garras, sin rostro (*SHT*, 436).

Es, eso sí, majestuosamente siniestra, sin los rasgos un tanto juguetones, más bien grotescos y hasta cómicos con los que Keyserling describe a la suya, que se esfuerza trabajosamente por avanzar en un mar proceloso (“Y yo permanecí en la duda de si era una mujer que se revolvía sollozante sobre su lecho o un león marino que daba sus lamentos al viento”, 46)⁸ Ambos monstruos son devoradores. Fernando, desde luego, será tragado por la Deidad en una especie de “parto inverso” donde encuentra su comienzo y su fin.

LA “GANA” CIEGA. EL MAL NECESARIO. EL ORDEN EMOCIONAL

Este mundo taciturno y sombrío (aunque dado también a la belleza), sexualmente frenético y entregado a la vertiginosa y larvaria procreación⁹ pertenece al “orden emocional”, no al europeo “orden del espíritu”, y está regido por la “Gana”, que, según Keyserling, define la conducta irracional e imprevisible de los sudamericanos y argentinos: “Este impulso ciego es la fuerza primogénita de la noche de la Creación. Es la fuerza propia de la vida ciega.” (MS, 168). Las “explosiones ciegas de gana que no producen ningún progreso” (MS, 183), el “ciego fluir (...) de melodías vitales exclusivas y herméticas” (*ibidem*) caracterizan la posición latinoamericana en el mundo.

La ceguera llega a su ápice en la esfera política cifrada en la figura de los *caudillos*, en quienes se encarna un “instinto de poder total y absolutamente ciego” (MS, 195) En realidad, concede Keyserling, esto no es una característica exclusiva de Sudamérica, sino de la política misma: “Una ciega aspiración de poder, un ciego instinto de posesión y una ciega embriaguez de sangre son los motivos fisiológicamente más hondos que animan al político” (MS, 136); “la política es por naturaleza opresión, seducción, chantaje, explotación, engaño y, en el caso más favorable, afirmación y defensa fríamente egoísta de los intereses propios” (MS, 138) Su carácter es esencialmente “infernial” (MS, 138) y “criminal” (MS, 139). Lo único que cabe, concluye Keyserling, es reconocer a la política como “cosa del mundo abisal”, “tomar sobre sí el destino trágico que hace que el mundo abisal sea necesariamente parte integrante del hombre, que no puede ser jamás moralizado o espiritualizado” (MS, 140). La asociación de Política y Mal aparece en *Sobre héroes y tumbas*, cuando se adjudica a los Ciegos el tenebroso gobierno del mundo¹⁰. La idea de aceptar al “mundo abisal” como parte indiscutible de la condición humana, es tan propia de Keyserling como de Sábato, y no sólo se despliega en las novelas de éste último, sino en los ensayos. Entre muchos ejemplos, dispersos en toda su obra, baste citar un artículo de *El escritor y sus fantasmas*, titulado “El mal y la literatura” (1979, 173-175)¹¹, donde se hallan afirmaciones como ésta: “Las fuerzas de las tinieblas son invencibles, y si se las proscriben, como lo intentó el Iluminismo, se revuelven y estallan perversamente, en lugar de contribuir a la salud del hombre, como

siempre sucedió en las culturas de los pueblos llamados primitivos”, “La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. No existe sin el Demonio: Dios no basta. La literatura no puede pretender la verdad total sobre esa criatura, pues, sin ese censo del Infierno.” (EF, 174) Tanto para Keyserling como para Sábato el Mal es un extraño pero incontestable pasaje hacia la posibilidad del Bien. “El Mal objetivo del “mundo abisal” es la matriz del Bien (MS, 342); “sólo quien ha realizado en sí el infierno está maduro para el cielo” (MS, 308); “sólo el espíritu del mal crea cambios radicales que a veces implican abiertamente el Bien” (MS, 78); “...sólo por medio de este mal, eternamente malo, pueda realizarse el Bien sobre la tierra.”; “Sólo el político que encarna y representa, consciente y seguro de su fin, el mundo abisal, puede guiar los acontecimientos en forma que el espíritu encuentra ocasión de actuar. Sólo él conseguirá equilibrar, en la realidad cotidiana, las fuerzas y los intereses económicos, de manera que resulte un *mínimum* de injusticia.” (MS, 140). Sábato nos previene contra los riesgos de desconocer “las Furias”, las arcaicas potencias del inconsciente: “...deben ser reverenciadas y [...] aunque constituyen el lado oscuro de la existencia, sin ellas el ser humano no puede ser lo que debe ser” (EF, 176) Por eso los poetas, dice, están siempre “del lado de los demonios”, están “condenados” a “revelar los infiernos” para mantener la salud mental de la sociedad entera.¹²: “...sus obras vuelven de esas tenebrosas regiones en que se sumieron y siniestramente se alimentaron, son la expresión o presión hacia el mundo de esas visiones infernales; momento por el cual se convierte en una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un valor catártico, y precisamente por expresar las ansiedades más entrañables de él y de los hombres que lo rodean.” (EF, 85). Keyserling afirma: “Cuando los fondos abisales son negados, sus energías, represadas, acaban por abrirse paso con multiplicada violencia devastadora, como ya lo han demostrado horrendamente la guerra mundial y la revolución mundial. Y cuanto más se refiere al espíritu lo que no pertenece a él, más horroroso es el cuadro, más abominable la mentira y más terribles las consecuencias.” (MS, 76); “el mundo abisal forma parte integrante y necesaria del hombre y no puede ser perdurablemente reprimido.” (MS, 78)

Para ambos escritores, la peor violencia proviene de la intelectualización del “mundo abisal”, que falsifica, distorsiona y agrava hasta límites insospechables los efectos de la emotividad desconocida o reprimida: “...todo propósito de hacer el mundo mejor y más bello partiendo de principios intelectuales ha de traer consigo, *de facto*, su marchitamiento anímico, y en cuanto entran en liza las pasiones, una inhumanidad y una crueldad como jamás conoció el peor y más bárbaro tirano” (MS, 279) “Cuando el sentimiento determina en última instancia, es siempre posible que el odio desemboque en un nuevo amor y que la guerra y la matanza terminen en una reconciliación. Pero cuando el sentimiento no desempeña papel alguno, reina sola y omnipotente la lógica muerta o la lógica

de la muerte.” (*MS*, 281)¹³. Para Sábato la “razón pura” es lo verdaderamente demoníaco. La razón deshumanizada, el deseo de conocimiento científico sin límites éticos y sin atención a los aspectos emocionales, han escindido y mutilado al ser humano y lo empujan hacia la catástrofe¹⁴. El mundo cuantificado y mecanizado se concibe como un mundo diabólico reducido a mera materia, paradójicamente despojada de valores por el “espíritu”. Es el “reino de la cantidad” que intenta con torpeza aplicar la ciencia a zonas de lo real “alejadas de la materia bruta”

No falta, en ambos casos, la operación de descrédito de una imagen emblemática del “orden racional” e incluso del “orden espiritual”, marcado por el platonismo: el *Topos Uranós*, el “firmamento sideral, tan admirado por su orden racional”, dice Keyserling, “debía, en puridad, ser objeto de escándalo para el intelecto”:

“Espacios vacíos infinitos, que ningún éter concebible como substancia material franquea, ni tampoco fuerza ninguna de largo alcance. Aquí y allá brumas semicaóticas y aglomeraciones de estrellas; escasos sistemas solares ordenados y de ellos ninguno permanente; de cuando en cuando estrellas dobles e incluso verdaderos *ménages à trois* y *à quatre* de cuerpos celestes; y luego estrellas cambiantes, gente nada de fiar.” (*MS*, 258)

En el caso de Sábato, en este cielo que “parecía constituir la imagen menos imperfecta del otro universo: el incorruptible y eterno, la suma perfección que sólo era dable escalar con los transparentes pero rígidos teoremas” (*AE*, 367) se ve la imagen de luminosa de pasados infiernos que son el futuro de la Tierra.

“Hay millones de planetas en millones de galaxias, y muchos repetían sus amebas y megaterios, sus hombres de Neanderthal, y luego sus Galileos. Un día encontraban el radium, otro lograban partir el átomo de uranium y no podían controlar la fisión o no resultaban capaces de impedir la lucha atómica, hasta que el planeta estalla en un infierno cósmico: la Nova, la nueva estrella. A lo largo de los siglos, esas explosiones van señalando el final de sucesivas civilizaciones de plásticos y computadoras. Y en el apacible cielo estrellado de esa misma noche le estaba llegando el mensaje de alguno de esos colosales cataclismos, producido allá cuando en la Tierra aún pastaban los dinosaurios en las praderas mesozoicas” (*Ibidem*)

Para Keyserling y Sábato en el reino del orden emocional, que es el reino del “alma” radica la verdadera riqueza de la vida. No es la inteligencia lo que hace a los hombres verdaderamente humanos sino el “alma”, distinta de la razón y superior a ella (*MS*, 250 y 251)¹⁵

“El concepto de humanidad tal y como en general es espontáneamente comprendido se refiere al sentimiento y no al entendimiento. No ha sido nunca el mentecato, sino al insensible al que se ha calificado de ‘inhumano’” (*MS*, 253) (cfr. 279)

“[...] de todos los seres conocidos sólo el hombre tiene originaria y substancialmente su centro en la esfera emocional. (MS, 254)

“La vida emocional y por lo tanto, el alma, es, pues, irreductiblemente autónoma. Y como toda vivencia primera y original es vivencia emocional —pues sólo las emociones se apoderan del hombre en su totalidad— el hombre se identifica con su alma, pues es su última instancia personal.” (MS, 255)

La profundidad del alma “ahonda entera y absolutamente en la tierra” (MS, 253)

Dice por su parte Sábato:

El alma es una fuerza que se halla en entrañable *vinculación con la naturaleza viviente*, creadora de símbolos y mitos, capaz de *interpretar los enigmas* que se presentan ante el hombre y que el espíritu a lo más no hace sino conjurar. El espíritu destruye el mundo de los mitos por la acción mecánica de los conceptos, es la despersonalización y la muerte. El espíritu juzga mientras el alma vive. Y es el alma la única potencia del hombre capaz de *solucionar los conflictos y antinomias que el espíritu tiende como una red sobre la realidad fluuyente. Sólo los símbolos que inventa el alma permiten llegar a la verdad última del hombre, no los secos conceptos de la ciencia.* (EF, 137-138; los subrayados son míos)

Arraigada en el *cuerpo*, en la *natura naturans*, en la *dynamis* de la vida, el alma es capaz de aprehender la fluidez, y por lo tanto de disipar las antinomias rígidas establecidas por la lógica del espíritu (en su acepción de racionalidad pura). La categoría espacial o topológica que conviene al alma es, en los dos autores, la “profundidad” que *arraiga en la tierra*. Como la “gana”, dice Keyserling, el alma es “esencialmente ciega” (MS, 255), aunque, a diferencia de la pura “gana” tiene una dirección, un “centro determinante en la vivencia subjetiva” (MS, 258).

Es muy probable que ambos autores hayan abrevado en una misma fuente, para lo referido al concepto de *alma*¹⁶: la psicología junguiana. Jung ha sido leído y citado por Sábato; sus teorías fueron influyentes en el campo intelectual argentino de la época (décadas del '50 y '60) en que se escribe *Sobre héroes y tumbas*. Keyserling no sólo leyó sino que conoció personalmente a Jung y hasta fue su paciente.

La emoción es órgano de conocimiento (MS, 262-3), y raíz y fundamento de los otros órdenes (MS, 278). El intelecto no necesariamente se identifica con el espíritu, como fuente de luz e inspiración. “No en balde la humanidad representó siempre el principio satánico bajo la forma de lo intelectual” (MS, 347); es que el Demonio (ángel) es espíritu “sin alma”: “Por eso, la espiritualidad sin alma es inhumana. Y es, en el caso límite, lo que caracteriza a la imagen del diablo (...) Sólo el hombre acabadamente humano que se espiritualiza es el ideal de la perfección humana.” (MS, 390). Por otra parte, lo espiritual depende de las fuerzas telúricas para realizarse: “sin que lo terrestre se ponga a sus órdenes,

nada puede hacer en la tierra” (MS, 372).

La valoración de las emociones incluye, en Sábato y en Keyserling, la exaltación de la “tristeza” argentina, como percepción radical de la condición humana, del “gemir de la criatura” (Keyserling). La melancolía es ciertamente el común denominador de los personajes “sensibles” de la novelística sabatiana: Martín del Castillo, Bruno Bassán, Tito D’Arcángelo. El paroxismo estético de la tristeza porteña se halla para Sábato en el tango, al que le dedicó incluso un ensayo¹⁷. También a través de sus novelas, el tango, definido por Tito D’Arcángelo como “algo serio”, “algo profundo” (calificaciones que el autor Sábato adjudica a la “literatura auténtica”), va conformando una metafísica de Buenos Aires y una caracterología del porteño. Se singulariza entre todos los bailes populares del mundo por este motivo, que respondería a la mayor proporción de pesimistas de la Argentina (sobre todo, de la Capital; SHT, 186). Adquiere, para sus “fieles” —entre los que Sábato se cuenta—, una hondura religiosa (“Entré en el café Marzotto. Supongo que ustedes saben que la gente va allí a oír tangos, pero a oírlos como un creyente en Dios oye *La pasión según San Mateo*”, se dice en *El túnel*¹⁸). El filósofo báltico no deja de referirse al tango como expresión de “toda la vastedad, toda la melancolía y toda la pasión sin orillas e incapaz de solución de la Argentina” (MS, 101).

Para Keyserling la tristeza suramericana entraña “más alto valor que todo el optimismo de los norteamericanos y que todo el idealismo de la Europa moderna” (MS, 304); “es la más honda vivencia de la profundidad telúrica. Es una profunda vivencia de la realidad, y eso es tan sólo lo que importa. (...) quienquiera vive profundamente sus raíces telúricas, aunque nada sepa del espíritu vivo, está mejor preparado para acogerlo que todos los intelectualistas y todos los moralistas; y así, su ignorancia del espíritu vale más que toda la ciencia europea del espíritu” (*Ibidem*).

Por eso, entre otros motivos, los dos coinciden en atribuir a Sudamérica (la “periferia bárbara”) una capacidad renovadora y salvadora de Occidente. La emoción portadora de un conocimiento más hondo que el del intelecto, la creatividad estética, pueden conducir a una “nueva cultura de la Belleza” (MS, 235), que no es mero ornamento sino que brota del “mundo abisal” (MS, 223). Se trata “de una reintegración real en la vida a partir de sus verdaderas raíces, distintas de las del intelecto, obedientes a otras leyes y orientadas según otras normas: Suramérica me ha enseñado, ante todo, algo que jamás vislumbré como resultado posible de mi filosofar: —concluye

Keyserling— me ha enseñado a dudar del valor absoluto y exclusivo de la investigación de la Verdad.” (MS, 235) Sábato por su parte no deja de denunciar, por doquier, la escisión racionalista que aqueja al “mundo desarrollado” (cfr. *supra*) y marca la ventaja de Latinoamérica en este aspecto:

“Hace un tiempo, un crítico alemán me preguntó por qué los latinoamericanos teníamos grandes novelistas pero no grandes filósofos. Porque somos bárbaros, le respondí, porque nos salvamos, por suerte, de la gran escisión racionalista.

Como se salvaron los rusos, los escandinavos, los españoles, los periféricos. Si quiere nuestra *Weltanschauung*, le dije, búsquela en nuestras novelas, no en nuestro pensamiento puro. (AE, 199)

“...los bárbaros desempeñaron siempre un papel importante frente a las culturas excesivamente refinadas. Así sucedió cuando los pueblos germánicos, al inyectarse con carretas y cuernos de caza en el decadente imperio romano, echaron la simiente del gótico y sus catedrales.

La cultura es siempre dialéctica (no tanto en el sentido hegeliano como en el sentido kierkegaardiano), y en ese juego de fuerzas y contrafuerzas la América Latina tiene la importancia que siempre tuvo, en la formación de una nueva cultura, el primitivismo, la ingenuidad, el paisaje inédito y desmedido, el aporte de una nueva sangre y de una nueva perspectiva, hasta el propio resentimiento de los pueblos postergados y subestimados.”¹⁹

AFINIDADES Y DISTANCIAS

Sobre Ernesto Sábato y el campo intelectual de los “sesenta”, en el que emerge *Sobre héroes y tumbas*, se han escrito enjundiosos artículos que señalan intertextos y diálogos; Sábato mismo, en sus novelas y libros de ensayo, da cuenta de sus lecturas formativas y sus referentes intelectuales²⁰. Ni los unos ni el otro mencionan en momento alguno a Keyserling. Sin embargo, cuando se publicó la traducción de las *Meditaciones Suramericanas*, en 1933, Sábato tenía ya veintidós años, y era un gran lector, al que esta obra, de fuerte repercusión nacional, no pudo haber pasado inadvertida. Por lo demás, en el mismo campo de “los sesenta” se hallan —vigentes y discutidos— autores que llevan la “marca” keyserlinguiana: como Martínez Estrada, o su joven sucesor, Héctor Álvarez Murena²¹. Las coincidencias Keyserling/Sábato atañen a ecos y resonancias en una concepción general del mundo, no sólo a aspectos puntuales, y van más allá de la época de escritura de *Sobre héroes y tumbas*, época que puede remontarse, incluso, a veinte años antes de su publicación, según estudios genéticos²².

Resumimos, a manera de conclusión, las afinidades, de imagen y concepto, que hemos ido señalando, entre ambos autores.

1. En el plano de la imagen, se observa la recurrencia a la metáfora de la *ceguera*, asociada con lo enigmático, abisal, primordial, arcaico, irracional, profundo, corpóreo, instintivo. Para Keyserling ella define la “forma de la sensibilidad” suramericana, y en los dos se vincula al “orden emocional” (y a su sustrato, que Keyserling llama “gana”) negado, ignorado o mutilado por la “escisión racionalista”.

También, en este plano, son comunes las apelaciones a un mismo tipo de *paisaje*, escenario de las experiencias de los héroes. Se trata de un ámbito mineral, inmemorial, antediluviano, que remite a los orígenes del planeta mismo.

Por otro lado, aparecen en ambos fuertes imágenes de lo que Keyserling denomina *vida primordial*, en los dos casos vinculadas al “magma”, lo mezclado,

lo confuso, el lodo, la putrefacción, la sexualidad, los excrementos. La imagen animal que domina este tipo de existencia es la de la *serpiente*, que se reitera en estos escritores.

Hay así mismo un socavamiento de la imagen tradicional del firmamento estrellado como modelo del orden racional, y la aparición, en Keyserling breve, en Sábato extendida, de una suerte de monstruo o esfinge femenino, siendo la mujer el paradigma de la “sexualidad serpentina” y del “orden emocional” ciego. Para el héroe de Sábato, Fernando Vidal Olmos, las mujeres son un “suburbio” del mundo de los ciegos (*SHT*, 336). La apelación a lo femenino como horizonte simbólico y polo de atracción también los ha obsesionado y da motivo para un desarrollo aparte.

2. En el nivel estrictamente conceptual coinciden marcadamente algunas tesis: Valoración del “orden emocional”, como fiel a lo primigenio y originario (el cuerpo, la sangre, la tierra), y más rico vitalmente que el “orden del intelecto”. En este “orden emocional”, que es considerado por los dos como vía de conocimiento, superior en su *profundidad* al conocimiento intelectual, radica lo que se considera propiamente *humano*. Sin el arraigo en la tierra y en la emoción, lo espiritual metafísico no puede realizarse. Se valora positivamente la *tristeza* en cuanto captación *profunda* de esa condición humana. Por lo tanto, también el *tango*, en particular.

Aceptación del “mundo abisal” o “primordial” al que la razón considera “malo”. Valor catártico y liberador de esa aceptación. Denuncia de la mistificación de las motivaciones que provienen en realidad de este orden, y que se vuelven tanto más dañinas y deletéreas cuando son racionalizadas. Carácter demoníaco y deshumanizante de la “razón pura”.

Capacidad renovadora y salvadora de Sudamérica (o de la “periferia” latinoamericana) para el mundo occidental, que recibe desde ella una sensibilidad matizada y compleja y vuelve a conectarse con las raíces de la vida.

Es posible, sin duda, remitir a Sábato y a Keyserling a posibles fuentes comunes. Para citar sólo unos pocos autores, baste pensar en los románticos alemanes²³, en Friedrich Nietzsche, en Karl G. Jung, y desde luego en Otto Weininger²⁴ en lo que se refiere a la tipología de los sexos. Más allá de estas presumibles referencias generales resulta por lo menos notable la estrecha vinculación entre el polémico viajero de las *Meditaciones Suramericanas* y el no menos polémico escritor argentino que daría a conocer *Sobre héroes y tumbas*, su gran novela, casi treinta años después.

Pero, por otra parte, es preciso marcar ciertas fundamentales diferencias de enfoque y de perspectiva. El libro filosófico (“meditaciones”) de Keyserling es también un relato de viaje por una tierra exótica y extranjera que el autor había deseado largamente conocer, y donde se habla de los “otros”, del “Otro” (“suramericano”) para un público europeo (y para algunos interlocutores/adversarios autóctonos, como Victoria Ocampo, con todas las ironías del caso). *Sobre héroes y tumbas* es una novela donde los personajes (Fernando Vidal

Olmos, Celedonio Olmos) que emprenden el viaje a los infiernos o a la quebrada de Humahuaca en pos del cadáver de Lavalle, no sólo son argentinos, sino que representan la estirpe fundacional de una identidad mezclada y conflictiva. Y, si bien Sábato, como Sarmiento en su momento con el *Facundo*, no deja de tener presente, como aspiración y desiderátum, un lectorado europeo, también es consciente de que la recepción central de la obra tendrá lugar en su propio país. En efecto, es allí donde la novela despierta las más apasionadas polémicas y debates en torno al tema de la identidad nacional y la dicotomía civilización/barbarie. Lo que para Keyserling, es en la terminología imagológica²⁵, *heteroimagotipo*: imagen del Otro (el “bárbaro”) desde una mirada europea, en Sábato es el (auto) reconocimiento del “bárbaro” dentro de sí, como profunda fuerza creadora. Como se trata de una novela, y no de un relato de viajes donde el narrador suele remitir al “yo” empírico del autor que atraviesa esos territorios, la mirada se fractura en perspectivas diversas, de protagonistas distintos. Dentro de éstos, es Fernando Vidal Olmos quien representa, más acabadamente, la encarnación del hiperracionalismo occidental (degradado aquí en razonamientos paranoicos que se edifican sobre premisas delirantes), y los prejuicios, antinomias, fracturas y escisiones sobre los que se apoya esta *ratio*. Una razón falo y logocéntrica, a la que se le opone, en la gran aventura de la Cloaca, una nueva metafísica (o una nueva gnoseología) erótico-tanática: un saber por transgresión, fusión, identificación, devoramiento, que se desplaza -junto con el Poder- sobre un eje femenino, erótico, lunar, y que esgrime un criterio de verdad donde la evidencia pasa, ahora, por lo invisible, y el Logos (como “revelación”) no se alinea con la vista y el intelecto, sino con las certezas ciegas del tacto y del oído.

La Luz y el Espíritu no siempre aparecen como el polo positivo, ni la Materia y las Tinieblas como negativo. El “misterio central de la existencia”, el “centro del Universo”, el “secreto central de nuestra vida”, están abajo, en lo material, oscuro, genital, excrementicio, indiferenciado y materno, donde se anulan las distinciones establecidas por una cuestionada legalidad racional²⁶. Por sobre la repulsión predomina, en última instancia, el movimiento del llamado. La búsqueda del “mundo ciego”: lo terrenal, subterráneo, genital, inmundo, compensaría, por otra parte, la insalvable dicotomía que la mentalidad pitagórica-platónica (y la hipertrofia científico-técnica) habrían instaurado entre la razón y las pulsiones.

Que las imágenes de lo material tengan, no obstante, un carácter horroroso, puede provenir en definitiva, de la conciencia que las juzga: la conciencia de los sabatianos héroes masculinos, erizados de inútiles mecanismos defensivos, hiperracionalistas (al punto paradójico de caer, desde perfectos andamiajes lógicos, en delirios interpretativos). Conciencia, que, desde ese racionalismo casi caricaturesco, oscila sobre el borde de la locura (cf. Romano-Sued 2008: 688-741), le asigna a lo negado el lugar de lo caótico, saja, escinde, divide la sociedad y el cosmos en series, y condena a la invisibilidad a lo reprimido y subalterno...: figuras, símbolos culturales para identificar, acaso, el verdadero

motor del mundo de los ciegos, cuyas tinieblas quizá no sean sino el producto del sueño monstruoso de la Razón, de los miedos ocultos en su reverso. *Sobre héroes y tumbas* mostraría así ejemplarmente en el periplo del “Informe...” no sólo las grietas de la verosimilitud, la crisis del conocimiento científico, sino los fantasmas y los terrores de una cultura logo y falocéntrica, enfrentada a sus propios supuestos, y a las voces oprimidas y secretas que los socavan.

Unido a Keyserling en su denuncia de las insuficiencias de esta Razón Occidental, Sábato presenta de algún modo una oblicua caricatura del propio filósofo aterrado en el personaje de Fernando, aunque éste da un paso más allá, porque la experiencia de la Cloaca lo absorbe, lo consume, lo transforma, cosa que no llega a ocurrir en el caso de Keyserling, según él mismo declara: “En el crisol de la puna, la constelación de elementos telúricos por mí encarnados luchaba con otros más poderosos. Y si no hubiera abandonado a tiempo aquel campo de batalla, la lucha hubiera terminado con mi muerte o con una transformación.” (MS, 20)

El espanto frente a la inhumana “barbarie telúrica” se compensa, por lo demás, en el caso de *Sobre héroes y tumbas*, por la humanización, tanto de la intemperie como del paisaje urbano, que llevan a cabo personajes populares representantes de la Argentina aborigen y mestiza, los nuevos “bárbaros”, los “cabecitas” provincianos de piel oscura rechazados por las clases medias de cuño europeo escandalizadas ante el avance del peronismo: esa Argentina que el propio Fernando porta en su sangre desde el mestizaje ancestral. Se trata, en la novela, de personajes como el Sargento Sosa, que descarna el cadáver de Lavallo para salvar sus restos del oprobio, o el obrero peronista que rescata las imágenes de culto de la iglesia en llamas, o bien Hortensia Paz, que recoge y conforta a Martín. Estos seres solidarios no son el “otro” distante, ininteligible, dominado por las misteriosas (sin) razones de la gana, sino que encarnan al prójimo/próximo, en el que también se realizan los más altos valores éticos, además de la humanización estética y emocional que Keyserling reivindica como aporte sudamericano. La sanguinaria figura de los caudillos dibujada por el pensador báltico, la asociación de Política y Mal, queda contrapesada por el indudable idealismo que, aun habiendo cometido el mal y reconociéndose él mismo culpable, se plasma en la figura de Lavallo y en los hombres fieles que lo siguen. En *Abaddón el Exterminador*, serán personajes como el Che Guevara, Marcelo Carranza y Palito quienes ocupen este lugar del héroe capaz de inmolarsse por una causa.

Puede decirse, entonces, que Sábato retoma las imágenes fascinantes y repelentes convocadas por el filósofo para resignificarlas desde un lugar que ya no es el de la Otridad. Su obra enjuicia la razón occidental (la razón imperial, la razón hegemónica) desde la base de sus mismos terrores, y desnuda, como pocos textos, las dicotomías filosóficas, históricas, políticas, que encubren, entre otras cosas, situaciones de asimetría y dominación.

NOTAS

- 1 Su pensamiento tiene en este sentido afinidades considerables con el de Karl G. Jung, de quien fue amigo y paciente eventual. Se refirió especialmente a la personalidad del psicólogo y a su teoría en el libro de memorias *Viaje a través del tiempo* (1951, Tomo II, Capítulo VII).
- 2 Esto se ve particularmente en el *Diario de viaje de un filósofo*, obra en dos tomos, donde Keyserling narra su periplo por los países más remotos: Japón, China, India, Ceylán, Birmania, y también la América del Norte. Esta obra, junto con *Figuras simbólicas*, fue lo primero que Victoria Ocampo leyó de la producción de Keyserling. (Cf. BUJALDÓN DE ESTEVES 2001, 389).
- 3 Me he ocupado del borrascoso vínculo Keyserling/Ocampo (que osciló entre la desenfadada admiración, la repulsa y la crítica feroz) en algunos trabajos anteriores (LOJO 2004 y 2008; cfr OCAMPO, 1951).
- 4 Hermann von Keyserling. *Meditaciones Suramericanas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torre, p. 334. Todas las citas son de esta edición. Se utilizará en el cuerpo del texto la sigla *MS*.
- 5 Me he ocupado detalladamente de la simbólica sabatiana en mi libro *Sábado: en busca del original perdido* (1997).
- 6 Ernesto Sábato. *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 1980. Todas las citas son de esta edición. Se utilizará la sigla *SHT*.
- 7 La Ciega que acaso propicia las alucinaciones de Fernando es claramente descrita como una serpiente fascinadora: “Había en ella majestad y emanaba de su actitud y sobre todo de su rostro, una invencible fascinación. Como si en el vano de la puerta hubiera, enhiesta y silenciosa, una serpiente con sus ojos clavados en mí.” (*SHT*, 420)
- 8 En este retrato tan poco favorecedor, Keyserling parece haber volcado su despecho contra Victoria Ocampo, según lo declaró la propia interesada. Cfr. *El viajero y una de sus sombras* (1951).
- 9 Keyserling llega a ver este impulso procreador hasta en lugares verdaderamente muy poco adecuados para ello, como los burdeles (37-38), lo que le valió el escarnio de Ocampo.
- 10 Ver la descripción del caudillo sudamericano (como representante por excelencia de los seres de “sangre fría”), vengativo y cruel, que hace Keyserling (*Meditaciones*, 52).
- 11 Todas las citas del texto son de esta edición. Se utilizará la sigla *EF*.
- 12 Ernesto Sábato. *Abaddón, el Exterminador*. Barcelona: Seix Barral, 1980, p. 149, cfr. también p. 99, p. 185 y 260. Todas las citas son de esta edición. Se utilizará la sigla *AE*, para menciones en el cuerpo del trabajo.
- 13 Cfr. también, *Meditaciones*, 235.

14 Así lo desarrolla Sábato en textos como *Hombres y engranajes* (sigla HE): “Éste es el hombre moderno. Conoce las fuerzas que gobiernan al mundo, es el dios de la tierra: es el diablo. Su lema es: todo puede hacerse. Sus armas son el oro y la inteligencia. Su procedimiento es el cálculo.” (52)

15 Reafirma Sábato, en *Abaddón*: “Y tarde o temprano aquel universo incorruptible concluía pareciéndole un triste simulacro, porque el mundo que para nosotros cuenta es éste de aquí: el único que nos hiere con el dolor y la desdicha, pero también el único que nos da la plenitud de la existencia, esta sangre, este fuego, este amor, esta espera de la muerte” “Sí, tal vez existiera ese universo invulnerable a los destructivos poderes del tiempo, pero era un helado museo de formas petrificadas, aunque fuesen perfectas, formas regidas y quizá concebidas por el espíritu puro” (368)

16 Para el desarrollo del concepto de *alma* en la teoría de Jung, ver, de este autor, *Realidad del alma* (1968) y *Tipos psicológicos* (1972).

17 Véase Ernesto Sábato. *Tango, discusión y clave* (1968).

18 E. Sábato. *El túnel* (1979, 48)

19 *La cultura en la encrucijada nacional* (1976, 81).

20 Desde los románticos alemanes hasta Marx, desde los clásicos contemporáneos (Proust, Woolf, Joyce) hasta la vanguardia surrealista (Cfr. LOJO 2009); desde Platón a Berdiaff o Chestov o Nietzsche.

21 En lo que hace a los estudios sobre su contexto socio-intelectual puede mencionarse a Enrique Foffani y Miriam Chiani, “La recepción de *Sobre héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario de los años sesenta”; Victoria Cohen Imach, Ernesto Sábato y los debates de un campo intelectual”; José Amícola, “*Sobre héroes y tumbas* y su contorno”; Susana N. Romano Sued, con la colaboración de Valentina Trigueros, “Topologías de lo inclasificable en *Sobre héroes y tumbas*. Una aproximación desde el discurso psicoanalítico” (ver en la edición crítica de *Sobre héroes y tumbas*, 2008, las siguientes páginas: 578-619, 620-638, 639-648 y 688-741 respectivamente.

22 Ver el “Estudio Filológico” (XLI-LXX) de Norma Carricaburo, en la citada edición crítica. La filóloga aporta también nutrido material pre-textual.

23 Para un análisis de la relación entre la obra de Sábato y el romanticismo alemán y francés, ver mi trabajo “La poética neorromántica de Ernesto Sábato” (1985: 177-202).

24 Como se sabe, Otto Weininger (1880-1903) fue un filósofo austríaco, de origen judío, autor de *Geschlecht und Charakter* (*Sexo y Carácter*) –1903—, texto sexista y antisemita considerado durante mucho tiempo como una obra de genio, que ciertamente tuvo gran influencia cultural y se popularizó especialmente después del suicidio de su autor, a la temprana edad de 23 años. Es preciso aclarar, desde luego, que Keyserling no adhirió nunca al nazismo, y que su Escuela de la Sabiduría en Darmstadt fue cerrada por orden del régimen, y él mismo sometido a estrecha vigilancia y censura.

25 La imagología es la disciplina que estudia los procesos constructivos de las imágenes del Otro y de las autoimágenes, descontruyéndolas desde el punto de vista ideológico, develando la carga de prejuicios sociales y políticos que intervienen

en esta elaboración desde diferentes ejes (Pérez Gras 2009 y 2010).

26 El juego ambivalente, la irreductibilidad de sentidos, es mucho mayor en la versión del “Informe...” previa a la corrección de 1990; así lo señalo en mi libro ya citado (299-302). Vuelve sobre el tema Michèle Soriano en su artículo (876-905) de la edición crítica de la novela (2008) citada *supra*.

OBRAS CITADAS

Bujaldón de Esteves, Lila. Bujaldón de Esteves. “Presencia alemana en la Argentina: Ernesto Quesada y Hermann von Keyserling”. *Todo es historia*. 84 (1977): 91-92.

_____. “Werner Bock y las *Meditaciones Suramericanas*. Otro capítulo de la recepción de Keyserling en la Argentina”, *Fervor de Centenarios (Goethe, Humboldt y otros estudios)*. Mendoza: Asociación Argentina de Germanistas, 2001, 389-407.

Jung, Karl. *Realidad del alma*. Buenos Aires: Losada, 1968.

_____. *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

Keyserling, Hermann von. *Meditaciones Suramericanas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torre.

_____. *Viaje a través del tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

Lojo, María Rosa. “Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero”, *Alba de América*, 43 y 44, Vol. 23 (2004), 151-165;

_____. “Los viajeros intelectuales en *Historia de una pasión argentina*”. *Taller de Letras*. 42 (primer semestre 2008), Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras: 73-90.

_____. “La poética neorromántica de Ernesto Sábato”. *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1985, pp. 177-202.

_____. *Sábato: en busca del original perdido*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

_____. “Sábato, nictálope y vanguardista” in *Seminaria 6. Voies de la littérature hispano-américaine I*, Mexico / Paris, Rilma 2 / ADEHL, 2009, 71-89.

Ocampo, Victoria. *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

Pérez Gras, María Laura. “El rol de la imagología en una nueva perspectiva teórica del relato de viajes”. En *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. (Edición digital). 2009.

_____. “La deconstrucción del discurso imperial en el relato de viajes”. En *Alba de América*. Vol. 29, N.º 55 y 56, julio 2010. California: Instituto Literario y Cultural Hispánico.

Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

_____. *Sobre héroes y tumbas*. Edición crítica coordinada por María Rosa Lojo. Estudio Filológico de Norma Carricaburo. Poitiers: CRLA, 2008.

_____. *El túnel*. Buenos Aires: Seix Barral, 1979.

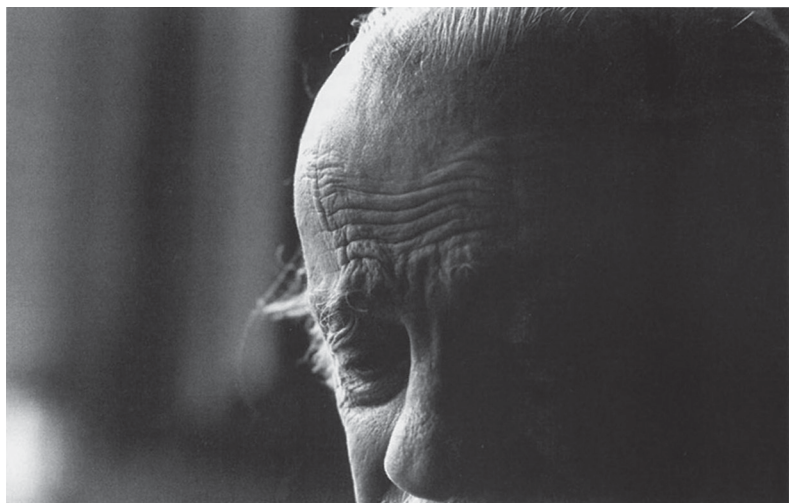
_____. *Abaddón, el Exterminador*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

_____. *Tango, discusión y clave (con una antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su mundo, realizada por T. Di Paula y Noemí Lagos*. Buenos Aires: Losada, 1968.

_____. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.

_____. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

_____. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Emecé, 1979.



Eduardo Longoni

PUESTA EN ESCENA DEL AUTOR EN EL MACROTEXTO DE ERNESTO SÁBATO

Ewa Grotowska-Delin

Université des Antilles et de la Guyane

Según Dominique Maingueneau (2004: 110), lingüista francés, en la literatura se entremezclan dos regímenes: el “delocutivo” (“délocutif”), en el cual el autor se oculta detrás del mundo novelesco construido, y el “elocutivo” (“élocutif”), en el cual, al contrario, el autor se pone en escena y donde “el inscriptor”, “el escritor” y “la persona” actúan conjuntamente, sin que ninguna de esas instancias prevalezca en el transcurso del texto narrativo¹. Sin embargo, numerosos son los autores para quienes esta frontera sólo puede transgredirse, jugando con las jerarquías instauradas para distinguir diferentes tipos de producción literaria. Ernesto Sábato parece apelar explícitamente a aquellos que siembran intencionalmente la confusión entre esos regímenes. Pero en su caso, las transgresiones, sean genéricas o estilísticas, aparecen más como consecuencia de sus reflexiones acerca del estatuto ontológico de la literatura que como mera búsqueda de innovaciones literarias, así como lo declaró en numerosas ocasiones².

Decir que la obra de Sábato gira alrededor del tema de la escritura parece un lugar común dada la profusión de los estudios consagrados a esta problemática. Los aportes recientes del análisis del discurso (Maingueneau 2004, 2010; Amossy 2010), y las nuevas perspectivas del enfoque sociológico³ (Meizoz 2005; Baudorre 2007) permiten proceder a un análisis de la puesta en escena del autor como motivo clave de la obra sabatiana. La conciencia metaliteraria que aparece en su obra pone de evidencia la incorporación del discurso crítico dentro de la novela, así como la voluntad de legitimar su propia posición dentro del campo literario.

La importancia de la lectura y la escritura fue estudiada por Nicasio Urbina⁴ y Trinidad Barrera López⁵ que recurren a la narratología y a la lingüística para

aclarar el sentido de la obra de Sábato. Sin embargo, cuando consideramos sus tres novelas en la perspectiva de “trilogía⁶”, se nos escapa la relación que se establece entre *El Túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador* por medio de la presencia de un tipo específico de narrador: un “macronarrador”, cuya presencia introduce el fenómeno de la reescritura y que constituye una estrategia de puesta en escena del autor, junto a otras estrategias que examinaré en este artículo. La presencia de un macronarrador permite reflexionar en términos de “intratextualidad”, intertextualidad interna, que opera en la ficción un retorno al productor del relato, borrado de los textos del régimen delocutivo.

Mi propósito se sitúa en el surco de todas esas voces críticas que contribuyeron a descubrir los sentidos aún inadvertidos de la producción literaria de Sábato, proponiendo como objetivo elucidar la relación subterránea que vincula sus textos, su “macrotexto”, por medio de diferentes procedimientos literarios entre los cuales destacaré: el recurso a la “metalepsis ontológica”, el empleo de la instancia del macronarrador y la técnica de “reescritura”, sea inter-, intra- o macrotextual. Trataré de mostrar que todas esas estrategias participan en efecto del mismo fenómeno, el de la puesta en escena y auto-legitimación del autor, quien construye una postura suficientemente reconocible como para establecer una relación de proximidad con su lector y aumentar de hecho la eficacia de su discurso. Desde el “peritexto” (“péritexte⁷”) de las novelas de Sábato, se hace evidente el carácter dialógico del texto, lo que se confirmará en el recorrido del “macrotexto⁸” como una característica principal a la que se someten las estrategias discursivas empleadas.

Me ocuparé de esas estrategias desde el anclaje teórico del análisis del discurso literario, tratando de posicionarme de manera equidistante entre “textualismo” y sociología literaria. Reflexionaré sobre la construcción de un “ethos auctorial” (Amossy 2010) que se elabora de manera más o menos oblicua en la obra de ficción, a diferencia de los relatos autobiográficos. Desde su primera novela, *El túnel*, de fuerte impronta existencialista y con una estructura relativamente simple, la problemática de la escritura y de la lectura pasa a ocupar un lugar central en la producción literaria de Sábato. Esta preocupación se vuelve aún más explícita en las novelas siguientes lo mismo que en su prolífera ensayística. Desde la perspectiva actual, disponiendo de la integralidad del macrotexto sabatiano, podemos estudiar las relaciones entre diferentes partes de dicho macrotexto para observar en qué medida la conciencia metaliteraria de Sábato influyó en el proceso de construcción de su postura literaria en el discurso novelesco y hasta en sus actividades extraliterarias.

METALEPSIS

Michèle Bokobza Kahan (2009) establece una relación estrecha entre la

metalepsis y la imagen del autor en la obra de ficción. Dicha relación se vuelve más visible en el caso de la *metalepsis*⁹ de autor (Genette 2004), o *metalepsis ontológica* (Ryan 2005; Baroni 2005). A la diferencia de la *metalepsis retórica*, donde la transgresión de los niveles respeta la diferencia de cada uno de esos niveles (no hay contaminación entre ellos¹⁰), en la *metalepsis ontológica*¹¹ (Ryan 2005) el autor puede desplazarse literalmente desde el mundo real hacia el mundo del libro. Del mismo modo, un personaje del libro parece desplazarse hacia el nivel extradiegético que es presentado como la realidad, es decir, salir del mundo del libro.

Desde entonces, un personaje se ve dotado de un estatuto ambiguo, asumiendo su pertenencia al mundo ficticio, puede, al mismo tiempo, afirmarse como una persona. Cuando Martín ve a Sábato¹², “hacía muchos años que S. no caminaba por el Parque Lezama” (*AEE*¹³: 176) precisa el narrador previamente, en un “boliche de Brasil y Balcarce” (“donde tantas veces seguramente Alejandra tomaba algo con Martín”), el narrador heterodiegético relata este encuentro:

nunca lo había visto pero sin duda era él, lo habría reconocido entre miles [...] como si entre él y Sábato existiera una silenciosa y secreta señal que podía establecer ese reconocimiento en cualquier lugar del mundo, entre millones de personas. Repentinamente avergonzado por la sola posibilidad de ser reconocido por él, Martín se ocultó tras el diario que acababa de comprar (*AEE*: 177)

La misma sensación se apodera de Sábato, quien mirando a Martín, “un hombre joven, casi un muchacho, al parecer bastante alto, leía un diario que le tapaba la cara” (*AEE*: 176), parece reconocerlo: “por lo poquísimo que alcanzaba a ver de su frente tenía la sensación de haberlo visto en otras oportunidades” (*AEE*: 177). Estamos frente a un ejemplo clásico de *metalepsis* que instaura una nueva percepción de la frontera entre el mundo “real” y la ficción. Como lo podemos observar en el transcurso de las novelas de Sábato, el organizador del relato se complace en establecer y en abolir sucesivamente las fronteras herméticas que separan esos dos mundos. Su actuación en calidad de instancia suprema se percibe a través de los cambios sucesivos de la voz, del narrador, de la perspectiva en la novela: el autor aparece en la ficción como “Sábato-personaje” que comparte con otros seres de la ficción el mismo estatuto ontológico:

de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sábato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se producía: a pesar de mantener la mirada en su dirección, Sábato siguió de largo, como si no lo hubiese visto. Era la primera vez que ocurría algo así y, considerando el tipo de relación que los unía, debía excluir la idea de un acto deliberado, consecuencia de un grave malentendido (*AEE*: 11)

Como Bruno en el “umbral del café”, el lector advertido se encuentra en el “umbral” del texto (se trata del primer párrafo de *Abaddón*) donde, de entrada, se percibe el carácter simbólico de ese elemento: la aparición de “Sábato” como

amigo de Bruno, personaje de la novela, representaría un pasaje entre el mundo “real” y el mundo ficticio que aparece posible a través de la irrupción de un nivel extradiegético en el intradieético. Se subraya además, por medio de una especie del guiño destinado al lector, que “era la primera vez que ocurría algo así” dado “el tipo de relación que los unía”. Sacando la frase de su contexto inmediato, se puede percibir aquí un leve indicio metatextual indicando la relación particular entre Sábato y Bruno: la criatura encuentra, pues, a su creador que interviene ahora como personaje. Además, en ese umbral de la novela se introduce ya la problemática que será explícitamente desarrollada, más tarde en la diegesis, en la conversación entre Silvia y Sábato, considerando ese último la posibilidad de crear una novela:

en que esté en juego el propio novelista [...] no hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema de que sea el escritor de la novela el que esté dentro [...] como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma [...] pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio (*AEE*: 238)

Si el autor siembra la confusión entre distintos niveles narrativos de la novela, la “ficcionalización” del autor¹⁴ refuerza por su lado la vuelta a la ilusión novelesca, lo que complejiza en la novela la interpenetración de los mundos intra- et extra-diegéticos. Bruno se pregunta acerca de su conocimiento de los personajes de la novela, incluyendo a Sábato entre ellos:

Pues, ¿Qué sabía realmente no ya de Marcelo Carranza o de Nacho Izaguirre sino del propio Sábato, uno de los seres que más cerca había estado siempre de su vida? Infinitamente mucho pero infinitamente poco. En ocasiones, lo sentía como si formara parte de su propio espíritu, podía imaginar casi en detalle lo que habría sentido frente a ciertos acontecimientos (*AEE*: 16)

El efecto que produce sobre el lector el recurso sistemático a la metalepsis equivale a cierta forma de teatralización de la escenificación del autor con un objetivo previo por parte del autor:

Sábato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se desesperó y comenzó a gritar. Pero todos proseguían su camino, en silencio, indiferentes, sin mostrar el menor signo de haberlo visto ni oído. Entonces tomó el tren para Santos Lugares [...] Entró en su estudio. Delante de su mesa de trabajo estaba Sábato sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada entre las dos manos. - Soy yo - le explicó. Pero permaneció inmutable, con la cabeza entre las manos. Casi grotescamente, se rectificó: -Soy vos (*AEE*: 408).

En otros lugares del texto, la primera letra de su apellido designa a

Sábato-personaje, S., lo que puede interpretarse como una oscilación entre dos movimientos contradictorios: la voluntad de disimularse preservándose un lugar secreto en la ficción pero de contornos imprecisos, y la voluntad de mostrarse. Las descripciones de Sábato, al cargo del narrador extradiegético-heterodiegético, en ese fragmento, subrayan a pesar de la pertenencia de Sábato a la diegésis, una distancia entre él y los otros personajes:

Cuando Bruno llegó al café encontró a S. como ausente, como quien está fascinado por algo que lo aisla de la realidad, pues apenas pareció verlo y ni siquiera lo salud¹⁵ (AEE: 356)

La impresión de un Sábato ausente participa de la postura literaria que construye Sábato como autor plenamente consciente de la dificultad de encontrar a su lector. La postura de “outsider” (Wilson 1992) se confirma en todas las novelas, difractada en los personajes-artistas, como ya señalara Lojo: “Castel, Fernando y Sábato están al mismo tiempo ‘dentro’ y ‘fuera’ de la comunidad que los acoge y los expulsa, los venera y los teme” (1997: 271). Sin embargo, el estatus ontológico diferente le aleja de los otros personajes y solamente por medio de un rito, en la comunión con Soledad (AEE), se observará su incorporación al mundo novelesco.

Es necesario señalar que Sábato retoma, en otra parte, su posición de narrador autodiegético haciendo incursiones en la realidad extratextual por medio de alusiones al mundo de la edición:

Sólo publiqué dos novelas, de las cuales únicamente *El Túnel* lo fue con toda decisión, ya sea porque en aquel tiempo aun mantenía bastante candor [...] Muchnik no logró llevarse la obra, pero se llevó mi compromiso [...] Era una manera de darme respiro, una posibilidad de que la novela no entrase en la máquina editorial (AEE: 22)

Aquí se pone el acento sobre “el escritor”, comprendido este como “actor de una institución literaria” (Maingueneau, 2004: 110), tratando de solucionar algunos problemas relacionados con la traducción de sus obras, las entrevistas acordadas, las reacciones de su público:

Mientras esperaba su turno, un muchacho lo miraba desde una mesa. Finalmente se levantó y con indecisión caminó hasta él. Quería saludarlo, simplemente saludarlo. - Leí sus libros – comentó con una sonrisa, con titubeos [...] - Usted me parece, quiere decirme que mis novelas están plagadas de crueldad y hasta de episodios despiadados, ¿no es así? (AEE: 165).

De manera anticipatoria, se construye a lo largo de esas excursiones extradiegéticas, una postura coherente de un autor atento a su público, capaz de dialogar. La presencia o ausencia auctorial, tanto como las transgresiones narrativas son los procedimientos constitutivos de la relación que el autor va

construyendo con su lector, y también de la relación frente a la literatura en general y de su práctica de la escritura. Su tratamiento de la metalepsis, que toca la problemática de las relaciones conflictuales que el autor mantiene con diversos agentes del campo literario: autores, editores, lectores, los géneros, lo muestra. Practicar y criticar la obra al mismo tiempo que se la está escribiendo, además de su carácter metatextual, participa en la construcción de la postura literaria insistiendo en la honradez intelectual de quien escribe y no teme a la crítica. La anticipación de los eventuales ataques puede ser también comprendida como una estrategia consciente para desarmar a los detractores. De este modo se construye un *ethos* auctorial diferente del *ethos* del narrador presente en la ficción, que podemos después relacionar con las imágenes del autor que pertenecen al “*ethos* previo” (“*préalable*”) o “*pre-discursivo*”¹⁶) (Amossy 2010).

Si el “*ethos* auctorial” parece difícil de distinguir en el discurso ficcional, la búsqueda de sus señales se revela central para determinar la posición del autor en el campo literario y confrontar su *ethos* o su imagen en la ficción con sus posicionamientos sucesivos durante su trayectoria literaria. Además, el recurso constante a la metalepsis en la novelística de Sábato aparece a la luz de las teorías de la puesta en escena del autor como un “lugar privilegiado del autor real”¹⁷) (Bokobza Kahan 2009), teniendo evidentemente en cuenta la complejidad de esta noción en la literatura.

Las intrusiones del autor en el transcurso de la novela aluden a un nivel extratextual ya que instauran una relación con el exterior del discurso novelesco, perteneciendo el autor del texto a la realidad extratextual. Esas intrusiones voluntarias rompen con la ilusión referencial y llaman la atención del lector sobre el productor del texto, esa voz del exterior que no se borra en los textos del tipo metatextual. Sin recurrir a la autobiografía¹⁸, la obra de ficción puede valerse del material autobiográfico. La presencia en la ficción de un “autor implícito” coincide con el intento de construir una obra dialógica, eficaz al nivel de los esquemas de la comunicación a las que Sábato está atento, lo que trasparece a través de su inquietud constante por la recepción y sus múltiples advertencias destinadas explícitamente al lector. Su obra es sustancialmente un ejercicio de comunicación, el recurso al “*captatio benevolentiae*” parece a ese respecto un modelo retórico para Sábato, quien implora la indulgencia de sus lectores. El hecho de que el narrador tutea a su narratario en la novela (“*Carta a un querido y remoto muchacho*”¹⁹”) crea de manera análoga, en el nivel extratextual, una relación de proximidad entre el autor y su lector. El autor deja su torre de marfil para encontrar a su lector. En la vida como en la obra, Sábato adopta esa postura²⁰ de “referente moral”²¹) pero también de un “hermano” del lector. Así, sus reacciones frente a la actualidad social y política de su país y del mundo confirman esa postura algo atrevida. Ese carácter se hace posible y eficaz justamente gracias al recurso a múltiples estrategias discursivas. Valiéndose de una postura existente, en relación con el repertorio del “archivo postural” (Meizoz 2002), Sábato se presenta como artista-visionario, artista desdichado:

“Yo me aferraba a aquellas páginas, en buena parte escritas con temor, como si un instinto me estuviera advirtiéndome los peligros a que me exponía su publicación” (AEE: 21), artista-mártir (utilizando la palabra “mártir” en su sentido de “testigo”) o creándose una postura de “semejante”, “hermano” para reducir la distancia que lo separa del lector, el autor se comunica con ese último, dejando huellas explícitas de su presencia en el mundo representado.

Los personajes de las novelas precedentes que hacen furtivas apariciones en *Abaddón*, obtienen un estatus algo particular, son elementos de la diegésis porque su historia forma parte del libro, pero se parecen más bien a fantasmas que vuelven a atormentar a su creador, obteniendo el estatus ontológico de héroes sacralizados de los libros precedentes. Así, Alejandra que reaparece en *Abaddón*, “no era la Alejandra que melancólicamente imaginaban algunos, ni tampoco la que Bruno creyó intuir a través de su espíritu abúlico y contemplativo, sino la del sueño y la del fuego, la víctima y victimaria de su padre. Y Sábato volvía a preguntarse por qué la reaparición de Alejandra parecía recordarle su deber de escribir, aun contra todas las potencias que se oponían”. (AEE: 106)

Sábato introduce al lado de los personajes ficticios (“hipóstasis del autor”, en la nomenclatura que él utiliza) a personas reales, del mundo referencial, como Jorge Luis Borges, Ernesto Che Guevara, los pintores Oscar Domínguez y Víctor Brauner, el compositor Astor Piazzola etc. Esos personajes no “tienen incidencia directa en el engranaje central que mueve la acción del relato” (Barrera López, 1982: 119), plantean no obstante, un problema ya aludido por el narrador: algunos figuran más bien como personajes-pretexos para abordar una cuestión importante (con la aparición de Borges se aborda la cuestión de la literatura argentina, con la de Che Guevara el problema del compromiso). El mecanismo de la metalepsis ontológica se asemeja en su funcionamiento al concepto de “libro-rizoma”²² de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). En *Sobre héroes y tumbas*, Martín y Bruno encuentran a Jorge Luis Borges con quien dialogan un instante. Bruno lo presenta a Martín, lo que nos incita a deducir que ambos se conocen:

Caminaban por la calle Perú; apretándole un brazo, Bruno le señaló a un hombre que caminaba delante de ellos, ayudado con un bastón.

- Borges.

Cuando estuvieron cerca, Bruno lo saludó. Martín se encontró con una mano pequeña casi sin huesos ni energía. Su cara parecía haber sido dibujada y luego borrada a medias con una goma. Tartamudeaba.

- Es amigo de Alejandra Vidal Olmos.

- Caramba, caramba... Alejandra pero muy bien (SHT: 205)

El estatuto extradiegético de Borges se complica con el hecho de atribuirle el conocimiento de Alejandra, personaje de la novela, lo que se puede considerar como un homenaje de Sábato que reconoce a Borges como figura maestra de los desdoblamientos. La irrupción de las personas del mundo ontológicamente diferente del mundo ficticio permite plantear de manera más pertinente el

cuestionamiento novelístico de Sábato: el estatus ontológico de la ficción. Elisa T. Calabrese (2009: 791) señala la emergencia en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador* “de una teoría del personaje” [...], según la cual “la criatura excede al creador”, disponiendo el personaje de “una relativa autonomía respecto de quien le dio vida ficcional”. Lo que explica el hecho de que el escritor no asuma la entera responsabilidad de lo que dice o hace su personaje; Sábato puede así replicar a las insinuaciones del Schneider que le pregunta sobre Vidal Olmos:

Parece que usted tiene una obsesión con los ciegos –dijo riéndose groseramente. Vidal Olmos es un paranoico – le respondí -. No cometerá la ingenuidad de atribuirme a mi todo lo que ese hombre piensa y hace (AEE: 66)

La reflexión sobre la relación entre el autor y sus personajes, que convoca dicha teoría, tiene también otras implicaciones²³. Efectivamente, si los personajes pueden ser vistos como “más reales” es porque no se acaba la ficción con la muerte del autor, ya que sigue existiendo en la conciencia de los lectores. Por consiguiente, es lógico pensar que cuando ingresa el mundo de la diegésis y adquiere un estatus ficticio, Sábato ambiciona tener una existencia post mortem. Podemos preguntarnos si esta estrategia se enmarca en la construcción de su postura literaria. A través de las repeticiones, dobles, reiteraciones sucesivas, máscaras, el autor crea a sabiendas un efecto de saturación para reactivar el tópico de “non omnis moriar”. Sábato hace referencia a la muerte en el epígrafe de *Abaddón*, se trata de una cita de Lermontov:

Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor de lo que soy. Algunos dirán que soy una buena persona; otros, que era un canalla; pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas (AEE:7)

De manera oblicua, esa cita cuestiona la recepción del texto que depende de sus lectores potenciales. La selección de ese fragmento confirma la postura de Sábato frente a su lector, la postura de un hombre consciente de la delicada y aleatoria aventura de un texto literario, leído a menudo a través del ethos pre-discursivo de su autor.

Bruno Bassán, en *Abaddón*, visitando el cementerio de Capitán Olmos “vio con asombro una lápida que decía:

Ernesto Sábato
Quiso ser enterrado en esta tierra
con una sola palabra en su tumba
PAZ” (AEE: 458)

De hecho, poniendo en escena hasta su propia muerte, en un lugar ficticio, donde transcurre la acción de la novela, el autor demuestra la coherencia de su planteamiento ontológico: ¿pertenece o no el autor al mundo de su ficción?

La crítica actual trata de reintegrar al autor en la reflexión acerca del texto aprovechando nuevas teorías en el cruce de la lingüística, del análisis del discurso literario y de la sociología. Esos nuevos aportes teóricos permiten relacionar la obra con su autor sin caer en la trampa de lo que Bakhtin (1984) calificaba de “reflejo” y de una lectura puramente contextual. Si el autor juega en su producción literaria, que no pertenece al campo de la autobiografía, con su nombre y sus datos personales y hace su presencia significativa en el mundo de la ficción, podemos investigar entonces acerca del rol de la estrategia siguiente en su obra. ¿Por qué el autor pone de relieve su nombre, se incluye en el mundo de la ficción, si no es para llamar la atención del lector sobre el productor del relato y así poder legitimar su posición en el campo literario, construyendo una verdadera identidad literaria?

El apellido del autor sirve, según Foucault (1994) para cumplir una función clasificatoria. A través del apellido se interrelacionan los textos, lo que permite establecer relaciones de homogeneización, filiación o autenticación. A partir de la creación de un “apellido del autor”, que pasa por la creación de una filiación estética y genérica, el autor puede definir su posición en el campo literario, sea nacional o mundial. Ese “umbral,” (“seuil”) como lo denomina Inger Ostenstad (2009), lingüista noruega, entre lo intratextual (ficción) y lo extratextual (realidad extraliteraria) que favorece la contextualización de la obra de un autor en el ámbito integral de su producción, siempre a partir del dicho “apellido reconocido del autor”, se hace aun más visible cuando ese “autor” integra las páginas de su obra de ficción, como un personaje más, atribuyéndose el mismo nombre²⁴, lo que complejiza los niveles narrativos de la obra. Otra técnica que demuestra la oscilación de las novelas de Sábato entre el nivel intra- y extra-textual, es el recurso a la metalepsis, analizado más arriba, que rompe el pacto narrativo clásico introduciendo en el mundo de la ficción personajes y hechos que no pertenecen a la diegésis. Una vez creado un ambiente de sospecha, el lector procede a una lectura diferente, siendo más consciente del carácter “ficcional” del texto. La instauración del modelo interno del lector con un intento de controlar la recepción del texto permite asegurar la recepción efectiva del mensaje integrado en las páginas del macrotexto. Frente a ese tipo de textos, la transgenericidad y la transversalidad en cuanto al tratamiento de diferentes discursos (literario, científico, filosófico) parecen elementos inherentes e indispensables para la realización de los postulados de la novela metaliteraria. Según María Rosa Lojo (2005:130), “fuera de las clasificaciones genéricas y al mismo tiempo suma de ellas, *Abaddón...*, es, a su manera, una ‘novela total’ que paradójicamente ilustra desde sus rupturas, el fracaso de los grandes relatos, la quiebra de la idea de totalidad. Un texto que parece responder, como ningún otro escrito por Sábato, a la percepción que hoy llamamos postmoderna”. El recurso a la metalepsis ontológica se considera como una de las modalidades de la literatura postmoderna (McHale 1994).

MACRONARRADOR

Empecemos por ver lo que designa el concepto de macronarrador. Hay que precisar que estamos frente a un procedimiento practicado sobre todo por algunos escritores del “Nouveau Roman” en Francia. El concepto designa a un narrador, muy específico, capaz de citar o de evocar a un personaje, una anécdota, un título de la obra precedente de un autor. Si el macronarrador no se puede confundir con el autor, personaje social exterior al mundo representado intradieético, se le puede definir según Anne-Claire-Gignoux (2003: 171) como más que un narrador ordinario, como una “emanación del autor, una voz de lejos, una escapada fuera del espacio textual”. Refiriéndose, por su estatuto particular, al macrotexto, ese narrador se vuelve un macronarrador ya que posee el conocimiento del macrotexto y muestra la relación entre diferentes partes de la obra de un autor incitando al lector potencial a la lectura de la obra integral. Por eso, califiqué esta estrategia más arriba como elemento integrante de una puesta en escena del autor dado que el macronarrador permite unir los textos entre sí, creando una red intratextual donde se exige del lector una lectura atenta, apelando a su capacidad mnemónica e intelectual, “lectant” en la tipología de Jouve (1993), durante el proceso de la lectura. Por más sutiles que sean, las reescrituras macrotextuales llaman a una lectura atenta y “detectivesca” para poder percibir las alusiones a otras obras del mismo autor. Según apunta Nicasio Urbina (1992: 261): “No hay manera de permanecer indiferente ante unos textos en los que se increpa directamente al lector, en los que se le insulta y se le interpela con arrogancia, donde se encuentra un lector implícito supercodificado en el texto incluido como elemento estructural de la narración”.

El macronarrador está fuertemente ligado al fenómeno de la reescritura, por eso estudiaré su función en relación con ella. Es el caso de Fernando, quien evocando en su “Informe” otra obra formando parte del macrotexto, actúa en calidad de macronarrador:

Y volví entonces a analizar el caso Castel, caso que no sólo fue muy notorio por la gente implicada sino por la crónica que desde el manicomio hizo llegar el asesino a una editorial. Me interesó poderosamente por dos motivos: había conocido a María Iribarne y sabía que su marido era ciego [...] Qué otro recurso me quedaba que el de leer, el de estudiar minuciosamente su crónica? “Siempre tuve prevención por los ciegos”, confiesa. Cuando por primera vez leí aquel documento, literalmente me asusté [...] Hasta el título de la crónica me estremeció, por lo significativo *El túnel*. Mi primer impulso fue el de correr al manicomio y ver al pintor para averiguar hasta dónde había llegado en sus investigaciones (SHT: 389)

REESCRITURA

La autorreferencialidad que caracteriza las novelas de Sábato se revela a través de la “absorción y condensación de material anterior y dispersión de este material ya reelaborado y convertido a su vez en nuevo punto de partida” (Barrera López, 2005: 46). Lo que vale para la lectura de *Abaddón* como “un aprovechamiento y expansión de todo un material anterior que cobra nueva vida” (46), resulta válido también para otros textos, pues la lectura del macrotexto de Sábato no indica una cronología estricta elaborada para uso de los lectores. El protocolo de lectura que sería libre de ese tipo de contingencias puede revelar las significaciones insospechadas que demuestran un efecto retroactivo de la postura literaria elaborada por Sábato en su macrotexto. También la instancia de macronarrador se percibe mejor procediendo a una lectura que no respeta las fechas de publicación de las novelas considerando el macrotexto como un conjunto donde el lector puede moverse a sus anchas.

El fenómeno de reescritura aparece, desde el punto de vista de su eficacia discursiva, más bien como aleatorio en cuanto a su recepción dado que recurre a la erudición y las capacidades mnemónicas del lector. Analizaré aquí dos tipos de reescritura: la intra- y la macrotextual (Gignoux 2003) puesto que ambos constituyen las variantes de un mecanismo de “auto-cita”. Cuando un autor se cita a sí mismo en el espacio de un mismo texto, llamaremos este procedimiento “reescritura intratextual”, mientras que cuando las auto-citas circulan dentro del macrotexto, hablaremos de “reescritura macrotextual”. Anne-Claire Gignoux, lingüista francesa, considera que citarse a uno mismo “constituye una forma de transgresión” (2003: 53) por cuanto que difiere de los mecanismos de intertextualidad que muestran la literatura como una especie de palimpsesto perpetuo.

Frente a las numerosas declaraciones de Sábato acerca del intertexto como base de toda obra literaria, basta citar un párrafo de *SHT*: “¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta. No existe. Ni en el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior. No hay pureza en nada humano” (*SHT*: 207) o de *AEE*: “Las obras sucesivas resultan así como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y amaneceres semejantes, por ojos y rostros que retornan, ancestralmente” (*AEE*: 117), pueden sorprender las críticas proferidas en contra de Sábato por sus detractores que le perciben como “un personaje cuidadosamente construido a partir del plagio y la reiteración” (López, Korn, 1997: 117). Los autores de *Sábato o la moral de los Argentinos* (1997: 46) le reprochan a Sábato “las reiteraciones que asolan [sus] dichos” poniendo de relieve “el mecanismo [...] de la autorreferencia” al que recurre el escritor en su macrotexto. Sin embargo, la repetición exacta, como ya lo señaló Genette (1999), no existe, el cambio de la situación enunciativa constituye en sí mismo la variación²⁵ dentro de una secuencia repetida.

Además, no podemos ignorar la “manía correctiva” que empujó a Sábato, durante toda su trayectoria literaria, a presentar versiones sucesivas y corregidas de sus propios textos²⁶, consecuencia de su visión de la obra publicada que “no debe tomarse como perfecta sino como borradores menos deshonrosos” (Norma Carricaburo, 2009: XLI), lo que prueba que las reiteraciones no son el resultado de un error sino que desempeñan un papel importante en su poética. María Rosa Lojo (1997: 52) apunta en “la práctica escritural sabatiana [...] una crítica explícita de lo reproducido, de la copia [...] y un ejercicio efectivo, casi maniaco, de la repetición”.

La conciencia interdiscursiva del escritor argentino permite comprender el procedimiento de la reiteración que aparece a la luz de la teoría proclamada y construida por Sábato no como una “congelación” del discurso o una señal de impotencia creativa sino más bien como una estrategia de la eficacia retórica que se obtiene tras las repeticiones sucesivas de sus ideas ante el público. El autor se muestra consciente de la dificultad de hacerse entender, lo que subraya el apóstrofe de Castel al narratario: “me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. Aunque sea una sola persona”. (*ET*: 15)

Dicha reescritura, debido a una voluntad evidente de repetición, permite insistir en la noción de autor, ya que a través del recurso a la reescritura formal, se ponen en marcha las alusiones al macrotexto del autor. Lo que me interesa en el presente trabajo es sobre todo el mecanismo de la “reescritura macrotextual”, que apoyada sobre la presencia de un macronarrador, presenta un nivel más elaborado y alto de la reescritura, ya que concierne a dos o más obras de un mismo escritor. Los puntos de encuentro entre diferentes obras, en forma de reescritura formal o anecdótica, incitan al lector a conocer la integralidad del macrotexto dado, para poder percibir los juegos macrotextuales. Obviamente, ese procedimiento no llega a ser percibido de manera estrictamente unívoca y exacta: no se trata, pues, de la unidad del estilo practicada por un escritor sino de los elementos concretos que aparecen de un texto a un otro. Siguiendo el esquema propuesto por Anne-Claire Gignoux (2003), diferenciaremos entre “reescritura formal” (auto-cita) y “reescritura anecdótica”, las dos pueden presentar los caracteres intra- o macrotextuales. La reescritura macrotextual anecdótica aparece como un reciclaje de varios elementos de un texto al otro: puede tratarse de una reaparición de los mismos personajes, de los elementos de la intriga global, o de las anécdotas y reflexiones del escritor mediante el mecanismo de la repetición.

Apuntaré aquí algunos de los más importantes casos de reescritura anecdótica en el macrotexto de Sábato:

- El motivo del “rito erótico”: en *Sobre héroes y tumbas* y en *Abaddón el exterminador*; el vínculo subterráneo²⁷ se confirma en la elección del lugar: los acontecimientos suceden en la cripta de la Iglesia de la Inmaculada Concepción en Belgrano
- El descenso al origen: perpetrado por Fernando en *SHT*. La misma

investigación empuja a Sábato a seguir el camino de su héroe en *AEE*: el movimiento simbólico del descenso y ascenso se repite en las dos novelas

- El motivo de la secta de los ciegos: figura en las tres novelas que forman parte del macrotexto sabatiano y los protagonistas investigan acerca de su misterio
- El motivo de la profecía y del fuego: el personaje del loco Barragán figura en *SHT* y en *AEE*
- Las metamorfosis de protagonistas: Juan Pablo Castel se transforma en un pájaro en *ET*, la metamorfosis de Sábato-personaje en una rata “concluye y complementa el ciclo de metamorfosis de Fernando” (Lojo, 1997:280) en *SHT*
- Presencia de los mismos personajes: Alejandra, Martín, Bruno, Fernando

El recorrido del macrotexto sabatiano en busca de las auto-citas, nos ha permitido observar los numerosos casos de reescritura formal intra- y macrotextual. Hay pasajes que experimentaron algunas correcciones o cambios en el proceso de reescritura. En *Sobre héroes y tumbas*, Martín:

sin habérselo propuesto, se encontró frente al café de Chichín, y entrando, oyó al loco Barragán, que tomaba aguardiente sin dejar, como siempre, de predicar, diciendo *Vienen tiempos de sangre y fuego muchachos* amenazando, admonitorio y profético con el dedo índice de la mano derecha a los grandullones que lo farreaban²⁸ [...] *Tiempos de sangre y fuego, porque el fuego tendrá que purificar esta ciudad maldita* [...] (*SHT*: 222)

El capítulo de *Abaddón el exterminador*, “En la tarde del 5 de enero”, retoma el personaje de Natalicio Barragán, materializando esta vez, bajo la imagen del monstruo, las profecías profesadas por el protagonista, desde la novela precedente:

Al llegar a Pedro de Mendoza, las aguas de Riachuelo, en los lugares en que reflejaban la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre. Algo le impulsó a levantar los ojos, hasta que vio por encima de los mástiles un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada. Se apoyó en la pared de zinc, cerró los párpados y descansó, agitado [...] Cuando volvió a mirar, su terror se hizo más intenso: el monstruo ahora echaba fuego por las fauces de su siete cabezas (*AEE*: 12-13)

Se trata aquí de un ejemplo de reescritura macrotextual que no respeta a la letra el fragmento al que alude. Se observa sin embargo la repetición de los mismos motivos. En la misma novela, “El día 6 de enero de 1973”, Natalicio Barragán:

emprendió el mismo trayecto que la noche anterior [...] en la esquina de Brandsen y Pedro de Mendoza se apoyó en la pared, en la misma pared, y

cerró los parpados [...] por fin se decidió a abrir los ojos y a levantarlos: sí, ahí estaba lanzando el fuego por sus narices, con ojos de sangre...”(AEE: 430)

El macronarrador comenta el caso del loco Barragán, haciendo un giro macrotextual hacia el episodio de su predicación en *Sobre héroes y tumbas*:

Quince años atrás, se le aparecía y él predicaba en la calle, en el bar de Chichín. Había anunciado el fuego sobre Buenos Aires, y todos chacoteaban con él [...] Venían tiempos de sangre y de fuego, les decía mientras amenazaba con su índice admonitorio a los grandulones que se reían y lo empujaban, les repetía que el mundo iba a ser purgado con sangre y con fuego (SHT: 431)

Lo que resulta interesante y novedoso en la reescritura practicada por Sábato es el recurso a las auto-citas (pueden ser corregidas, ligeramente desarrolladas o cambiadas) que pasan de un ensayo a la novela²⁹, sin adaptaciones particulares en función del género del discurso practicado. La permeabilidad de las fronteras genéricas parece una consecuencia lógica de los postulados anunciados por Sábato a lo largo de su macrotexto.

Los elementos del libro reescritos, terminan por acceder a una especie de universalidad y notoriedad, lo que permite comprender el empleo del artículo definido “la novela”, aludiendo a *SHT*, empleado por el narrador autodiegético en el capítulo “Algunas confidencias hechas a Bruno”:

Publiqué la novela contra mi voluntad [...] Más aún, y eso usted lo sabe, infinidad de veces consideré que debería destruir el Informe sobre ciegos, como en otras ocasiones quemé fragmentos y hasta libros enteros que lo prefiguraban³⁰ (AEE: 21)

La falta de precisiones por parte del narrador, dirigiéndose a la curiosidad del lector y a su memoria una vez más para poder comprender esas alusiones enigmáticas, aludidas, incompletas a primera vista por un lector desprevenido: “y eso usted lo sabe”, “creo haberle contado”, etc. La indeterminación de esas informaciones destinadas al narratorio debe intrigar e incitar a eludir esas alusiones macrotextuales. Sólo un lector macrotextual, un macrolector, podrá detectar los elementos de reescritura macrotextual, apoyándose en su conocimiento del macrotexto, lo que limita inevitablemente el alcance de este procedimiento desde el punto de vista de la recepción. Esta noción, que complejiza la puesta en escena del autor, favorece, sin embargo, la búsqueda de las nuevas significaciones del texto narrativo. La memoria y el conocimiento son necesarias para un lector macrotextual y son una condición sine qua non de la recepción de la reescritura (Gignoux 2003).

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, hay que señalar el papel fundamental de la reescritura en el macrotexto de Sábato. El empleo de ese procedimiento corresponde a su postulado de que “la originalidad absoluta no existe” y que toda creación es en el fondo una recreación. La reescritura desempeña además una función importante: la de poner de relieve la actividad y la postura literaria del autor. Si las alusiones macrotextuales no son perceptibles para un lector no macrotextual, el narrador introduce, de vez en cuando, precisiones del tipo metatextual para señalar de manera explícita la existencia de la reescritura. Así, los personajes de Sábato aparecen como lectores de su obra (Bruno, Nacho, Agustina, Beba) o son ellos mismos escritores dentro del dispositivo narrativo (Bruno). La puesta en escena del autor se impone en la reescritura como una consecuencia de las repeticiones, reiteraciones que subrayan el trabajo de una instancia creadora común a los textos reagrupados bajo la denominación de macrotexto.

Los elementos autobiográficos pueden intervenir de este modo en el texto narrativo a través de un macronarrador que dirige la atención de los lectores hacia la postura literaria del autor que trasparece en el texto. La presencia de un macronarrador garantiza la autenticidad autobiográfica del relato y subraya su relación con la realidad extralingüística: los libros escritos, publicados, creando “un nexo entre el libro que estamos leyendo y otros libros leídos anteriormente, un símbolo manifiesto de intertextualidad” (Gignoux 2003: 174) inherente a la literatura, mezclando los imágenes del narrador y del autor y “construyendo un personaje mixto personaje/narrador/macronarrador/autor” (174).

Podríamos añadir que la eficacia potencial de este tipo de mediación textual se revela aún más fuerte en el dispositivo del macronarrador, quien reúne las tres novelas entre sí. La percepción del macronarrador por su lector, macrolector, se vuelve en sí misma un barómetro de la eficacia del mensaje integrado en la ficción, ya que su recepción permanece desdichadamente aleatoria, puesto que necesita un buen conocimiento del macrotexto del autor. Al descubrir esa instancia, el lector recuerda otra instancia, la que genera el relato. A través de la poética de reiteración, reescritura sea inter-, intra- o macrotextual, se construye la auto-legitimidad del autor, componiendo su ethos previo con el ethos auctorial elaborado en el discurso novelístico. Retóricamente hablando, la eficacia de ese tipo de “orador” dotado de un capital de referencia, adquiere de antemano ventajas inestimables frente a su auditorio. Por último, cabe recordar que en nuestro recorrido del macrotexto sabatiano hemos señalado los mecanismos que, de manera a menudo oblicua, participan en la puesta en escena del autor. La construcción de la postura literaria en los textos de ficción se enriquece con nuevas perspectivas insospechadas aun por el mismo autor, quien presa de su inconsciente, se somete, como sus personajes, a la dictadura del mundo ajeno para descubrir alguna verdad sobre sí mismo. Sábato es consciente del poder de la obra de ficción que provoca más fácilmente la adhesión de los lectores, como lo dice a ese “querido muchacho” que le pide consejo en *Abaddón*: “Más bien

podía ayudarte (y quizá lo he hecho) con esa mezcla de ideas con fantasmas vociferantes o silenciosos que salieron de mi interior en las novelas”. (AEE: 110)

NOTAS

1 Me refiero a la teoría de Maingueneau (2004 : 110): “La littérature entremêle deux régimes : un régime qu’on pourrait dire *délocutif*, dans lequel l’auteur s’efface devant les mondes qu’il instaure, et un régime *élocutif*, dans lequel «l’inscripteur», «l’écrivain» et la «personne», conjointement mobilisés, glissent l’un sur l’autre”. Maingueneau define así las tres dimensiones del autor, presentes en su propuesta terminológica: “La dénomination ‘personne’ réfère à l’individu doté d’un état civil, d’une vie privée. « L’écrivain » désigne l’acteur qui définit une trajectoire dans l’institution littéraire. Quant au néologisme ‘inscripteur’, il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu’impose le genre de discours”. (108).

2 Sábato declara en *El escritor y sus fantasmas* (269): “Para mí, la novela es como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clarificación total y desborda toda limitación. En cuanto a la técnica, considero legítimo todo lo que es útil para los fines perseguidos, e ilegítimas aquellas innovaciones que se hacen por la innovación misma”. En la carta a un “Querido y remoto muchacho” en *Abaddón el exterminador*, encontramos la misma idea (125): “he dicho siempre que las novedades de forma no son indispensables para una obra artísticamente revolucionaria”. A la luz de esas declaraciones, se puede considerar el capítulo de *Abaddón*, “Ideas de Quique sobre la nueva novela” (208-214) como manifiesto irónico de la posición de Sábato frente al fenómeno del “Nouveau Roman” en Francia. Ver también su texto “Seamos nosotros mismos” (682-687), Sábato, Ernesto, *Obra completa: ensayos*, Buenos Aires: Emecé Editores/Seix Barral, 2007.

3 Hago referencia al estudio de Meizoz, Jérôme (2004), *L’oeil sociologue et la littérature* donde se presenta las nuevas pistas del encuentro entre la sociología y el análisis del discurso en los estudios literarios.

4 Me refiero a su estudio *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato*, Miami: Ediciones Universal, 1992, y a sus artículos: “La lectura en la obra de Ernesto Sábato”, *Revista Iberoamericana*, 141:823-836; “Código narrativo en *El Túnel* de Sábato: implicaciones semióticas”, *Semiosis*, julio-diciembre; 21: 257-279.

5 Barrera López, Trinidad *La estructura de Abaddón el exterminador*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.

6 Calabrese, Elisa T. (2009: 790) señala la reaparición de los mismos personajes en las novelas de Sábato como “uno de los elementos determinantes para concebir las tres novelas como una trilogía, y que ha sido señalado como un constituyente de la mise en abîme que se produce entre las tres novelas”. Obviamente, para observar este procedimiento se necesita un protocolo de la lectura basada en “la inversión del orden cronológico”. De este modo, “si efectuamos una trayectoria que recorre desde *Abaddón el exterminador* hasta *El túnel*, será posible observar que no se trata de la mera reaparición o mención de los personajes anteriores, sino de una estructuración de atributos semánticos que los configuran como un paradigma dinámico de duplicaciones”. (790)

7 En la teoría de Genette (1987, 2004), el “paratexto” (“paratexte”) se divide en: “péritexte” (pertenece al espacio del libro, forman parte del “peritexto”: apellido del autor, título, dedicatoria, epígrafe, introducción, títulos de capítulos, glosa) y “építexe” (situado fuera del espacio del libro, se trata de un “epitexto público” (“editorial” o “allographique”, se compone de artículos, escritos acerca del libro por el mismo autor o por la crítica, entrevistas y comentarios) y de un “epitexto íntimo” (entran en esa categoría los diarios íntimos y la correspondencia del autor).

8 Utilizaré en adelante la denominación “macrotexto”, sacada de la teoría de Georges Molinié (1993), para calificar la obra integral de Sábato, lo que permitirá evitar las confusiones que la palabra “obra” puede inducir: “obra” puede referirse a un texto del autor o a la integralidad de su trabajo.

9 Para estudiar la comunicación entre los diferentes niveles en la ficción, me parece más oportuno el concepto de metalepsis. Barrera López (1982: 214-5) recurre a esa noción, considerando, según Genette, la metalepsis como una “transgresión” de los niveles.

10 Ryan (2005 : 207) declara acerca de la metalepsis retórica : “Ce type de métalepse permet à un niveau diégétique de faire intrusion dans un autre niveau, mais l’opération n’a rien de contaminant, car elle respecte la différence des niveaux”.

11 Según Ryan (2005 : 207), “La métalepse ontologique est plus qu’un clin d’œil furtif qui perce les niveaux, c’est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l’interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l’imaginaire et le réel. On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une excroissance bénigne qui ne s’infilte pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus”.

12 Para evitar la confusión entre Sábato-personaje en *AEE* y Sábato escritor, refiriéndome al autor empírico Sábato mantendré un acento pese a la preferencia del escritor, quien en las últimas décadas firma su apellido sin el acento, “en su forma originaria y ancestral”. (Sauter, 2006: 217)

13 Para las obras de Sábato, utilizaré las siguientes siglas: *ET* refiriéndome a *El Túnel*, *SHT* para referirme a *Sobre héroes y tumbas* y *AEE* para *Abaddón el exterminador*.

14 Nicasio Urbina (1992) subraya el carácter autobiográfico de *AEE*: “En *Abaddón el exterminador* existe una identificación clara entre el autor Ernesto Sábato, y el personaje Ernesto Sábato [...] el narrador de *Abaddón* sin embargo, no se identifica claramente ni con el autor ni con el personaje”. (25)

15 El subrayado es mío.

16 Ethos pre-discursivo (“pré-discursif) en la terminología de Ruth Amossy (1999, 2010), funciona fuera del discurso ya que lo constituyen los imágenes del autor que circulan fuera de su producción literaria, como por ejemplo su presencia mediática. Como lo señala Amossy (2010 : 75): “L’image de soi se construit nécessairement dans sa relation constitutive au discours social, ou interdiscours. Dans cette perspective dialogique, l’ethos discursif est toujours une réaction à l’ethos préalable – ma présentation de soi se fonde toujours sur l’idée que mon interlocuteur se fait d’ores et déjà de ma personne” .

17 Según Bokobza Kahan (2009): “La métalepse déclenche un mécanisme narratif qui transforme l’espace discursif en un lieu d’accueil privilégié de l’auteur réel, que je mets ici entre guillemets pour rappeler la complexité de la notion en littérature”.

18 Barrera López (1982: 219) distingue en *Abaddón* cuatro tipos fundamentales del narrador: “extradiegético-heterodiegético, extradiegético-homodiegético, intradiegético-heterodiegético, intradiegético-homodiegético. Ya esta profusión de tipo mezclado del narrador advierte de la complejidad narrativa de *Abaddón* y de las múltiples imbricaciones de los niveles extra- e intratextuales, así que de una impronta fuerte del material autobiográfico que no se presenta tal cual (dice, con razón, Barrera López que Sábato “prefiere no verse comprometido autobiográficamente con la utilización, durante toda la novela, de la primera persona”)

19 Nótese a manera de ejemplo, las palabras destinadas a ese “remoto muchacho”: “Pero volvamos a tus dudas. Me basta con leer uno de tus cuentos para saber que un día llegarás a ser importante. Pero ¿estás dispuesto a sufrir esos horrores? Me decís que estás perdido, vacilante, que no sabés qué hacer, que yo tengo la obligación de decirte una palabra”. (*AEE*: 112) Conviene notar que la integralidad de esta correspondencia ficticia incluida en *Abaddón*, se edita por separado, por iniciativa de la editorial Losada, en 1990. En el prefacio, Sábato precisa las circunstancias de esta reutilización del material ya elaborado: “Su presidente [Editorial Losada] me preguntó qué posibilidad habría que les diese algo, siquiera simbólico, para esta nueva etapa de la casa [...] ¿Qué podría ofrecerles cuando ya, desde hace once años, el mal de vista me hace imposible escribir un libro? Apenas algo muy modesto: la carta a un joven escritor que integra *Abaddón el exterminador*, en rigor la síntesis de innumerables cartas con que respondí a lo largo de mi vida a esos jóvenes que me interrogaban ansiosamente desde lugares a veces muy lejanos”. Ernesto Sábato, *Querido y remoto muchacho*, Cuadernos del Aqueronte, Buenos Aires: Editorial Losada, 1990.

20 Se trata de un concepto de Jérôme Meizoz (2002), quien incluye en la “postura literaria” dos dimensiones: la intradiscursiva que corresponde al concepto de “ethos” y la extradiscursiva que corresponde a la “imagen del autor” (apariciones mediáticas por ejemplo).

21 En numerosas ocasiones, se atribuyo a Sábato ese papel de “referente moral”.

Para Silvia Sauter (2005: 12-13), “el destacar la figura moral de Sábato sirve para constatar su intensa e incesante búsqueda de verdad y justicia, como lo acreditan sus acciones y constante lucha por ideales descreditados, reducidos, rebajados u olvidados en nuestros días [...] Sábato responde en su escritura y en su vida pública con su acostumbrada solidaridad siempre en defensa del necesitado y de quien sufre”.

22 Dominique Chancé (2002: 198) propone la adaptación de ese concepto, elaborado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980), al análisis de las novelas meta-literarias. Se observan analogías entre la metalepsis ontológica y el “libro-rizoma” : “le livre, agencement avec le dehors peut intégrer [...] des éléments et personnages du dehors, les mêler à la fiction, confondre les niveaux. Discours et récit, champ de la fiction et du social interfèrent, au moins dans l’imaginaire de l’œuvre, transgressant les frontières, établissant des connexions nombreuses, dans une immanence qui nie les hiérarchies et les classes logiques”.

23 Me parece oportuno, para apoyar nuestra visión de la relación dinámica que introduce ese procedimiento en el texto, citar aquí a uno de los teóricos de la metalepsis, Christine Baron (2005 : 302-303) : « Le fait que la métalepse apparaisse liée à une mise en question de la linéarité du récit et de la causalité simple calquée sur les sciences de la nature qui « expliquait » les choix du romancier et le destin de ses personnages est peut-être alors à resituer dans une modification plus vaste de notre appréhension des modalités de constitution des savoirs [...] en mettant en scène la soumission des personnages de fiction à son vouloir, ou leur révolte, le narrateur ne fait pas que souligner l’arbitraire du récit de la fiction : il constitue le récit de fiction comme expérimentation d’un passage dont on sait bien qu’il n’est jamais homogène entre l’intention et l’action, mais aussi comme laboratoire inattendu des sciences de la nature et des lois du vivant dont la rationalité interne n’est pas niée mais renvoyée, en amont, à un jeu des possibles dont l’actualisation dans le monde ‘réel’ est le résultat d’un devenir contingent » [...] La métalepse se présentant sous la forme d’une liberté vertigineuse que se donne le romancier, avec pour contrepartie l’insolence de ses personnages, surexpose le vouloir sous sa forme capricieuse, faisant de ce qui est une version du monde parmi d’autres, thématissant par ricochet le monde physique comme un résultat contingent de ce jeu des potentialités ».

24 Existen distintos variantes de la presencia de su apellido en la novela: - el apellido aparece no cambiado (desaparece el acento ortográfico). Por otro lado, el apellido o las alusiones biográficas aparecen en el macrotexto, de manera oculta, codificada bajo la forma de los iniciales: primera letra de apellido S. o la letra R. (primera letra de su segundo nombre).

25 En el capítulo de *Figures IV*, “L’autre du même” (Genette 1999: 101), consagrado a la repetición, podemos leer lo siguiente: “toute répétition est déjà variation”.

26 En su estudio filológico que abre la Edición crítica de *Sobre héroes y tumbas* (2009), Norma Carricaburo procede al análisis de la génesis textual de la novela, cotejando diferentes versiones del texto: “La primera edición de *Sobre héroes y tumbas* la publicó la Editorial Fabril en 1961. Las últimas correcciones introducidas por Sábato son de 1991. Durante treinta años el autor ha seguido corrigiendo el texto, queriendo alcanzar una edición definitiva que nunca lo contente del todo” (XLI) relata la investigadora en la “Nota filológica preliminar”.

27 Conuerdo con María Rosa Lojo (1997: 89) en que la narrativa de Sábato se caracteriza por “el vértigo de duplicaciones y reflejos, de simetrías e inversiones”. La génesis de la reescritura anecdótica, correspondencias que establecemos entre diferentes partes de su macrotexto, resulta profundamente enraizada en la poética sabatiana.

28 Los subrayados me pertenecen.

29 Es el caso de numerosos pasajes del ensayo *El escritor y sus fantasmas* que aparecen “dialogados” en *Sobre héroes y tumbas* y en *Abaddón el exterminador*. Como apunta Barrera López (2005: 45), “en una lectura de *Abaddón* puede comprobarse como el diálogo va a ser el molde más utilizado para la materialización de lo discursivo.”

30 El subrayado es mío.

OBRAS CITADAS

Amossy, Ruth (comp.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, coll. « Sciences des discours », Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé, 1999.

— — . *L'argumentation dans le discours*, Paris : Colin, 2006.

— — . *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, coll. « Interrogation philosophique », Paris : PUF, 2010.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.

Baron, Christine, “Effet méaleptique et statut des discours fictionnels”, Pier, John et Jean-Pierre Schaeffer (comp.), *Méalepses et entorses au pacte de la représentation*, Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, 295-310.

Barrera López, Trinidad, *La estructura de Abaddón el exterminador*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.

— — . “Sábato, balance de un luchador”, *Sábato: símbolo de un siglo. Visiones y revisiones de su narrativa*, Colección “La vida en la pampa”, Buenos Aires: Corregidor, 2005, 41-53.

Baudorre, Philippe, et al., *Littérature et sociologie*, coll. « Sémaphores », Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Bokobza Kahan, Michèle, “Méalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction”, *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, (2009), <http://aad.revues.org/index671.html>. 19 novembre 2010.

Calabrese, Elisa, “Personajes de *Abaddón*: Máscara e identidad”, *Sábato en la crítica americana y europea*, Vázquez-Bigi (ed.), 1985, 183-191.

— — . “*Sobre héroes y tumbas*: historia y gnosís”, *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sábato: edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), CRLA/ Archivos, Colección

Archivos, n°60, Córdoba: alción Editora, 2009, 757-792.

Carricaburo, Norma, "Nota filológica preliminar", *Sobre héroes y tumbas*: edición crítica, 2009, XLI-LXX.

Debra, Malina, *Breaking the frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus: Ohio State, 2002.

Dellepiane, Angela B., « El concepto de postmodernidad y la obra de Ernesto Sábato », *Sábato: símbolo de un siglo*, 2005, 103-122.

Fludernik, Monika, « Changement de scène et mode métaleptique », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, 2005, 73-94.

Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, 1969, t. 1, Paris : Gallimard, 1994.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

— — . *Nouveau discours du récit*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1983.

— — . *Figures IV*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1999.

— — . *Métalepse. De la figure à la fiction*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 2004.

Gignoux, Anne-Claire, *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises : Etudes linguistiques », Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2003.

Lafon, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris: Editions du Seuil, 1990.

Lojo, María Rosa, *Sábato: en busca del original perdido*, Buenos Aires: Corregidor, 1997.

— — . "Modernidad, postmodernidad y transgresión en la estética sabatiana: diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan", *Sábato: símbolo de un siglo*, 2005, 123-145.

López, María, Guillermo Korn, *Sábato o la moral de los Argentinos*, Colección "Armas de la crítica", Buenos Aires: América libre, 1997.

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004.

Maingueneau, Dominique, Inger Ostenstad (sous la direction de), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris : L'Harmattan, 2010.

McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, New York and London: Routledge, 1994.

Meizoz, Jérôme, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève : Slatkine Erudition, 2004.

— — . *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine Erudition, 2007.

Molinié, Georges, Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris : P.U.F, 1993.

Ostenstad, Inger, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, (2009), <http://aad.revues.org/index665.html>. 5 décembre 2010.

Pier, John, Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

Ryan, Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, 2005, 201-223.

Sábato, Ernesto, *Querido y remoto muchacho*, Buenos Aires: Losada, 1990.

— —. *Sobre héroes y tumbas*, Colección Booket, Barcelona: Seix Barral, 2005.

— —. *Abaddón el exterminador*, Colección Booket, Barcelona: Seix Barral, 2003.

— —. *Obra completa: ensayos*. 1996. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

— —. *El escritor y sus fantasmas*. 1963. *Obra completa: ensayos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

— —. *Sobre héroes y tumbas*, edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), CRLA/ Archivos, Colección Archivos, n°60, Córdoba: Alción Editora, 2009.

— —. *El túnel*, Colección Letras hispánicas, Madrid: Cátedra, 1989.

Sauter, Silvia, (compiladora), *Sábato: símbolo de un siglo. Visiones y revisiones de su narrativa*, Colección “La vida en las pampas”, Buenos Aires: Corregidor, 2005.

— —. *Teoría y práctica del proceso creativo*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Toro, Alfonso de y Fernando de Toro (eds.), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latino-americano*, Franckfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1999.

Vazquéz-Bigi, A.M. (selección y edición de), *Épica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*, Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1985.

Urbina, Nicasio, *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato*, Miami: Ediciones Universal, 1992.

— —. “La lectura en la obra de Ernesto Sábato”, *Revista Iberoamericana*, 141:823-836.

— —. “Código narrativo en *El Túnel* de Sábato: implicaciones semióticas”, *Semiosis*, julio-diciembre; 21: 257-279.

Wilson, Colin, *Outsider*, (1956) Poznan: Rebis Publishing House, 1992.



Jarra verde con peras II, Green jug with pears II, 24 X 30 cm.



Eduardo Longoni

"Fue muy emocionante ir con Longoni a los lugares que en estas últimas décadas de mi vida no me animé a recorrer, tanta era la nostalgia de aquel tiempo que ahora, en mis últimos años, pertenecen a algo perdido para siempre, en esta vertiginosa y trágica marcha hacia el fin. Lugares en que caminaron, discutieron, sintieron momentos de exaltación y de abatimiento, de sospechas y ternuras, dos de los personajes que más quiero en mis novelas, personajes ficticios, que jamás existieron en la realidad, pero que existieron en el fondo de esos oscuros rincones del alma, en que transcurren no sólo las ficciones, sino también los sueños y las pesadillas, los fantasmas enigmáticos que habitan ese misterioso territorio de nuestra existencia. Gracias, Longoni, por haberme permitido con su pasión y su talento, revivir hechos, vivencias e ilusiones que se fueron para no volver."

- Ernesto Sábato

UNA LECTURA DE *EL TÚNEL* EN CLAVE ARGENTINA: JUAN PABLO CASTEL Y LA REVUELTA DE CAÍN

Alejandro Hermosilla Sánchez
Universidad de Murcia, España

INTRODUCCIÓN

Señalaba Héctor Murena en uno de sus imprescindibles ensayos, *La cárcel de la mente*, que, con el paso del tiempo, cuando alguien decidiera estudiar un corpus literario construido durante el siglo XX que desentrañara las raíces, misterios y secretos de la nación argentina y su historia debería focalizar este trabajo en, a su juicio, cuatro escritores esenciales para desarrollar esta tarea: Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea y Ezequiel Martínez Estrada. Sin tener nada que objetar a las palabras del lúcido ensayista, poeta y traductor de Buenos Aires, sin embargo, sí me atrevería a completar su afirmación sugiriendo que, a mi juicio, para que esta lista de escritores estuviera, ahora sí, totalmente perfilada habríamos de añadir tanto los nombres del mismo Héctor Murena como el del hacedor de esa novela de referencia incontestable que es *Sobre héroes y tumbas*; o sea, Ernesto Sábato.

Sucede que, tal vez, debamos esperar a su muerte definitiva -que, confiemos, continúe retrasándose- o a que el paso del tiempo haga su habitual trabajo de demolición para que su obra novelística -mucho más que la ensayística- además de ser reconocida y valorada en su justa medida -lo que, esto sí, sin duda, ya ha sucedido- sea leída como podría o debería serlo y, en verdad, merece: como si se tratara de un testimonio profético y clarividente con resonancias místicas, bíblicas, sobre la construcción de la nación argentina.

En este sentido, sería necesario recordar lo ya sabido; que en Ernesto Sábato los ciudadanos de su país siempre encontraron una voz y un referente moral que no dudó nunca en denunciar cuáles eran los mayores males de su país y de la ideología política y social en que había cimentado su crecimiento. De hecho, como su maestro en La Plata, Ezequiel Martínez Estrada, o aquel

joven solitario, rebelde que transitara la revista “Sur” alejado en parte de la ideología de sus directores, Héctor A. Murena, Ernesto Sábato tampoco vaciló jamás en afirmar en qué consistía el pecado original argentino. Es decir, en declarar sin miedos que una vez que en su país se había extirpado la raíz indígena, se había eliminado una de las bases fundamentales para posibilitar toda convivencia grupal o entre razas. Y, por lo tanto, se había creado un país ajeno a sí mismo que la mayoría de sus habitantes procedentes de Europa se sentirían incapaces de concebir como propio: “En nuestra tierra se masacró a los habitantes originarios, lo que de por sí es trágico; gran cantidad de su población vino de afuera, y hacia fuera sostuvieron su mirada hasta su muerte” (Sábato, 2004: 36)

De la misma forma, tampoco tuvo reparos Ernesto Sábato en subrayar cuáles eran las raíces a través de las que se había levantado un país con unas características y una problemática muy definidas, que le acercaban y le alejaban de Europa y sus hermanos americanos, hasta hacerlo único, dotarlo de su radical especificidad trágica abocada a la melancolía, como él mismo nos referiría: “No somos ni Europa propiamente dicha ni América latina propiamente dicha. Millones de hombres provenientes de Europa o descendientes de europeos dan el tono de esta nueva cultura. Para bien o para mal somos fundamentalmente europeos. Pero lo grave es que si racialmente lo somos, geográfica e históricamente pertenecemos a un nuevo continente”. (Constenla, 2000: 157)

En cualquier caso, pienso que si esta interpretación o posible lectura en clave argentina de la obra de Sábato todavía no se ha extendido masivamente es porque su literatura se interroga sobre el problema de la identidad argentina dentro de un contexto más amplio que lo lleva a intentar responder cuestiones, en esencia, universales. De hecho, para indagar en la naturaleza del pueblo argentino, Sábato realizó una búsqueda profunda, latente y oculta en toda su obra sobre el origen de las religiones monoteístas para lo que se sirvió del mito gnóstico a partir del cual intentó buscar una salida al estado apocalíptico no sólo de su patria sino, a su vez, del mundo occidental. Razón por la cual las novelas de Sábato devinieron un testimonio ejemplar para comprender esa decadencia de Occidente sobre la que un gran número de artistas contemporáneos (desde cineastas como Andrei Tarkovsky o Ingmar Bergman y pintores como Gustave Moreau o René Magritte hasta escritores como Rober Musil o Jean Paul Sartre) focalizaron su atención durante el transcurso del siglo XX.

Es por esta causa que, muy probablemente, la literatura de Ernesto Sábato se mantiene terca e incombustible en un lugar destinado a unos pocos “elegidos” desde el que se muestra indiferente a la vez que desafiante a todos los cuestionamientos, ajena a las modas y únicamente atenta a su lúcido, clarividente y, por momentos, apocalíptico discurso. Pues está escrita como si se tratara de un largo poema hiriente, una intensa oración o un versículo bíblico y no hay ninguna palabra en ella que sea superflua ni anecdótica.

Extraña, por tanto, a toda frivolidad o a cualquier afán experimentalista -sin que esto sea obstáculo para que utilice todos los recursos narrativos que necesite o tenga a su alcance para llegar a “ser”- la obra de Ernesto Sábato se me presenta como un auténtico monumento artístico sincero y absolutamente “verdadero” -y esto, gracias a sus errores e imperfecciones que la jalonan- al que, antes o después, siempre habrá que volver.

Sin ir más lejos, el hecho de que Sábato no quisiera escribir, concebir más novelas independientemente de su trilogía narrativa y aquella primera obra inacabada, *La fuente muda*, que la principiaba, nos indica con claridad el carácter sacro que concedió a sus creaciones alejado de todo utilitarismo o carácter comercial. Efectivamente, Sábato sólo escribió cuando sintió que era necesario, cuando se desgarró o comprendió -casi por imperativo moral- que era su deber. Y este hecho -que no es tan común como pareciera-, nos puede ayudar a penetrar en una serie de claves esenciales para comenzar a valorar con justicia su obra que son, a su vez, determinantes para enfrentarnos a uno de sus temas principales: el recorrido del Caín inconsciente (el Carlos que protagoniza *La fuente muda*) al Cristo consciente (aquellos muchachos torturados que aparecen en *Abbadón el exterminador*) en lo que viene a ser una crónica sobre las posibilidades de redención y finalmente, transcendencia, que poseen los americanos y, en este caso concreto, los argentinos, que puede extenderse, asimismo, globalmente, a los ciudadanos de cualquier lugar del mundo.

En cualquier caso, -y dada la amplia extensión que debería poseer un artículo sobre esta evolución del Caín al Cristo en la obra de Sábato-, me conformaré aquí con realizar una indagación que estudie el neurótico comportamiento de Juan Pablo Castel -ese Caín ciego y herido aún consciente que protagoniza *El túnel*- entroncándolo con determinadas actitudes históricas del pueblo argentino para que el lector pueda comprobar la profundidad con la que fue capaz de escarbar en sus traumas, complejos y problemáticas.

EL TÚNEL: EL MAL Y SUS LÍMITES

Por encima de todos los demás, hay un gesto de Castel que siempre me ha llamado la atención en *El túnel*: su complacencia en narrar sin ápice de compasión su desgracia. Acaso sea esta actitud suya la que haya atrapado a tantos lectores en esa nocturna historia circular sin, aparentemente, vías de escape, que Sábato hilvanaría. Escuchar hablar al mal es, en sí, un privilegio, un acto que prueba la total libertad con la que fue creado el hombre. Pero también sus límites. Que es, en mi opinión, el gran tema de *El túnel* y de toda la obra de Dostoievsky: cuál es el límite del dolor, el límite de la libertad y dónde empieza la inquietante frontera de lo permisible que una vez traspasada ha de golpear, castigar al ser humano sin misericordia; dónde se forja y nace el crimen y por qué ha de recibir su correspondiente castigo.

Temática en la que, justo es decirlo, por otra parte, -dada mi intención de

abrirme paso a través de ella- encuentro también la sana ironía que envuelve toda obra de arte, la carcajada feroz que siempre nos devuelve un gran libro cuando queremos acceder a él rigurosa, seriamente; cuando queremos desentrañar un recorrido que siempre ha de ser plurívoco, expansivo y tan volátil como nuestras vidas y jamás atomizado bajo un único sentido, como ya observase Michel Foucault en su famosa abertura de *Las palabras y las cosas*.

En cualquier caso, lo que interesa ahora es comprobar cómo esta temática, por qué y según qué coordenadas, se muestra en la novela de Sábato y, en el particular caso del país argentino. Y, sobre todo, importa alumbrar hipótesis, cerrar círculos y abrir, asimismo, otros que puedan ofrecer una explicación cabal del monólogo de Juan Pablo Castel; por qué la necesidad de confesar sin piedad su crimen y qué razones últimas podríamos encontrar que justificasen su encono e ira hacia sí mismo.

JUAN PABLO CASTEL Y LAS PALABRAS: LAS MOTIVACIONES DE SU DISCURSO

Sin duda, una primera explicación del deseo de narrar de Juan Pablo Castel se encuentra en su deseo de ser leído “aunque solo sea por una persona” y, por tanto, habríamos de cifrarla en su expresa necesidad de vincularse con algún otro para romper su radical soledad. Al fin y al cabo, Castel -como se pone de manifiesto a lo largo de *El túnel*- se encuentra rodeado de “otros” a los que no llega a escuchar y con los que tampoco alcanza a establecer una conversación cabal. Lo que no debería extrañarnos después de haber realizado un recorrido por la sociedad argentina de su tiempo. Pues el solitario hombre cainita que poblaba Buenos Aires y que protagoniza *El túnel*, vivía en una época de continuas dictaduras; lo que le hacía sentirse aun más amenazado en su psique interna así como temeroso de confiar en los “otros”.

En este sentido podemos identificar el por qué del airado monólogo de Castel, como una lógica respuesta a la situación de miedo e indefensión vivida frente a las dictaduras por tantos hombres argentinos que “se ha(bían) convertido en completamente privados, (...) ha (bían) sido desposeídos de ver y oír a los demás, de ser vistos y oídos por ellos. (...) y est(aban) encerrados en la subjetividad de su propia experiencia singular” que como sugiere Hannah Arendt¹ al tipificar las dictaduras, “deja de ser singular” hasta convertirse en colectiva cuando, como en el país argentino “la misma experiencia se multiplica innumerables veces (Arendt, 1993:49)”.

Pero además, hemos de tener en cuenta que, como Ezequiel Martínez Estrada y Héctor Murena entendieran, el amigo o el compañero en la sociedad argentina -descendiente de conquistadores españoles o emigrantes europeos que, en muchos casos, habían debido batallar entre ellos mismos para alcanzar el oro ansiado o el territorio soñado- había terminado por ser una especie de fantasma que “nos asedia, o nos ayuda (...) del cual prescindimos cuando

nada nos importa” (Kusch, 2000: 362). Por lo que es lógico que los individuos que se desarrollaran en ese espacio social -incapacitados para hacerse oír y temerosos de cualquiera de sus vecinos les hurtara aquello que con tanto esfuerzo habían conseguido- terminaran por replegarse en sí mismos y no hacer caso más que a su “yo”. Tantos emigrantes se sintieron indefensos al abandonar Europa y llegar a América sin saber bien qué encontrarían, vivieron el temor a ser acusados (o deportados) por defender ideales comunistas y anarquistas, de muy difícil arraigo en un país controlado en su mayoría entre un poderoso grupo social de carácter oligárquico -los estancieros- que poseía la mayoría de las tierras y una burguesía criolla instalada en Buenos Aires que controlaba el comercio y tenía de su parte al ejército. El ego o un “yo” cerrado, amurallado terminó por ser el mayor escondite y refugio de ese hombre que comenzaba a habitar y vivir la Argentina problemáticamente sin posibilidad de desarrollar todas sus potencialidades ni de forjar un “yo” integral.

Tal vez estos primeros razonamientos, ayuden a explicar el por qué Juan Pablo Castel realiza ese peligroso juego contradictorio -doble discurso trabado de su “yo” en contacto con los “otros” mantenido durante toda la novela- que caracterizara a los habitantes de Buenos Aires y tan bien ha sabido definir Rodolfo Kusch:

“un juego que consiste en invertir las cosas, a fin de que podamos asumir la libertad de pensar que lo nuestro es siempre sagrado pa’ mí y afuera todo es profano”. “si allá los otros o la gente usa algo, nosotros no lo usamos; si allá se cree, nosotros no creemos, y si allá se afirma algo, nosotros lo negamos (Kusch, 2000: 362,363)”.

Atendiendo a estos razonamientos, a estas circunstancias y a la terrible soledad -así como a la extrema subjetividad- a la que abocan, resultará lógico que Juan Pablo Castel se ciegue y se sumerja, como dijera Martin Buber, en la “irrealidad”, en “una existencia subterránea y escondida y, en cierto modo, ilegítima (Buber, 2000: 53)”. Es decir, que se interne en una especie de túnel o caverna: el territorio donde se empieza a forjar el crimen y late la ignorancia pues toda vida con un continente de felicidad y desafío real en su seno ha de ser vivida en necesario contacto con el “otro”, con la comunidad, como muy bien entendiera la Grecia antigua. Por lo que se comprenderá el por qué Juan Pablo Castel, -un solitario empedernido que no se siente capaz de confiar en el “otro” y se encuentra sometido a ese juego contradictorio, descrito por Rodolfo Kusch, que irrita y a la vez enaltece su ego-, no dude en confesarnos en el transcurso de *El túnel*: “Generalmente, esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un orgulloso sentimiento de superioridad: desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos: mi soledad no me asusta, es casi olímpica (Sábato, 2000: 30)”.

Es la soledad del hombre cainita que no quiere reconocer la verdad de su destierro y que, con tanta claridad, percibe en los hombres con los que se

cruza y ante los que cierra los ojos para no contemplar su dolorosa situación reflejada en ellos.

JUAN PABLO CASTEL: LAS PALABRAS BLANCAS

Centrar únicamente las razones de la ira y ceguera de Juan Pablo Castel en los aspectos tratados con anterioridad aunque sea un acto válido y útil para acercarnos más a su comprensión, no nos ha de ser suficiente. En este sentido, y para seguir delimitando las razones tanto del carácter como del comportamiento del personaje, es muy útil citar a Martin Buber quien, -en la línea de Arendt, Murena o Sábato- entendía que cuando la soledad se encuentra muy extendida en una sociedad es a causa de la ausencia de diálogo del hombre con la tierra en que habita; una consecuencia de no estar integrado a ella espiritualmente sino materialmente.² Cuando esto sucede, -como ocurriera en Argentina cuando el hombre occidental se hiciera a la fuerza con una tierra que hasta entonces pertenecía a los indígenas- según nos informa Martin Buber, “el destino sabio y soberano que reinaba en armonía con la riqueza de sentido en el cosmos, sobre toda causalidad” se transforma ahora en aquella sociedad “en un demonismo adverso” que se vuelve contra los ocupadores del territorio. De esta forma, según Martin Buber, el karma “en quien los antepasados reconocían una dispensa caritativa” se volvería indefectiblemente en contra de los nuevos habitantes, haciéndoles vivir “el presente como una tiranía. (Buber, 2000: 44-45)”.

En fin, no es difícil observar las raíces que explican ese Karma uniforme, diabólico, vacío de sentido al que se refiere Martin Buber y que atrapa a Juan Pablo Castel y, por extensión, a la sociedad argentina en la cárcel de su propio discurso y lo conduce a rechazar constantemente a los “otros”, en la actitud de aquellos primeros conquistadores llegados a la Argentina que crearan, como sugiere Martínez Estrada, “el infierno mental”, enfrentados al silencio, a esa “noche poblada de ruidos lejanos y sobrenaturales, en que el salvaje y la bestia formaban un homogéneo macizo de amenazas (Estrada, 1983: 284)” que no supieron traspasar ni comprender.

A este respecto, hemos de insistir en lo apuntado por Martínez Estrada o Héctor Murena: los europeos que, en sucesivos siglos y generaciones, llegaron a la Argentina y, cegados por la ambición y el miedo, mataron a los indígenas y se hicieron con la tierra creyendo contribuir a la creación de un país grande y libre, en realidad, estaban construyendo una especie de cárcel gigantesca y abierta en la que, sin saberlo, se encontraban apresados. De hecho, como indicara Mallea, uno de los grandes defectos de la Argentina era el ser una tierra absolutamente blanca o sin mestizaje reconocido y, por tanto, sin diálogo ni mezcolanza fértil: “¡Ah, nuestra vida blanca, un irse desviando por las puntas, puestas las puntas a tocar fines que no resultan, a la postre, fines, sino sólo medios aguzados! Sordina y palidez de relaciones. Afán de parecido, pasividad, tibieza, beatería... Docilidad; indiferencia; monotonía.” (Mallea, 2005: 106). Reflexiones -las de

Mallea- que no sólo son verificables en el discurso de Juan Pablo Castel -que es, al fin y al cabo, el monólogo de un hombre blanco perdido entre miles de hombres blancos más en un país que no sienten como propio- sino, por ejemplo, en la obra *El amor brujo* de Roberto Arlt, en la que uno de sus protagonistas, Balder, no es capaz -como Castel- de realizar una autocrítica sobre sí mismo y se venga de su desengaño amoroso poniendo de manifiesto el color oscuro de la piel de su amante, Irene, (símbolo, a su vez, de la tierra americana):

"Coloqué los más puros sueños de mi vida en una mujer a quien cualquier hombre podrá manosear impunemente. (...) mi pobre sinceridad no ha conseguido provocar en Irene ni un solo sentimiento de caridad o nobleza. ¡Nada, nada! Salvo los intereses relativos a nuestro matrimonio, su alma ha permanecido estéril. (...) Le ha mentido a usted, le ha mentido a la madre, le ha mentido a Zulema... ha mentido a mí... le ha mentido a todos. Miente porque tiene un secreto, porque lleva sangre de negros en las venas y los negros mienten siempre. Así los acostumbró el látigo del blanco." (Arlt, 2001: 206).

En este sentido, Juan Pablo Castel se nos aparece como un personaje que viene a representar muy bien a aquel porteño descrito por Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera* por su condición exiliada que, consecuentemente, le conduce a una inaudita soledad que resalta más en cuanto, como indicaría Eduardo Mallea en *La vida blanca*, se ve integrado en una sociedad en la que predomina la raza blanca; una raza blanca a partir de la que se uniforma a todos los componentes de la sociedad que, en parte, por este hecho se sienten cegados para reconocer, como Juan Pablo Castel, aquella verdad, su extracción americana, que -parece decirnos Sábato- no desean aceptar al tiempo que idealizan su origen europeo al que, en parte, apunta muy sutilmente el nombre, *Maternidad*, y la temática del famoso lienzo pintado por el personaje.

Si leemos entonces *El túnel* desde esta clave convendremos que muchas escenas toman otro matiz y valor y, sobre todo, el neurótico e irascible carácter de Castel se nos aparecerá como mucho más comprensible puesto que procedería de su incapacidad de aceptar su realidad, de observar a sus congéneres como hermanos y, consiguientemente, acceder a la experiencia transformadora del amor que, al fin y al cabo, radica en la aceptación del otro y sus diferencias. Se entenderá, por tanto, desde este punto de vista, que la relación de Juan Pablo Castel con María fracase. Más aún si consideramos que Castel será incapaz de aceptar la carnalidad (América, infierno, mundo demoníaco) de la mujer de la que se enamora al anhelar la pureza (Europa, paraíso, pleroma gnóstico) -no sólo en la mujer sino en todos los aspectos de la vida- desesperadamente por lo que, naturalmente, no dudará en asesinar a su amada cuando sus expectativas no se cumplan.

Igualmente, partiendo de estas concepciones, se entenderá que las palabras de Castel sean como una especie de muro a través de las que pretende esquivar la profunda culpa -el asentamiento sobre una tierra extranjera- de la que nadie se hace responsable. Lo que hace que los ciudadanos argentinos,

de los que es un ejemplo Castel, vivan un desdoblamiento continuo que los incapacita para diferenciar cuáles son las responsabilidades que se deben asumir. Esto hace además que sientan su presencia en Argentina como una maldición y no como una bendición; como si a la primera expulsión del paraíso, (Europa, Occidente) hubieran de unirle ahora una segunda que se traduce en esa vida privada de sustancia en la nueva tierra (América, Argentina) de la que se ofrecen como metáfora las palabras de Castel. Palabras que también reflejan la amnesia o la inmersión profunda en el estado de olvido vivida, según Sábato, por la sociedad argentina en su conjunto por temor a que las circunstancias que los condenaron a su exilio en tierra inhóspita se repitan. Lo que, como señala María Zambrano, provoca que estas vuelvan de una forma u otra, pues “lo pasado condenado –condenado a no pasar, a desvanecerse como si no hubiera existido- se convierte en fantasma. Y los fantasmas, ya se sabe, vuelven (Zambrano, 1993:389)”. Ya sea en forma de distintos dictadores o presidentes que usurpan el lugar de la ley, condenando a una gran mayoría de los ciudadanos al ostracismo o bajo el comportamiento de estos mismos ciudadanos, incapacitados para forjar una red de espacio público que los defiendan de ellos mismos o de los distintos políticos, temerosos como se encuentran los unos de los otros.

Desde este punto de vista, hemos de cifrar las causas del discurso sin freno de Juan Pablo Castel en estas razones: en el rechazo visceral, a pesar de la acogida que ésta les concedió, que tantos europeos exiliados sintieron por la madre tierra americana en la que se refugiaron sin llegar a trazar los puentes y canales de armonía necesarios con ella; o en el hecho de que ni los emigrantes ni los primeros conquistadores pudieran arraigarse a través del espíritu en la tierra argentina y, por tanto, terminaran por fundar la palabra del hombre en América sobre un vacío o una elipsis de sentido y significado.

Y será a causa de todo ello, por lo que, tal vez, Juan Pablo Castel, -símbolo del argentino desconfiado de todo sistema, apátrida, que vive en el aire de las palabras y sufre al ver que ninguna de ellas es capaz de ofrecer una definición coherente de sí mismo- siente que es lo mismo proferir o no proferir palabras. Las concibe como sustitutos negativos de la relación con el otro en cuanto las utiliza para esconder detrás de su constante murmullo su yo herido y, de esta forma, evitar aquello que más teme: tomar conciencia de sí mismo. Comportamiento que explica el porqué no tiene ningún pudor en atacar a los demás hombres que lo rodean, a la sociedad psicoanalítica, a la sociedad de los artistas o cualquiera que se presente ante sus ojos heridos. Lo que, por otra parte, como veremos, en verdad, puede corresponder más a un deseo de venganza y de parricidio del ciudadano argentino, del hombre cainita americano respecto al padre occidental.

De hecho, Juan Pablo Castel, como una gran parte de intérpretes de tangos, no nos habla en ningún momento de su padre, no nos refiere ninguna historia de aquel padre que pudo engendrarlo, como sí lo hará de su madre real en la novela.³ Hecho del que podemos extraer una serie de conclusiones

extrapolables a la situación de la sociedad argentina.⁴ Puesto que la no-alusión al padre por parte de Castel puede ser entendida como una venganza sutil de un ciudadano argentino contra ese padre dictatorial y tantas veces irracional que fuera el Occidente del que tuvo que huir para intentar labrarse un nuevo destino. Lo que ejemplifica lo afortunado de la metáfora lingüística creada por Sábato, construyendo un personaje que ante la imposibilidad de retornar al origen, de volver a poseer un nuevo nombre, no es más que palabras, vive de ellas, come de ellas y se entrega a ellas, como sustitutas que son de la madre ansiada (madre occidental) y del terror paralizante al Padre Antiguo (Ley e historia occidental) y sus dobles (Dictadores americanos) situados en el nuevo continente que habita.

JUAN PABLO CASTEL: LA PINTURA AMERICANA

En cualquier caso, desde luego, no es casual que Juan Pablo Castel investigue la radical soledad de su destino americano e intente asumir su conocimiento a través de la pintura y no de las palabras. Pues es a través del arte pictórico como trataría de vincularse a la tierra americana que lo habita y además intentaría derrotar al temible padre occidental que lo encadenó como un preso en América.

A este respecto, si consideramos que el trazo pictórico fue uno de los más sobresalientes legados culturales -véase la Cueva de las manos en la provincia de Santa Cruz, las pinturas rupestres del Cerro del Colorado en Córdoba o los distintos bosquejos que pueden encontrarse en determinadas zonas de la Pampa o la Patagonia y norte del país- previos o contemporáneos a la conquista que distintas tribus aborígenes dejaron como herencia en Argentina antes de su exterminación; que la pintura fue su gramática y su literatura, su cántico de recuerdo y una de las últimas nociones que se guardó de ellos antes de su desvanecimiento en el olvido, se comprenderá que no otro medio podía utilizar Sábato por medio de Castel para comenzar a vertebrar una mirada salvadora sobre su país.

Por ello, y teniendo en cuenta que los signos pictóricos lo religan con la cultura aborígen desaparecida, lo llevan a fundirse cósmicamente con América—lo que no deja de ser la búsqueda y la intención subyacente a gran parte de la obra de Wilfredo Lam o Roberto Matta- Juan Pablo Castel puede llegar a mostrar la verdad del desamparo del destino del hombre americano, su pecado original, y trazar una vía espiritual que permita proseguir su búsqueda, que no la detenga. Pues el cuadro *Maternidad* de Castel, refiere directamente al anhelo imposible de tantos y tantos desolados emigrantes llegados a América por encontrar el vientre maternal y espiritual de María (madre occidental) en la tierra en que se refugiaron y, a la vez, señala que es a través de los signos maternos originales de América, sus trazos pictóricos y, por tanto, su raíz indígena, donde hay que volcar la mirada ahora.

Así lo señalaba, por ejemplo, Ricardo Rojas para quien el origen y la

continuidad de la “historia” argentina; el espacio verdadero de “la tierra argentina (Saravia, 2000: 391)”, había que buscarlo en el signo y referente perdido del aborigen. Pues este hecho supondría aceptar la caída en el tiempo y espacios americanos, y sin olvidar a la madre occidental, conseguir la fusión de culturas y tiempos distintos característicos de todo sincretismo que han propiciado el apogeo de todas las grandes civilizaciones de nuestro tiempo. Terminaría por crear una cultura integral sin opuestos gracias a la capacidad de fusionar la dimensión femenina y virginal de la cristiandad con la dimensión telúrica de esa Pachamama colérica y vengativa que es madre de los indígenas. Permitiendo, por lo tanto, concebir la idea de un país vivo y que sin perder su identidad occidental, pudiera, finalmente, agradecer a la tierra madre americana –en definitiva, otro pliegue más de la Diosa madre Eva que no puede observar el hombre cainita cegado por su ansia de posesión– que abriera generosamente su vientre para recoger a tantos occidentales y Caínes despojados de todo afecto y sometidos al peor y más doloroso de los castigos por su padre: Yahvé. Permitiría, como más tarde enseñará el viaje iniciático de Martín a la Patagonia en *Sobre héroes y tumbas* y que concluirán Ernesto Guevara, “El Ché”, Nacho Izaguirre o Marcelo Carranza en *Abaddón el exterminador*, que Argentina aceptara su destino americano; la necesidad de vincularse al fin con sus “abiertos” parajes y crear un hombre hijo de dos realidades, pero apegado a su nuevo destino, que conoce que la vuelta al origen no sólo es imposible sino que ha de resultar insatisfactoria teniendo todo un continente por descubrir. De esta manera, se conseguirá forjar, al fin, el verdadero parricidio. La verdadera independencia libre y sin olvido, por voluntad propia, de América del continente europeo. El acto último que dota de sentido al crimen cainita y que, para Héctor Murena “sólo se puede cumplir inconscientemente, con fuerza vital y no con decisión intelectual, (...) no tiene sentido más que cuando abre paso a una nueva vida, cuando se pronuncia la negación porque se lleva otra afirmación dentro (Murena, 1954:34-35)”.

Seguramente sea por ello que la rebeldía fraternal y verdadera de Juan Pablo Castel se produce a través de la pintura y por lo que María, observando reflejado en la tela construida por Juan Pablo no sólo su fatal destino sino el de todo su pueblo, puede conectarse con él, soñar con una vía de fusión a partir de la que trascender su también denigrante soledad burguesa, sometida a la ley impiadosa que reina en Buenos Aires, Argentina. Porque la pintura que no exige palabras le concede a Castel la oportunidad ansiada por tantos ciudadanos de la Argentina: fundirse en un silencio fecundo, místico, que sin combatir al diablo con sus mismas armas -la violencia o la protesta estéril- y sin negar al padre occidental, no le resta autonomía a su hijo perdido en las tinieblas americanas. Le permite mirarse de frente y a los demás en un tapiz que silenciosa pero verazmente establece un diálogo con el resto de los ciudadanos argentinos. Porque enfrentar la maternidad supone para Castel, enfrentar la etapa antes del destete y el silabeo y ahuyentar la palabra; es el baile eterno

con la tierra original anhelada antes de la expulsión. Significa volver al lugar en que no existían palabras, el recuerdo y el origen estaban unidos y el nombre todavía estaba por elegir. Momentos antes de la matanza del indígena y del levantamiento de Santa María de los Buenos Aires. Representa, a su vez, la posibilidad de trascender su exilio y tender un puente desde su ubicación en América con la otra orilla, Europa. Como también supone permitir hablar a esta tierra americana, argentina, cuya presencia sintiera Mallea como algo corpóreo, como una mujer de increíble hermosura secreta.

Por tanto, es así, a través de una pintura que busca, interroga aún más de lo que afirma, que promete tanto como niega, que Sábato comienza a introducirnos en un cuerpo o caverna de signos que nos informa de la imposibilidad de habitar Argentina, la nueva tierra, si no se asume el pecado original cometido contra ella. Si se sigue perpetuando la idea de desligarse de la sombra paterna, a través de aquella “fría reiteración” realizada en la política argentina que Murena dijera “incurre en lo solamente culpable, (...) no difunde más que muerte (Murena, 1954: 72)”. Si no se acepta, al fin, el destierro eterno del cuerpo original materno de Occidente, tal como la desesperada llamada del escritor argentino a vincularse con la maternidad americana, pone de manifiesto.

JUAN PABLO CASTEL: LA VENGANZA Y LAS PALABRAS

En cualquier caso, si esta última explicación, en verdad, nos habría de permitir proseguir la línea de redención del Caín al Cristo que se produce en las novelas de Sábato, todavía no ha de dejarnos satisfechos si queremos responder la pregunta inicial que se ha propuesto este artículo: el por qué de la complacencia fatal del discurso del mal de Castel, el por qué de su regodeo en el fracaso, que, como veremos, en realidad, es un agudo mecanismo utilizado por Sábato para mostrarnos cómo el mal siempre termina por autodestruirse para generar un mecanismo positivo que afirma la creación.

En verdad no se me ha ocurrido explicación mejor que entroncar esta actitud de Castel con el masoquismo, la complacencia en el dolor y en la derrota que para (entre otros autores), Tomás Eloy Martínez, caracterizaba al pueblo argentino. Pues esto es, entre otras muchas cosas, *El túnel*: la confesión desnuda y despiadada de un rotundo fracaso, de una vida errada y mutilada por su propio protagonista, a veces, según se nos aparece, deseoso de arrastrarse en el fango y de que lo contemplemos humillado, ciego y solo como si con ello obtuviera alguna satisfacción inédita. Actitud muy cercana a la de muchos protagonistas de la historia argentina, siempre volcando sus lágrimas y dolor hacia el cielo, hacia la exterioridad, como, si por algún oscuro resorte, su sufrimiento debiera, en última instancia, afectar a algún “otro” escondido o perdido.

En este sentido, el lúcido e incisivo Gilles Deleuze viene a rescatarnos y

a dotarnos de una ajustada interpretación de lo que, para sus ojos, supone una actitud masoquista, de complacencia en el dolor y que suele surgir en el seno de los individuos o países que no han logrado aún trascender su propio destino, crearse una identidad fuerte que sea capaz de soportar con entereza los avatares de la vida. Aunque no es ésta –aun pudiendo ser muy válida para el tema que tratamos– en realidad, la interpretación que nos interesa del masoquismo, sino una diferente, más sutil y que, en verdad, cierra, concluye –aun pudiendo abrirlo a nuevas y requeridas interpretaciones– el tema del emigrante argentino perdido en el exilio que es fundamental para comprender en toda su magnitud *El túnel*.

En su riguroso *Sacher Masoch y Sade*, Deleuze sugería que el instinto masoquista del hombre, su deseo de ser golpeado una y otra vez por la mujer (identificable aquí con la frustrante experiencia de tantos emigrantes europeos en la tierra argentina) es, en realidad, deseo de castigar al padre que lo engendró, que lleva dentro de sí y ante el cual –muchas veces por su omnipotencia, otras por su rigidez y dureza y otras por su ausencia– no pudo jamás alzar la voz, sintiéndose impotente. De esta manera, Deleuze se pregunta sobre el masoquista y su acto, si su lucha “no es precisamente” contra “la imagen de padre que en él se encuentra miniaturizada, castigada, ridiculizada y humillada”. “Lo que expía ¿no es su semejanza con el padre, la semejanza del padre?” ¿No sería “el padre” contenido en el hijo “el castigado más que el que castiga” (Deleuze, 1969: 54)?

Desde esta perspectiva, podríamos concebir que la exactitud con la que narra Juan Pablo Castel-Caín su dolorosa derrota, así como su crueldad y sinceridad al hacerlo, es el más directo camino —al fin una vía positiva que se encuentra recogida en el mal— que ha encontrado para enfrentarse al padre-Yahvé que lo expulsara de Europa. Es, por tanto, un medio de vencer al mal –aun y a pesar de que ya está consumido por él– con sus mismas armas –el engaño de la palabra, la mentira, y un discurso que más parece un homenaje al mal que una lucha contra éste– pero sin ya utilizar violencia alguna. Una manera sutil de mostrarle a España y Europa dónde quedó el sueño racional y la forja de aquella regeneración espiritual que pretendían crear en América. De atacarlos a través de ese hijo, Juan Pablo Castel, –símbolo de todo un país– aprisionado en una cárcel y manchado de sangre como un demonio incapaz de levantarse de su tumba de soledad. Enseñarles esa figura, el animal rabioso revuelto en su tumba, el salvaje, el bárbaro, el gaucho en que ha devenido el símbolo crístico occidental que trajeran a América.

En definitiva, –si hemos entendido a Deleuze–, el discurso de Juan Pablo Castel sería, en el fondo, una manera de tomar conciencia y poner de manifiesto la decadencia paterna (europea) o su injusto juicio. Como, por otro lado, la transgresión del mandamiento de matar por parte de Juan Pablo Castel es una forma –por supuesto, absolutamente errada– de desautorizarlo. En cualquier caso, sirva esta reflexión para conceder una explicación ontológica a un hecho considerado habitual en la sociedad argentina como la transgresión que se hace de la ley o el por qué el ciudadano que la quiebra se suele enorgullecer de ello. Porque en esa actitud tan reconocible del argentino en su vida cotidiana –su

falsificación del dinero o su constante rebeldía ante los signos autoritarios- es donde con más claridad se refleja el destino y el origen exiliado, cainita, del país y la lucha —explícita o no— que sus habitantes —muchas veces heroica y otras antiheroicamente— sostienen contra quienes rigen las leyes que se complacen y deleitan en transgredir.

Al fin y al cabo, en una sociedad compuesta por cientos de inmigrantes maltratados doblemente -primero, por los gobernantes occidentales y luego por los americanos- perecer o fracasar, como así lo hace Castel y tantas veces lo ha hecho el pueblo argentino, significa contribuir a la creación de un contra-lenguaje gracias al cual la sombra de los legisladores queda en entredicho y el individuo puede, de alguna forma, urdir un plan para intentar el renacimiento de su “yo”. No a otra cosa, sino a la negación y muerte del padre autoritario, en verdad, parece apuntar esa necesidad de arraigarse en el vínculo maternal inconscientemente retratada por Castel en su *Maternidad*.

Una *Maternidad* que parece referirse a tres madres -la carnal (tierra americana), la espiritual (gnóstico-católica, Virgen María) y la idealizada (tierra europea)- haciendo realidad el pensamiento de Deleuze que nos indica que “la fantasía de la (...) triplicación de la madre tiene como objeto transferir simbólicamente todas las funciones paternas a imágenes de mujer; el padre es excluido, anulado (Deleuze, 1969: 54)”, que es, en verdad, lo que desea -acabar con Yahvé- Juan Pablo Castel-Caín. Pues el protagonista de *El túnel* ni siquiera -ya lo vimos- nombra a su padre y, por tanto, hace realidad el oculto deseo transcrito en tantas canciones del folklore argentino: “renacer de la mujer sola, ser el objeto de un segundo nacimiento (Deleuze, 1969: 54)”, para así borrar todo rastro sufrido por Caín-el emigrante europeo tras la expulsión del paraíso occidental, sepultarse en el olvido y crear un país construido a partir de la fantasía, de la ficción. No del trabajo ni de la lucha día a día por imponerse a las circunstancias que lo azotan. Alejado de la Argentina invisible que amara Mallea. Sepultado en una falsa idea paradisíaca una vez que se ha intentado negar el rastro del exilio y se ha querido conjugar —asunto sobre el que habla a las claras el comportamiento de Castel con María- “una unión incestuosa con la madre, asimilada a un segundo nacimiento autónomo, partenogenético (Deleuze, 1969: 54)”, que, sin embargo, al estar sustentado en la ilusión, finaliza, lógicamente, en el fracaso.⁵ En el ritual masoquista y de dolor en que, de nuevo, se volverá a sumergir, antes o después, esa misma sociedad. Una sociedad, tal y como nos la muestra Sábato en *El túnel*, con serias dificultades para emitir un signo positivo y de vida más allá de la negación paterna y que se encuentra detenida en el estadio del espejo, en un estado narcisístico, como la vislumbrara Ortega y Gasset. Trabajando, por tanto, según nos muestra Juan Pablo Castel y Gilles Lipotevsky ha indicado al respecto de las sociedades plegadas al símbolo de Narciso “para la liberación del Yo, para su gran destino de autonomía de independencia: renunciar al amor (Lipotevsky, 2002: 54)”, y deseosa únicamente de obtener del cielo los alimentos que no tiene por qué conseguir mediante el trabajo.

Y es por ello que, en verdad, la derrota de Castel es tan completa. Pues

únicamente él ejecutó el gesto que terminó de matar a María. Por lo que, y teniendo en cuenta que el gesto masoquista no funda ni instaura un reino nuevo u ontológico sino que únicamente niega al padre a partir a la vez de la negación del propio individuo, para Sábato fue tan importante trazar en su trilogía narrativa una gnosis que pudiera rescatar al individuo del fango en que se encontraba. Una gnosis que, deshilvanando las tramas complejas del cristianismo, pudiera volver a hacerle retomar la fe en su existencia, en la vida. Para lo cual, ya lo hemos visto, era necesario hacer hablar al mal. Radiografiarlo y observarlo tal y como es. Al desnudo. Pues únicamente así -parece decirnos Sábato- es que serán los hombres capaces de enfrentarse a él y derrotarlo. Sólo conociéndolo íntegramente, se podrían comenzar a trazar los signos de ese camino heroico que más tarde abrirían Martín o Marcelo Carranza en *Sobre héroes y tumbas* y *Abbadón el exterminador* contribuyendo – con sus ejemplos vitales- a construir, ahora sí, un país heroico. Ese país ejemplar, rebelde y sacrificado a la vez, que llegará a ser la Argentina si se mira en el espejo de obras como la de Ernesto Sábato.

NOTAS

1 Es interesante explorar el contenido del trabajo de Hannah Arendt, en cuanto el mismo aclara conceptos que pueden ser de mucha ayuda para diagnosticar los procesos sufridos por la, tantas veces descompuesta sociedad argentina, al tiempo que nos sirven para caracterizar e indagar aún más en el porqué del comportamiento de los héroes sabatianos: “Bajo las condiciones de un mundo común, la realidad no está garantizada principalmente por la “naturaleza común” de todos los hombres que la constituyen, sino más bien por el hecho de que, a pesar de las diferencias de posición y la resultante variedad de perspectivas, todos están interesados por el mismo objeto. Si la identidad del objeto deja de discernirse, ninguna naturaleza común de los hombres, y menos aún el no natural conformismo de una sociedad de masas, puede evitar la destrucción del mundo común, precedida por lo general de la destrucción de los muchos aspectos en que se presenta a la pluralidad humana. Esto puede ocurrir bajo condiciones de radical aislamiento, donde nadie está de acuerdo con nadie, como suele darse en las tiranías”. (Arendt, 2000: 66-67).

2 Así lo entiende Buber en una maravillosa reflexión que nos informa de las consecuencias para la Argentina del genocidio cometida contra la cultura aborígen o de las consecuencias de la actitud inicial de los conquistadores bajo cuyo peso el futuro del país no pudo surgir, erigirse y levantarse con naturalidad: “Toda gran cultura que abarca a un conjunto de pueblos reposa sobre un originario fenómeno de relación, sobre una respuesta al Tú dada en su fuente, sobre un acto esencial del espíritu. Este acto, reforzado por la energía de generaciones sucesivas que siguen la misma dirección, crea en el espíritu una concepción particular sobre el cosmos. Sólo

merced a este acto es el cosmos un mundo aprehendido, un mundo hogar, morada cósmica del hombre. (...) Si una cultura deja de tener como centro un fenómeno de relación viviente y sin cesar renovado, se congela, se torna un mundo del Ello, penetrando sólo de cuando en cuando por los actos eruptivos y fulgurantes de espíritus aislados". (Buber, 2001: 44)

3 No en vano en el relato de Castel, los detalles que nos ofrece sobre la muerte de su madre en Argentina que lo deja para siempre solo y desamparado en América se corresponden inmediatamente con la narración de la exposición en que muestra a la mirada de su congénere su cuadro *Maternidad*, donde su lado inconsciente, sano, comienza a mostrarle la verdad: su soledad de huérfano, su deseo oculto y escondido de volver al deseado origen, la primera Eva, Occidente, que la presencia de su madre real aún podía atenuar y que él intentará olvidar de todas las maneras posibles.

4 Porque si la ausencia dramática del padre ya supone introducirse en la vida traumáticamente, ante todo determina que el sujeto, Castel, Caín, el pueblo argentino, haya de mantenerse en el dominio de lo imaginario llegando al delirio ante la imposibilidad de establecer unas pautas adecuadas para sostenerse en la realidad. Nos dice, por ejemplo, Jean Laplanche que "la carencia del Nombre-del-Padre es la que, a través del agujero que abre en el significado, bosqueja la oleada de reestructuraciones del significante que da lugar al desastre creciente de lo imaginario, hasta que se alcan(za) el nivel en el que el significante y el significado se estabilizan en la metáfora delirante". (Laplanche, 1975: 62). Lo que se pone de manifiesto en *El túnel*, provocando "la incapacidad del protagonista", del país "por identificarse con el significante primero, el "nombre del padre" y su respectiva "Ley" y, por tanto, ayudando a configurar el particular lenguaje de Castel, en una obra en la que se demuestra las consecuencias de buscar algo imposible: suplantar al padre negando su papel esencial en el nacimiento y constitución de sus hijos.

5 Nos dice Gilles Deleuze para terminar de completar sus interesantes reflexiones sobre la manera en que el ingenio masoquista desplaza al padre y se impone sobre él, para, finalmente, gozar aun incestuosamente de la madre, de la tierra que le fue negada un día, de la que tuvo que apartarse en contra de su voluntad: "Cuando el suplicio es sufrido por el hijo o el enamorado, o por el niño, debemos entender que lo que es castigado, lo que es abjurado y sacrificado, lo que es expiado ritualmente, es la semejanza con el padre, es la sexualidad genital heredera del padre; un padre miniaturizado, pero padre al fin. Esto constituye la "Apostasía". (...) Es por eso que la castración, y el "amor interrumpido" que la configura, dejan de ser un obstáculo o un castigo para el incesto para convertirse en la condición que lo posibilita" (Deleuze, 1969: 88).

OBRAS CITADAS

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

Arias Saravia, Leonor. *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

Arlt, Roberto. *El amor brujo*. Buenos Aires: Losada, 2001.

Buber, Martin. *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

Constenla, Julia. *Medio siglo con Sábato. Entrevistas*. Buenos Aires: Ediciones B, 2000.

Deleuze, Gilles. *Sacher Masoch & Sade*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba. 1969.

Laplanche, Jean. *Hölderlin y el problema del padre*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Mallea, Eduardo. *La vida blanca*. Buenos Aires: Fundación Carolina de Argentina, 2005.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Losada, 1983.

Murena, H.A. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Editorial Sur. 1954.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del pueblo joven y otros ensayos sobre América*. Madrid: Revista de Occidente, 1981.

Kusch, Rodolfo. *De la mala vida porteña en Obras completas*. Tomo I. Rosario: Fundación Ross, 2000.

Sábato, Ernesto. *El túnel. El túnel en Obra Completa. Narrativa*. Editorial Planeta Argentina. SA/ Seix Barral. Buenos Aires. Segunda edición: mayo 2000.

— —. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: 2004.

— —. *La fuente muda en Revista Sur*. 157. (noviembre 1947). Reeditada en Sábato, E. *Sobre héroes y tumbas*. Edición crítica. María Rosa Lojo coordinadora. Poitiers: CRLA, 2008. 927-950.

Zambrano, María. *La razón en la sombra. Antología del Pensamiento de María Zambrano*. Madrid: Siruela, 1993.



Eduardo Longoni

Auvers-Sur-Oise, 1965



*Visión final de Virginia Woolf,
Last representation of Virginia Wolf, 50 X 60 cm.*

EL NARCISISMO Y LA RESILIENCIA EN *EL TÚNEL* DE ERNESTO SÁBATO

Marcín Kazmierczak

Universitat Abat Oliba CEU, Barcelona, España

ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS¹

*E*l objetivo principal de este trabajo es la lectura de la novela *El túnel* desde la perspectiva del concepto del narcisismo, contraponiendo a éste, en la segunda parte, el de la resiliencia. Sin embargo, al tratarse de un *dossier* de homenaje a uno de los autores emblemáticos de nuestro tiempo, parece justificado incluir una breve introducción biográfica destacando aquellos aspectos de su extraordinaria trayectoria que han influido notablemente en su aventura literaria.

Tal vez el aspecto de su biografía que más llama la atención es la tendencia a las frecuentes rupturas y los cambios de rumbo sorprendentes. Estas rupturas son fruto de un obstinado inconformismo que corresponde, a su vez, a su compromiso radical con la búsqueda del sentido de la existencia y el cuestionamiento desgarrado y obstinado de *lo Absoluto*. Así pues, en su juventud se ve atraído por el movimiento comunista, lo cual le acarrea una orden de busca y captura que le obliga a pasar una temporada en clandestinidad. Sin embargo, al recibir la noticia de los procesos estalinistas en la Unión Soviética se desvincula del comunismo, decisión que conllevará para él la enemistad de muchos de los intelectuales de la izquierda.

Paralelamente a esta sucesión de compromisos y desvinculaciones ideológicas, Sábato desarrolla su gran talento para las ciencias, gracias al cual llega a doctorarse en Física a los 26 años. Más adelante, sin embargo, durante su estancia en el Laboratorio Curie en París en 1938, vive la experiencia del encuentro con los surrealistas agrupados en torno a André Breton. El descubrimiento de la posibilidad de intentar aproximarse a la verdad sobre el sentido (o el sinsentido) de la existencia humana mediante el arte constituye

para él una verdadera revelación, que le lleva a la conclusión de que el estudio de la física y las matemáticas no es para él más que un intento de buscar refugio en el mundo puro y perfecto de los números y de las fórmulas; una huida de la vida real del hombre que, con todo su dramatismo, con sus incongruencias y con su inevitable lado oscuro, a partir de entonces le obsesionará y a cuya exploración literaria dedicará sus novelas. Dicho sea de paso, después de la Segunda Guerra Mundial se desvincula también del movimiento surrealista al considerar que, si bien la rebelión de los surrealistas en contra de una visión racionalista y deshumanizante del hombre y de la sociedad tenía sentido en las décadas de 1920 y 1930, en cambio, propugnar la rebelión y la destrucción de cualquier cosa después de los campos de concentración le parecía una grave equivocación.²

Pero volvamos al hilo de su trayectoria profesional. A partir de su ruptura con la física dedicará el resto de sus días a la literatura. La publicación de su primera novela, *El Túnel*, en 1948, le trae inmediatamente una fama internacional y lo consagra como el máximo exponente del existencialismo en las letras latinoamericanas. Más adelante escribe dos novelas más: *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974). La publicación de esta última obra marca otra ruptura en su trayectoria: a partir de ese momento decide no publicar ninguna novela más y dedicarse exclusivamente al ensayo y a la pintura, otra de sus formas de expresión artística.

Al resumir la trayectoria del autor argentino hay que mencionar además otros dos hechos de suma importancia. En primer lugar, su compromiso social, marcado por su tarea como presidente de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), por encargo del presidente Alfonsín. Dicho compromiso le trajo por un lado llamadas telefónicas con amenazas de muerte y, por otro, un enorme prestigio a los ojos de la sociedad argentina, prestigio del que sigue gozando hoy al cumplir los cien años. En segundo lugar, irónicamente, el destino reservaba uno de los golpes y una de las rupturas afectivas más duras precisamente para el momento en que el escritor estaba en la cumbre de la fama y del reconocimiento social. Se trata de la muerte en un accidente de coche (en 1995) de su hijo mayor, Jorge Federico, con quien le unía una sincera amistad. Será este uno de los momentos más dolorosos de su vida y, al mismo tiempo, un suceso fundamental desde la perspectiva de su búsqueda de las respuestas últimas a los grandes dilemas del hombre; en este caso, muy particularmente en relación con el cuestionamiento de la eternidad y de la trascendencia. Sorprendentemente, tal y como afirma en su autobiografía, publicada a los noventa años bajo el título *Antes del fin*, este hecho trágico se convertirá en un impulso importante para la búsqueda de la esperanza. Será así en buena medida gracias a su relectura de determinadas obras ya leídas en su juventud, como por ejemplo *Las confesiones* de San Agustín, así como gracias a la figura de Elvira González Fraga, quien, después de la muerte de la esposa de Sábato, Matilde Kusminsky, es sin duda la persona que más ha influido

en su vida afectiva e intelectual en las últimas dos décadas, favoreciendo su acercamiento al cristianismo.

En conclusión, Ernesto Sábato es uno de los escritores hispanoamericanos emblemáticos del siglo XX y su obra literaria, tan crítica con la sociedad y la humanidad de su tiempo, constituye un particular testimonio artístico de aquel siglo, que será recordado como el de los grandes avances científicos y el de los totalitarismos y genocidios; el del orgullo del hombre por el extraordinario despliegue de sus capacidades técnicas y, al mismo tiempo, el de su angustia, desesperación, soledad y vacío existencial, fenómenos en los que incesantemente insiste Sábato, tanto desde su obra de ficción como desde el ensayo.³

EXISTENCIALISMO Y PSICOANÁLISIS

Al analizar la obra de Ernesto Sábato se ha insistido en numerosas ocasiones en dos fuentes de inspiración principales: el existencialismo y el psicoanálisis. En relación con el primero, Miguel Ángel Oviedo, al resumir brevemente los rasgos principales de la narrativa sabatiana, destaca los siguientes aspectos:

el carácter morbosos de la pasión amorosa; la obsesión con la ceguera física, emblema de la moral; la naturaleza impenetrable y oscura del mundo; la estéril lucidez de la conciencia que sólo agrava la sospecha de que la vida no tiene sentido; la omnipresencia del mal; (...), etc. (Oviedo 2001: 62)

En efecto, en cada una de las tres novelas de Sábato se perciben fácilmente los ecos del pesimismo existencialista. *El túnel* no es una excepción. Ya en una de las primeras páginas el protagonista-narrador afirma:

Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, *pero viva*. (Sábato 1978: 62)

La presencia del reciente trauma colectivo de la barbarie nazi no es sino una de las pruebas *empíricas* de las tesis acerca del sinsentido de la existencia humana⁴, explicitadas más claramente aún en uno de los numerosos *flujos de conciencia* del pintor Juan Pablo Castel:

En un planeta minúsculo que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil (Sábato 1978: 87)

La impronta psicoanalítica, a su vez, le llega al autor argentino mediante el *canal* surrealista. Sin duda alguna el texto sabatiano en el que la influencia

surrealista y, por ende, la psicoanalítica, se hace más patente es el famoso tercer capítulo de su segunda novela, *Sobre héroes y tumbas*, titulado “El informe sobre ciegos”. Sin embargo, la presencia de dichos contenidos es evidente también en *El túnel*. Tanto es así, que algunos críticos han considerado que predominan por encima de los elementos existencialistas (Petersen 1967), tesis que, no obstante, puede resultar discutible. En cualquier caso, entre los conceptos procedentes del psicoanálisis y explorados en la novela habría que destacar una particular elaboración literaria del complejo de Edipo, cuya presencia latente se percibe a lo largo de la narración: desde la primera mención de la madre en el contexto de su muerte, pasando por la evidente alusión incluida en el mismo título del cuadro a través del cual Castel ha expresado su angustia, “La maternidad”, y terminando por su necesidad obsesiva o, por así decirlo, *infantil* del afecto por parte de María, cuyo nombre, además, también puede constituir otra evocación simbólica de la maternidad. En este sentido afirma Lilia Boscán que “el cuadro, tanto por el motivo que presenta como por el nombre, revela el trauma psicológico de Castel: su soledad, la necesidad de protección y seguridad, la búsqueda de la madre que vislumbra en María. (Boscan 1978: 25)

DEFINICIÓN DEL NARCISISMO

No obstante, en este trabajo se propone una lectura de la conducta de Castel desde otro concepto procedente del área de la psicología y la psiquiatría; a saber, el narcisismo. Aunque tanto Freud como otros psicoanalistas se hayan servido de él ampliamente para acuñar, entre otros, el término del “narcisismo primario” y del “narcisismo secundario”, de los que se hablará más adelante, este concepto no es del dominio exclusivo del psicoanálisis. A lo largo de la historia de la psiquiatría el narcisismo ha sido definido de diversas maneras. El primer autor que recurrió a este término fue Havelock Ellis en 1889, y el que le dio la forma más influyente sin duda fue Freud en 1914. Sin embargo, desde entonces muchos otros autores han propuesto definiciones más o menos revisionistas frente al planteamiento freudiano. Sin ánimo de entrar en discusiones terminológicas sobre cuestiones psiquiátricas, merece la pena llamar la atención sobre la particular *ambivalencia* entre lo que podríamos denominar “el polo de superioridad” del sujeto narcisista, que consiste en proyectarse como superior a los demás demostrando arrogancia, soberbia, egocentrismo, desprecio, etc., y, por otro lado, “el polo de inferioridad”, que consiste en la baja autoestima y una marcada autoaversión. Esta particular ambivalencia queda patente si superponemos la descripción de la patología narcisista de Millon (1969), que pone mayor énfasis en el polo de superioridad y arrogancia —»*Inflated self-image (...); Interpersonal exploitativeness ; Insouciant temperament and deficient social conscience*»— y la de Kohut (1971), que destaca el polo de inferioridad e inseguridad —“*disorder primarily following serious incursions*

into self-esteem” —, que llevan a “*hypochondriasis, depression, and feelings of emptiness and deadness*” (Corsini 1984: 342) Esta particular ambivalencia narcisista entre la arrogancia y el desprecio por los demás, por un lado, y la aversión contra sí mismo, por el otro, parecen estar presentes en la conducta del protagonista de *El túnel*. Si eso fuera cierto, podríamos llegar a la conclusión de que el concepto del narcisismo, tal como lo hemos definido de acuerdo con las definiciones de Millon y Kohut, resulta sumamente útil en el análisis de la problemática psicológica de Castel y por eso mismo constituiría un punto de partida interesante del análisis de su conducta, para entender las causas profundas del trágico desenlace de su relación con María.

EL POLO DE LA SUPERIORIDAD

En numerosos momentos de la narración es posible observar en la actitud del protagonista la existencia del polo de superioridad y prepotencia. Así, podemos leer:

Generalmente, esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un orgulloso sentimiento de superioridad: desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos; mi soledad no me asusta, es casi olímpica (Sábato 1978: 119)

El carácter “casi olímpico” de la soledad de Castel constituye una particular *autoapoteosis* de éste último (recordemos que el Olimpo es la morada de los dioses). La mención del sentimiento de superioridad en relación con los demás no puede ser más explícita.

En otro lugar vuelve a insistir en esta cuestión de una manera más detallada:

siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente, sobre todo a la gente amontonada; nunca he soportado las playas en verano. (...) en general la humanidad me pareció siempre detestable. No tengo inconveniente en manifestar que a veces me impedía comer en todo el día o me impedía pintar en una semana el haber observado un rasgo; es increíble hasta qué punto la codicia, la envidia, la petulancia, la grosería, la avidez y, en general, todo ese conjunto de atributos que forman la condición humana puede verse en una cara, en una manera de caminar, en una mirada (Sábato 1978: 90).

Así pues, la relación conflictiva de Castel con la sociedad, que algunos han interpretado en clave de una rebelión romántica y existencialista en contra de la influencia aplastante, deshumanizante y despersonalizante que la sociedad ejerce sobre el individuo, no se limita meramente a una actitud de resistencia de un artista inconformista, sino que está marcada por el elemento del desprecio y la aversión por “la humanidad”, que podría tener la raíz en su personalidad narcisista. Daniel Castillo Durante, en su trabajo *La littérature et les abattoirs*

de la modernité, aun sin recurrir al concepto del narcisismo, evoca las dos dimensiones de la ambivalencia del protagonista en relación con los demás y consigo mismo. Según este autor, Castel en su rechazo del otro utiliza el recurso a la masificación, ya que justifica su desprecio por *el otro* recurriendo al “caractère stéréotipé du discours” (Castillo Durante 1995: 15). Al mismo tiempo

le paradoxe de ce discours réside dans le fait que tout en voulant subvertir la parole grégaire, il ne fait que y revenir sans cesse. (...) Cette double contrainte ou ‘double bind’ caractérise la voix du narrateur dans son rapport à l’altérité féminine en particulier et aux autres (les critiques, les collègues, les psychanalystes, etc.) en général. Le stéréotype légitime ainsi le rejet global de l’Autre surtout lorsqu’il est présenté sous une forme quelconque d’agglutination d’individualités. (Castillo 15).

La cita de *El túnel* aportada a continuación por Castillo Durante sin duda representa claramente esta actitud del narrador-protagonista que podríamos incluir dentro del ámbito de las manifestaciones del polo de superioridad: “Diré antes que nada que detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante.” (citado por Castillo Durante 1995: 15).

EL POLO DE INFERIORIDAD

Por otro lado, cabe preguntarse si está presente en Castel el conflicto consigo mismo que caracteriza al polo de inferioridad. Este, al parecer, puede entreverse por ejemplo en la obsesiva necesidad de Castel de oír la reafirmación del amor por parte de María y en su deseo pertinaz de estar continuamente en su presencia. Podemos observar esta actitud de dependencia e inseguridad afectiva en diversos monólogos interiores del protagonista, así como en varios diálogos con María; por ejemplo, cuando María abandona Buenos Aires y se va a la estancia, alejándose de este modo físicamente de Castel:

—¿Por qué te fuiste a la estancia? ¿Por qué me dejaste solo? (...) necesito saber si me querés. Nada más que eso: saber si me querés.

No respondió. (...)

—Ah... Entonces no me querés —dije con amargura. (...)

—Claro que te quiero... ¿Por qué hay que decir ciertas cosas?

—Sí —respondí—, ¿pero cómo me querés? Hay muchas maneras de querer. Se puede querer a un perro, a un chico. Yo quiero decir *amor, verdadero amor*, ¿entendés? (Sábato 1978: 104)

La insistencia en obtener declaraciones de amor y la necesidad de la presencia y solicitud constantes de María pueden interpretarse desde la visión psicoanalítica como la nostalgia de la ternura materna o, desde el

planteamiento existencialista, como un intento desesperado y condenado al fracaso de conseguir comunicarse con otro sujeto. En cualquier caso, esa insistencia expresada de modo paranoico y obsesivo, que desembocará en el delirio de los celos, es de por sí una manifestación de fragilidad y vulnerabilidad interior de Castel.

Observemos otros episodios, en los que queda manifiesta la necesidad persistente que tiene Castel de la mirada reafirmante de María. Uno de ellos tiene lugar en el transcurso de aquel mes “maravilloso y horrible” en el que María acepta verse cotidianamente con Castel en el taller del artista. Por un lado, su presencia le llena de alegría y alimenta la esperanza de que por fin pueda producirse el soñado “encuentro”, una comunicación profunda con otro ser; pero, por otro lado, va surgiendo una frustración cada vez más grande al ver que esta aparente comunión, incluida la unión física, no aporta la plenitud ni la satisfacción con las que soñaba el pintor. Esta situación parece manifestar de nuevo la presencia del polo de inferioridad en su actitud, que le lleva a exigir de una manera cada vez más desgarrada y angustiosa pruebas de amor, de un amor absoluto: “me echaba sobre ella, le agarraba los brazos como con tenazas, se los retorció y le clavaba la mirada en sus ojos, tratando de forzarle garantías de amor, de *verdadero* amor” (Sábato 1978: 107).

Otro ejemplo de esta dependencia se da cuando no consigue asegurarse el amor exclusivo de su amante ni exigiendo ni amenazando, en vista de lo cual recurre a la autohumillación y a la súplica: “no vacilé en someterme a las humillaciones más grandes: besar sus pies, por ejemplo (...). Mientras salía del taller (...) me hundí en una aniquilación total de la voluntad” (Sábato 1978: 118). Más aún, en su último intento de recuperar la presencia de María, relatado en el capítulo XXXI, no vacila en recurrir al chantaje emocional amenazándola con suicidarse si ella no le concede una cita.

Finalmente, en una de las últimas escenas que preceden a la descripción del asesinato de María, Castel expresará de una manera explícita el desprecio y la aversión hacia sí mismo:

Salí de mi taller furiosamente. A pesar de que la vería al día siguiente, estaba desconsolado y sentía un odio sordo e impreciso. Ahora creo que era contra mí mismo, porque en el fondo sabía que mis crueles insultos no tenían fundamento. (...) Me desprecié. Esta tarde empecé a beber mucho y terminé buscando líos en un bar de Leandro Alem. (Sábato 1978: 151)

Así pues, parece obvio que junto con la actitud de prepotencia y arrogancia hacia los demás, mediante la cual el protagonista se proyecta como un ser superior, surge la actitud de desprecio y aversión contra sí mismo, que demuestra su debilidad y vulnerabilidad encubiertas. Esta particular ambivalencia en relación consigo mismo y con su entorno, dicho sea de paso, en realidad puede surgir precisamente como un mecanismo inconsciente de encubrimiento de la fragilidad y de la baja autoestima del sujeto, que desea compensar su problema profundo

de inseguridad con la apariencia de fuerza y superioridad. En este sentido, de nuevo resulta muy acertada la observación de Castillo Durante, quien, como ya se ha dicho, sin recurrir al concepto del narcisismo detecta también la debilidad del sujeto narcisista, es decir, el polo de inferioridad: “La misanthropie cache chez Juan Pablo Castel la peur qui s’empare de lui lorsqu’il doit frayer avec ses semblables; il fait partie de ces individus solitaires pour qui autrui représente une menace plutôt qu’une possibilité de dialogue.” (Castillo Durante 1995: 17). Más adelante el crítico parece establecer una relación entre los dos polos sugiriendo que el sujeto utiliza el de superioridad como una estrategia de fuga o encubrimiento de su fragilidad y miedo frente al *otro*: “Cette incapacité de s’ouvrir à l’Autre n’est jamais remise en question par l’intéressé qui a tendance à l’interpréter en revanche comme un signe d’intelligence supérieure.” (Castillo Durante 1995: 17). En efecto, el convencimiento de la superioridad frente a la masa es lo que parece salvar la autoestima del protagonista. Pero hay momentos en los que esta estrategia parece fallar, momentos en los que el protagonista, al contrastar su propia condición con la de los demás, constata que esta no difiere sustancialmente, puesto que en ambos casos se trata de una condición moralmente miserable. Tal como él mismo lo describe, esos momentos de una sombría “autorrevelación colectiva” lo llevan a sufrir verdaderas crisis de rebelión en contra de su propia vida y de la existencia en general: “En esos casos siento que el mundo es despreciable, pero comprendo que yo también formo parte de él; en esos instantes me invade una furia de aniquilación, me dejo acariciar por la tentación del suicidio, me emborracho, busco las prostitutas” (citado por Castillo Durante 1995: 17).

EL NARCISISMO SECUNDARIO

No obstante, este carácter ambivalente, en función del cual el sujeto por un lado parece postularse con fuerza mientras que, por otro, se autodestruye, no agota aún la posibilidad del análisis de la personalidad de Juan Pablo Castel en clave narcisista. Otro concepto aplicable a su carácter, esta vez claramente procedente del psicoanálisis, es el del narcisismo secundario. Al hablar de él hay que distinguirlo claramente del narcisismo primario, considerado por los psicoanalistas como una fase natural en el desarrollo del sujeto humano, mientras que el narcisismo secundario se considera una conducta patológica. El narcisismo primario se produce en la etapa inicial del desarrollo evolutivo del ser humano y consiste en el hecho de que el niño perciba (inconscientemente, puesto que su conciencia aún no está desarrollada) el mundo exterior como una prolongación de su misma persona o, en cualquier caso, como una fuente potencial del placer y de la satisfacción de sus necesidades y sus deseos. Los psicoanalistas consideran natural esta etapa, puesto que en realidad el niño tiene “razones” para tener esta percepción del mundo exterior, ya que la solícita protección por parte de sus padres, especialmente de la madre, debido a su

dependencia total en cuanto a sus necesidades básicas, puede dar la impresión de que el mundo *gira en torno* a él.

Sin embargo, en un proceso de maduración correcta esta percepción de la relación del sujeto con el mundo externo debe evolucionar paulatinamente hacia la conciencia de la necesidad de la reciprocidad en las relaciones con los demás y la capacidad de ver los propios límites, así como de la necesidad de asumir que la vida del hombre no es una sucesión de placeres y satisfacciones, sino que conlleva necesariamente elementos de lucha y de sufrimiento, como parte ineludible de la existencia humana. Al no querer reconciliarse con esta faceta de la realidad, el sujeto adulto se convierte en narcisista, pero en este caso ya se trata del fenómeno del *narcisismo secundario*, es decir, una actitud generadora de infelicidad perdurable y, por consiguiente, patológica. Según afirma el doctor Himiob:

la estructuración de una personalidad narcisista implica una detención o fijación del desarrollo de la persona a etapas infantiles de profunda gratificación, o en una regresión del individuo a estos periodos, por su incapacidad para tolerar y enfrentar los retos y fracasos que la maduración y la vida le imponen. (Himiob 1997: 2)

Para demostrar la aplicabilidad de esta definición a la conducta del protagonista de *El túnel* podemos evocar, en primer lugar, la ya mencionada necesidad obsesiva de la afirmación del amor. La crítica psicoanalítica, por regla general, ha considerado esta necesidad como una proyección en la figura de María por parte de Castel de su necesidad del amor materno. Si juzgamos esta apuesta interpretativa como aceptable (a mi juicio lo es, aunque incompleta), llegamos a la conclusión de que la necesidad de ternura y de la solicitud materna que manifiesta el protagonista corresponde a la definición del narcisismo secundario, ya que presupone un apego y una nostalgia enfermizos del sujeto a las gratificaciones y al bienestar afectivo de la infancia.

Aparte de las citas ya evocadas en el párrafo anterior, la proyección de la figura materna sobre María queda todavía más manifiesta en la trascendental escena del diálogo de Castel con ella en el acantilado, cerca de la estancia. En el transcurso de dicha conversación, en la cual María hace a Castel una confesión íntima acerca de las razones de su sufrimiento (menciona un trauma sexual de su infancia), parece que puede producirse lo que tanto ansiaba el pintor: una comunicación profunda. Sin embargo, finalmente no será posible debido a la incapacidad de Castel de interesarse realmente por la otra persona. Así, mientras María le está exponiendo lo más doloroso de su existencia, él, sumido en sus propios pensamientos y envuelto, como siempre, en sus propias deducciones obsesivas, no la está escuchando: “¿Cómo? — pensaba— ¿con quiénes, cuándo? (...) De pronto oí otros fragmentos de frases: hablaba de un primo (...); habló de la infancia en el campo; me pareció oír algo de «hechos tormentosos y crueles», que habían pasado con ese otro

primo. Me pareció que María me estaba haciendo una preciosa confesión y yo, como un estúpido, la había perdido” (Sábato 1978: 138). La razón de esta incapacidad de escuchar y de interesarse realmente por otra persona podría interpretarse precisamente desde la estructura de una personalidad narcisista. Castel, como un niño pequeño, no es capaz de preocuparse por los problemas de María —en calidad de madre simbólica—; de ella sólo espera atención y ternura. Él mismo lo relata de la siguiente manera, estableciendo la analogía entre María y su madre de un modo explícito: “Como con mi madre cuando chico, puse la cabeza sobre su regazo y así quedamos un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte. (...) ¡Cómo ansiaba que María no fuera más que ese momento!” (Sábato 1978: 138-139).

Esta cita demuestra claramente cuál es el interés de Castel en relación con María: ésta no le interesa en absoluto como persona real; le interesa en tanto en cuanto representa el potencial de generar un bienestar afectivo, trayendo reminiscencias de los momentos gratificantes de la infancia del protagonista. Recordemos una vez más la definición de la personalidad narcisista de Millon: «*Interpersonal exploitativeness; Insouciant temperament and deficient social conscience*». Parece que claro que esta descripción puede aplicarse perfectamente a las relaciones del protagonista con María y con su entorno en general.

LA DESTRUCCIÓN Y LA AUTODESTRUCCIÓN

Al final, como recordamos, el protagonista se percata de que la exclusividad de la relación afectiva con María es imposible. Por consiguiente, movido por la frustración, la desesperación y la pasión de los celos, perpetra el asesinato de su amante. De este modo destruye el único puente que parecía unirle con el mundo exterior. Tras destruirlo llega a conclusiones radicalmente pesimistas: no hay salida del túnel, no hay posibilidad de superar el trauma primordial de la falta del *verdadero amor* que, a su vez, genera la letal incapacidad de amar. Al igual que el Narciso mitológico que, tras haberse enamorado de su imagen reflejada en el agua, acaba cayendo y ahogándose en ella, Castel, cual un Narciso moderno, al apegarse obsesivamente al propio *reflejo*, que quería ver en la mirada a la vez maternal y amorosa de María, acaba destruyendo su *espejo* escurridizo y, metafóricamente, también se destruye a sí mismo. El dios Narciso se ahoga en el agua; Castel desciende al Hades del calabozo y de su propia desesperanza definitiva. La última frase del libro, pronunciada por el protagonista-narrador desde la cárcel, no deja lugar a dudas: “y los muros de este infierno serán, así, cada vez más herméticos.” (Sábato 1978: 165).

LA RESILIENCIA: UNA ALTERNATIVA AL NARCISISMO

Antes de poner el punto final a este análisis, en función del cual se podría

Llegar a la conclusión de que el universo literario de Ernesto Sábato se caracteriza únicamente por la oscuridad y el pesimismo, es menester evocar algunos aspectos de su trayectoria que podrán suavizar al menos parcialmente la impresión de angustia y desesperanza que se desprende de la lectura de *El túnel*. Al parecer, con una mirada global a su obra novelística y ensayística puede percibirse un camino dificultoso pero obstinado, hacia una particular “metafísica de la esperanza”. Así, tanto en las siguientes novelas como en los ensayos, junto con la siempre preponderante exploración del lado oscuro de la condición humana aparecen, sin embargo, episodios, personajes y conceptos que marcan hitos en el camino hacia la salida del *túnel*. Aunque el mismo autor en ningún momento alude al concepto de la *resiliencia*, parece que éste puede resultar particularmente útil para describir la lucha heroica y a veces desgarrada de algunos de los personajes de su novelística, así como algunos de los postulados presentes en sus ensayos.

El concepto de la resiliencia procede del área de la física de los materiales y determina la resistencia de determinado material a las deformaciones y golpes. De ahí pasó al ámbito de la psicología a partir de los años setenta del siglo XX, concretamente en la rama de la llamada psicología positiva. En su aplicación psicológica, la resiliencia es la capacidad de algunos seres humanos de sobreponerse a sucesos traumáticos sin encerrarse en sí mismos, sino proyectándose en su entorno con una extraordinaria integridad y fortaleza, a pesar de los daños y sufrimientos padecidos. Según afirma Michel Manciaux

A pesar de traumas graves, incluso muy graves, o de desgracias más comunes, la resiliencia parece una realidad confirmada por muchísimas trayectorias existenciales e historias de vida exitosas. De hecho, por nuestros encuentros, contactos profesionales y lecturas, todos conocemos niños, adolescentes, familias y comunidades que «encajan» shocks, pruebas y rupturas, y las superan y siguen desenvolviéndose y viviendo —a menudo a un nivel superior— como si el trauma sufrido y asumido hubiera desarrollado en ellos, a veces revelado incluso, recursos latentes y aun insospechados. (<http://www.psicologia-positiva.com/resiliencia.html>⁵)

Evoquemos algunos de los personajes de su obra de ficción que podrían ser descritos en términos de personalidad resiliente o resistente.⁶ Sin duda uno de los ejemplos más claros y más entrañables es el personaje de Hortensia Paz de *Sobre héroes y tumbas*. En esa misma novela podríamos hablar también de claros rasgos de personalidad resiliente en el caso del camionero Bucich; hacia el final del texto se sugiere incluso la adquisición iniciática, de mano de este personaje, de las características resilientes por parte del mismo protagonista, Martín del Castillo. A su vez, en la última novela, *Abaddón el exterminador*, el personaje resiliente es Juancho Bassán, el hermano de uno de los narradores y personajes transversales de la novelística sabatiana, el escritor Bruno.⁷ Dicho sea de paso, en el episodio en que los dos están velando ante su padre moribundo, Bruno se da cuenta de la “superioridad” moral de su hermano inculto y voluntariamente se

deja contagiar por la admirable capacidad de *resiliencia*⁸ de aquél, a consecuencia de lo cual se percibe a sí mismo como más humano: “Y así Bruno pasó, por primera vez en su vida, la noche entera al lado de un moribundo. E intuyó que recién comenzaba a ser un hombre, porque únicamente la muerte prepara de verdad para la vida” (Sábato 1978 b: 464).

María Rosa Lojo, en su artículo “Las ‘barbaries’ en la ficción sabatiana” evoca a estos personajes sencillos en términos de “una epifanía de lo simple” (Lojo 2001: 85), que contrasta con la desgarrada y angustiosa búsqueda de lo absoluto mediante el viaje al infierno del lado oscuro (inconsciente) del ser humano, cuya quintaesencia se encuentra en el capítulo “El informe sobre ciegos” de *Sobre héroes y tumbas*. En referencia a otro capítulo de *Sobre héroes y tumbas* titulado “Un Dios desconocido” afirma que “...el *Dios desconocido* se manifiesta en la vida de los seres que no atraviesan capas del infierno ni el torbellino de las edades para enfrentarse a lo Absoluto, sino que lo hallan sin proponérselo, en el gesto sencillo del cuidado y de la pura donación. En la existencia de los *simples*, los *héroes anónimos* que apuestan a la continuidad de la vida (...) se basa la llamada metafísica de la esperanza.” (Lojo 2001: 84-85) Entre los personajes que podrían incluirse dentro de esta categoría la investigadora enumera, además de Hortensia Paz, al sargento Sosa, al obrero peronista que salva a la Virgen junto con Martín, a Palito, el guerrillero, y a los inmigrantes de clase humilde: Tito d’Arcángelo o Carlucho.

Además de las novelas, también en los ensayos del autor argentino aparece lo que podríamos denominar el postulado de la resiliencia como arma contra la desesperación y el sinsentido de la existencia. Este postulado se manifiesta primeramente mediante la admiración por las personas reales, muy frecuentemente pobres y anónimas, que tienen rasgos de resiliencia, como por ejemplo esa madre indígena paraguaya que “lagrimeaba de felicidad junto a sus trillizos que acababan de nacer en un mísero hospital, sin abatirse al pensar que a éstos, como a sus otros hijos, los esperaba el desamparo de una villa miseria, inundada en ese momento por las aguas del Paraná.” (Sábato 2006: 186)

La actitud de fortaleza frente al desamparo y a la miseria de estos héroes anónimos parece equilibrar al menos en parte la balanza del juicio pesimista y severo que se desprende de los planteamientos existencialistas del escritor. Al igual que los psicólogos y psiquiatras que se han dedicado al estudio de la resiliencia, Sábato asevera que no se trata de un fenómeno absolutamente excepcional y aislado, sino que constata que “Son muchos los que en medio de la tempestad continúan luchando, ofreciendo su tiempo y hasta su propia vida por el otro. En las calles, en las cárceles, en las villas miseria, en los hospitales. Mostrándonos que, en estos tiempos de triunfalismos falsos, la verdadera resistencia es la que combate por valores que se consideran perdidos” (Sábato 2006: 183).

El concepto de la *resistencia* que introduce en este capítulo final de *Antes del fin*, titulado “El pacto entre los derrotados”,⁹ guarda unas evidentes analogías con el de la resiliencia y se define en torno a la capacidad de sacrificio por el otro, a

pesar de la miseria material o moral que rodea al *sujeto resistente*, enfrentado con una sociedad deshumanizada que procura despersonalizarlo, convirtiéndolo en un *engranaje* o una pieza de la gran maquinaria técnicamente infalible pero desalmada. Para ello es necesario el coraje de salir de sí mismo y sacrificarse por el otro. Por eso, como el escritor añade en otro lugar “no se puede vivir sin héroes, santos ni mártires” (*ibid.*: p. 185). Valga decir, en lenguaje psicológico, sin personas resilientes.

Al hablar del concepto de la resiliencia conviene volver a la biografía del autor. Recordemos un buen ejemplo de resistencia y de fortaleza motivado por el compromiso y la responsabilidad por los demás en su trayectoria personal, a saber, los mencionados trabajos de investigación y divulgación al frente de la CONADEP. Como él mismo afirma, no le resultó fácil resistir a la presión y a las numerosas amenazas de muerte que recibió de los responsables de las torturas y las matanzas de la dictadura.

Yo he pasado riesgos de muerte durante años [afirma en *La resistencia*]. ¿Sin miedo? No, he tenido miedo (...) pero no he podido retroceder. Si no hubiese sido por mis compañeros, por la pobre gente con la que ya me había comprometido, seguramente hubiera abandonado. (...) no podía, era inadmisible que hubiese dicho no a esos padres cuyos hijos, en verdad, habían sido masacrados. (Sábato 2005: 105).

Como fruto de esta experiencia llega a una convicción en la que se puede entrever una nueva lucidez tan aguda como la que le movió a escribir *El túnel*, pero elevada por la esperanza de la salvación del hombre a través del compromiso con los demás: «El hombre de la posmodernidad está encadenado a las comodidades que le procura la técnica, y con frecuencia no se atreve a hundirse en experiencias hondas como el amor o la solidaridad. Pero el ser humano, paradójicamente solo se salvará si pone su vida en riesgo por el otro hombre (Sábato 2005: 106).

NOTAS

1 Datos recopilados a base de, entre otros: *Genio y figura de Ernesto Sábato*. (Catania 1997); *Proa*, Número Especial: “Los 90 años de Ernesto Sábato”, Mayo / Junio 2001; *Sábato, el hombre* (Constenla 1997); *Ernesto Sábato* (Neyra 1973), *Ernesto Sábato* (Oberhelman 1970), así como una entrevista con Elvira González, concedida al autor del presente trabajo en Julio 2008.

2 Véase Sábato 2006: 71.

3 La crítica sociohistórica y ética más sistemática y elaborada del vasto fenómeno de la Modernidad es realizada por el autor en el ensayo *Hombres y engranajes* publicado por primera vez en 1951. Véase Sábato 2007: 101-161.

4 No entro aquí en consideraciones acerca del nivel de identificabilidad del personaje con el mismo Sábato. Al margen de esta cuestión se trata de demostrar que en la construcción literaria del personaje puede detectarse una presencia notable del “material existencialista”. Para más información sobre aspectos autobiográficos de la ficción sabatiana véase el trabajo de María Rosa Lojo “La elaboración ficcional de lo autobiográfico en la narrativa sabatina” (Lojo 1991).

5 Véase la extensa bibliografía científica y divulgativa enumerada en esta página web.

6 En la literatura científica sobre la resiliencia hay un claro acercamiento de este concepto a otro similar: *hardiness*, traducido al castellano como *personalidad resistente*. (Véase la definición de este concepto en <http://www.psicologia-positiva.com/resiliencia.html>)

7 Es también uno de los protagonistas de *Sobre héroes y tumbas*.

8 Especialmente en su aspecto de compromiso con los demás, que constituye uno de los rasgos característicos de los sujetos resilientes.

9 El mismo concepto de la *resistencia* será el tema principal del siguiente ensayo, publicado precisamente bajo el título de *La resistencia* y en forma de varias cartas escritas a los jóvenes, con el objeto de levantar sus ánimos y motivarlos para que vayan “a contra corriente” del hedonismo, el consumismo y el nihilismo imperantes. Podríamos decir que todo el libro es un alegato a favor de la resistencia/resiliencia, como concepto clave de proteger la identidad, la autonomía y la capacidad de felicidad del ser humano.

OBRAS CITADAS

Boscán de Lombardi, L. *Aproximaciones críticas a la narrativa de Sábato*. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1978.

Calabrese, E. “Sábato como problema”, *Proa: Los 90 años de Ernesto Sábato*. 52. Buenos Aires, 2001: 157-166

Castillo Durante, D. *La littérature et les abattoirs de la modernité*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1995.

Catania, C. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Eudeba S.E.M., 1997.

Coddou, M. “La estructura y la problemática existencial de ‘El túnel’ de Ernesto Sábato” en *Los personajes de Sábato*. Introducción y selección de Helmy F. Giacoman. Buenos Aires: Emecé editores, 1972: 39-69.

Constenla, J. *Sábato, el hombre. Una biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

Corsini, R. *Encyclopedia of Psychology*. New York: John Wiley and Sons, 1984.

Giacoman, H. *Homenaje a Ernesto Sábato*. Anaya, Madrid: Las Américas, 1973.

Himiob, G. "Narcisismo". *Venezuela analítica*. 16, Junio 1997: 1-4.

Lojo, M. R. "La elaboración ficcional de lo autobiográfico en la narrativa sabatina" en *Literatura como Intertextualidad*. IX Simposio Internacional de Literatura. Paraguay, Universidad del Norte, 1991: 137-149.

— —. "Las <barbaries> en la ficción sabatina". *Proa: Los 90 años de Ernesto Sábato*. 52. Buenos Aires, 2001: 83-94.

Neyra, J. *Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1973.

Oberhelman, H. D. *Ernesto Sábato*. New York: Twayne, 1970.

Oviedo, M. A. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2001.

Petersen, F. "El túnel: More Freud than Sartre.", *Revista Hispania* 1967.

Sábato, E. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1978.

— —. *Abaddón el exterminador*. Barcelona: Seix Barral – Biblioteca Breve, 1978 b.

— —. *La resistencia*, Barcelona: Seix Barral, 2005.

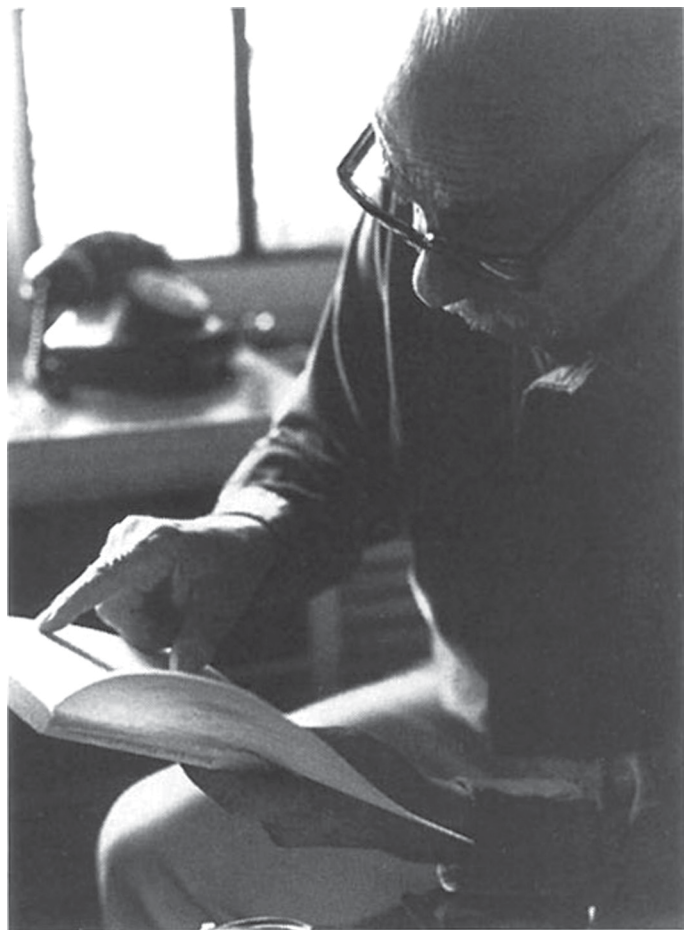
— —. *Antes del fin*. Barcelona: Seix Barral, 2006 a.

— —. *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona: Seix Barral, 18ª ed., 2006 b.

— —. *Obra completa. Ensayos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

Web consultada:

<http://www.psicologia-positiva.com/resiliencia.html> (12.01.2011)



Eduardo Longoni

DERRUMBES E ILUSIONES: LOS ESPACIOS PRIVADOS EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*

Marilé Ruiz Prado

Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Cuba

*E*ntre las tantas virtudes que hacen de *Sobre héroes y tumbas* un texto universal, obligado y perdurable a cincuenta años de su publicación, resulta a mi juicio la configuración artística del espacio uno de sus aportes más notables. Dicha configuración no se encamina únicamente a informar sobre los tipos de escenarios en que se sitúa la acción narrada, sino a dotar al texto de un sistema de connotaciones determinantes en la construcción de su sentido, convirtiéndose así en centro de la semántica de la obra y en el medular apoyo de algunas de las principales tesis que se muestran en esta.

Desde hace unas décadas el espacio artístico ha comenzado a ocupar una posición cada vez más favorable en los intereses investigativos al advertirse la trascendencia de los valores que para la construcción del sentido del texto son aportados por y desde su configuración: “La diégesis misma, el código de las acciones y de las funciones, se desarrolla sobre una isotopía espacial que el análisis debe reconocer, bajo pena de empobrecimiento o, directamente, bajo pena de deformación del sentido global del mensaje.” (Marchese 341) Como parte contribuyente de un conjunto mayor, el espacio artístico de la narración debe estudiarse en la mutua relación que establece con el tiempo, los personajes, el narrador, el lector; relaciones que en la aprehensión del texto alcanzan una mayor trascendencia que la valoración aislada de cada elemento en su manifestación independiente.

En el caso de *Sobre héroes y tumbas* el sugestivo tratamiento de las coordenadas espaciales en la novela engendra escenarios instaurados sobre supuestos narrativos que si bien no se dirigen a la captación “fotográfica” o pintoresquista del paisaje urbano, logran ofrecer una visión en extremo sugestiva de los agudos conflictos que han conmocionado no solo a la ciudad de Buenos Aires, sino también al hombre contemporáneo todo. En tal sentido, resulta

relevante el levantamiento de escenarios que remiten a espacios privados, desde cuya intimidad puede aprehenderse el sentido de un texto cuyo propósito, más que dirigirse a recrear una convulsión política desde una denuncia social explícita, pretende mostrar tensiones y angustias generadas en los espacios más íntimos del hombre. Los espacios familiares de *Sobre héroes y tumbas* dan cuenta, desde la intimidad que proyectan, del malestar que encarna el vivir moderno. El simbolismo que de éstos emerge confiere al texto una singular belleza e invita a que estos mundos de la intimidad sean leídos como puentes propiciatorios para la exploración del alma humana múltiplemente simbolizada en quienes los pueblan.

LOS RESIDUOS LASTIMOSOS DE UN PASADO BRILLANTE: LA QUINTA DE BARRACAS

La quinta patricia de los Olmos, ubicada en el barrio de Barracas constituye el escenario de mayor importancia en la obra, importancia derivada no de la cantidad de veces que éste se proyecta, sino de su alta carga de significaciones. Este espacio entra en fecundo diálogo con otros textos donde también se yerguen caserones patricios que dan cuenta del conflicto emergente del diálogo que en Latinoamérica entablan lo tradicional y lo moderno. El hecho se manifiesta particularmente desde la recreación de espacios que se proyectan y se simbolizan en el texto como resguardo de la memoria histórica amenazada. La casa-asilo de *El obscuro pájaro de la noche*, los caserones patricios en *Aura* o *El túnel*, dialogan desde una tensión que revela la dificultad de instalación plena del ser latinoamericano en la modernidad. El conflicto de un mundo tecnocrático, signado por la uniformidad, frente a la apetencia de regresión al orden protector, al mundo mítico de los orígenes; el conflicto de las atropelladas transformaciones del nuevo orden, frente a la permanencia calma y reparadora de lo solariego y lo natal, estampan un sello definidor al tratamiento del espacio urbano, en un discurso que se proyecta en escritura del dolor.

En *Sobre héroes y tumbas* el levantamiento de la antigua quinta se manifiesta fundamentalmente en las partes primera y cuarta; en la segunda (capítulo XIX) y tercera (“Informe sobre ciegos”, último capítulo), solo se refiere una breve alusión a la misma, la cual en el caso del “Informe...” viene a resultar esencial y cuyo análisis, dada la carga de significaciones que proyecta, excede los límites de estas reflexiones.

En el plano de las unidades morfológicas que componen la quinta patricia destaca el uso de la descripción manifiesta en fragmentos textuales homogéneos e independizados, los cuales contrastan con los modos en que se configuran otros escenarios cuya espacialidad descansa muchas veces sobre un *mínimum* descriptivo. Destaca la presencia de diferentes voces narrativas; así, por ejemplo, en “El dragón y la princesa” este emplazamiento

emerge a partir de la voz de un narrador omnisciente que reproduce la impresión provocada en Martín por sus primeros contactos con la antigua casa. La figuración descansa en la representación de un espacio que, aunque se presenta como continente de elementos objetivos, aparece matizado por una atmósfera cuya subjetividad se manifiesta a través de sensaciones de luz, sombra, ruidos, silencios, olores, que dotan este escenario de una peculiar consistencia:

“Aquí es —dijo.

Se sentía el intenso perfume a jazmín del país. La verja era muy vieja y estaba a medias cubierta con una glicina. La puerta, herrumbrada, se movía dificultosamente, con chirridos.

En medio de la oscuridad, brillaban los charcos de la reciente lluvia. Se veía una habitación iluminada, pero el silencio correspondía más bien a una casa sin habitaciones. Borearon un jardín abandonado, cubierto de yuyos, por una veredita que había al costado de una galería lateral, sostenida por columnas de hierro. La casa era viejísima, sus ventanas daban a la galería y aún conservaban sus rejas coloniales; las grandes baldosas eran seguramente de aquel tiempo, pues se sentían hundidas, gastadas y rotas.” (44)

Los planos que componen el espacio de la quinta no se articulan en el texto a partir de un fragmento independiente, único, que en el plano de la presentación muestre de modo explícito las relaciones de continuidad y distancia que establecen los diversos componentes del mundo presentado; así, según el personaje va conociendo las particularidades de cada una de las partes que componen la casa, el narrador irá modelando los planos componentes del macro-escenario que constituye la quinta.

En “Un Dios desconocido” el escenario volverá a erigirse pero ahora desde la voz narrativa de Bruno, cuyas impresiones, marcadas por largos años de reflexión, se expresan a través del modo directo y objetivo con que se proyecta este escenario, el cual en su aspecto exterior se presenta como un espacio uniformemente lleno:

“El cuerpo principal de la casa se une al pequeño bloque en que está el Mirador por una galería cubierta, formando así una especie de península. Ese pequeño bloque está formado por dos piezas, que seguramente en otro tiempo fueron ocupadas por parte de la servidumbre, por la planta baja del Mirador (que, como vi después, en la prueba a que me sometió Fernando, era un depósito de trastos que se comunicaba con la planta superior mediante una escalera de madera) y una escalera metálica de caracol, que subía por la parte externa hasta la terraza, que daba al Mirador. Esa terraza cubría las dos grandes piezas a que me refiero y estaba rodeada, como era habitual en muchas construcciones de aquel tiempo, por una balaustrada, en ese momento ya semiderruida.” (391)

Incluso, no es solo el espacio exterior el caracterizado por su continencia de elementos dados en su objetividad. La figuración de los espacios que

componen el mundo interior de la vivienda, se erige sobre índices espaciales semejantes, tanto en aquellos que reproducen las impresiones de Martín, como en los que se proyectan desde el personaje de Bruno. Nótese las semejanzas existentes en la proyección de ambos espacios interiores:

“Martín recorrió con su mirada la pieza como si recorriera parte del alma desconocida de Alejandra. El techo no tenía cielo raso y se veían los grandes tirantes de madera. Había una cama turca recubierta con un poncho y un conjunto de muebles que parecían sacados de un remate: de diferentes épocas y estilos, pero todos rotos y a punto de derrumbarse [...]”

Sobre una pared había un espejo, casi opaco, del tiempo veneciano, con una pintura en la parte superior. Había también restos de una cómoda y un bargueño. Había también un grabado o litografía mantenido con cuatro chinches en sus puntas. (45)

[...] Fernando marchó por aquel corredor y entró en una de las dos piezas. Prendió la luz y comprendí que debía de ser su habitación: tenía una cama, una antigua mesa de comedor que le servía de escritorio, una cómoda y una serie de muebles derrengados y al parecer inútiles, pero que se guardarían allí por no tener donde ponerlos, ya que la casa había sufrido una serie de reducciones.” (391)

Ambas visiones establecen una indiscutible interacción semiótica cuya finalidad se encamina a mostrar una realidad que, aunque desde distintos vértices, resulta concurrente. Los mismos ruidos, silencios, olores, temores, sentidos por Martín se repiten en la narración rememorativa de Bruno para instalar en el texto un diálogo que aúna múltiples y distantes tiempos, vinculados no únicamente, y de ahí su peculiar simbolismo, a los tiempos de estos personajes, sino a otro tiempo, pasado y legendario, tiempo de la memoria, congelado en la antigua casa quinta.

Resulta sintomático cómo ambas presentaciones reproducen una atmósfera cuyo onirismo resulta sugestivo. Uno de los ejemplos más significativos de ello se encuentra en la recreación de un ambiente cuya textura está determinada por un mismo e intenso olor, asociado a la nostalgia. Es lo primero que siente Martín cuando penetra este mundo, y será asimismo lo primero que percibe Bruno muchos años antes: “Y mientras atravesábamos el parque en el atardecer, me llegó el intenso perfume del jazmín del país, que para mí siempre sería “del país”, con acento en la a, y que para siempre significaría: *lejos, madre, ternura, nunca más.*” (390-391). Es, como el tiempo mismo, olor apresado, o tal vez uno de los signos más evidentes de la materialización de un tiempo de la memoria que agoniza frente a un tiempo cercenador de un pasado ya legendario.

El silencio también será determinante en la figuración de esta realidad otra. Contrastante con el bullicio del mundo de afuera, sus profundidades, por momentos pavorosas, imprimen al escenario la consistencia de una atmósfera irreal, ominosa, fantasmagórica: “Era un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio de un silencio aterrador, solo en

aquel inmenso universo gigantesco.” (69) En la quinta, el silencio únicamente se deja interrumpir por la dramática música que emerge del tocadiscos de Alejandra, por el sempiterno fraseo del clarinete, o por el eco lejano de silbatos de barcos que atracan o parten del puerto, rumores que en ambos casos afianzan su profundidad.

Sugestivo resulta que la primera visita de Bruno a la casa quinta acontezca bajo las luces del atardecer; en tanto la primera incursión de Martín ocurre bajo la noche, como si el lapso transcurrido entre uno y otro momento quisiese representar el inevitable ocaso de esta prosapia. Así, a la textura espacial de este escenario se suma la noche como elemento que marcará todos los encuentros que entre Martín y Alejandra acontezcan en este sitio. Intensa, luminosa, profunda y cálida habrá de presentarse en los momentos que registran las citas amorosas; irremediablemente fría y neblinosa en la madrugada en que el protagonista luego del incendio penetra en el caserón, momento que sintomáticamente se halla marcado por el silencio, esta vez únicamente interrumpido por “el eco lejano de una sirena de barco”. (426) [Muy buenas observaciones]

La antigua quinta de Barracas deviene ámbito privilegiado de la nostalgia y la memoria, ínsula de tierra firme que en su anacronismo resulta el único resguardo de la integridad; es isla amenazada por la irrupción del límite, porción de tierra rodeada no de agua por todas partes, sino por fábricas y prostíbulos que con su monstruosa vitalidad invaden y cercenan la existencia de esos límites otros: “[...] de la quinta no queda casi nada. Antes era una manzana. Después empezaron a vender. Ahí están esa fábrica y esos galpones, todo eso pertenecía a la quinta. De aquí, de este otro lado hay conventillos. Toda la parte de atrás de la casa también se vendió. Y esto que queda está todo hipotecado y en cualquier momento lo rematan.” (49) Los personajes que agonizan en ella, “acorralados en sus últimos y miserables fragmentos” (381), vienen a resultar entonces islas dentro de la isla, mientras *aislados* añoran o habitan el tiempo del recuerdo, tiempo de las pretéritas virtudes ya aniquiladas; es el “residuo lastimoso de un pasado brillante” (370), el “melancólico símbolo de algo que se iba del país para no volver nunca más.” (394) Esta quinta, reducto de tierra en desafío al tiempo, impone los márgenes que intentan salvarla del naufragio, márgenes amenazados por los continuos desprendimientos de tierra que genera la modernización compulsiva y sus secuelas; fenómeno que resulta, en una lectura más profunda del texto, señal de la imposibilidad de diálogo entre tradición y modernidad.

Rasgo peculiar de la antigua mansión resulta la saturación de tiempo histórico que se percibe en este espacio, lo que establece una curiosa analogía entre la quinta de Barracas y lo que denominó Mijaíl Bajtín el cronotopo del castillo, lugar saturado de tiempo histórico, vuelto hacia el pasado, y donde han quedado impresas “las huellas de siglos y generaciones” (Bajtín 455). No quedan dudas de la analogía que puede establecerse entre esta tipología constructiva y la mansión de los Olmos, la cual, si no reproduce en su aspecto

físico los rasgos que caracterizan el castillo, sí resulta depositaria de aquellos elementos a partir de los cuales define Bajtín su naturaleza intrínseca. Así, por ejemplo, destaca en la configuración espacial de la quinta la constante recurrencia a la recreación de muebles, desde los que se transparentan las huellas de un tiempo pasado y casi abolido; dicha recreación más que poblar el espacio del mundo presentado, se encamina a revelar el desmembramiento que experimenta esta familia argentina. Dichos objetos llegan a constituir imprescindible recurso en la caracterización de los personajes que habitan la casa; imposible es considerarlos como simples datos, sus “poses” devienen proyección del tiempo histórico, de ahí la actitud morosa con que se presentan, siempre y curiosamente calificados por el adjetivo ‘derrengado’. Estos van enumerándose según el orden con que entran al campo perceptivo del personaje: “Martín vio una vieja cocina, pero con cosas amontonadas, como en una mudanza. Luego esa sensación fue aumentando al atravesar un pasillo. Pensó que en los sucesivos retaceos del caserón, no se habrían decidido o no habrían sabido desprenderse de objetos y muebles: muebles y sillas derrengadas, sillones dorados sin asientos, un gran espejo apoyado contra una pared, un reloj de pie detenido y con una sola aguja, consolas”. (72)

Los términos empleados para describir los muebles, objetos y el entorno en general establecen una correspondencia directa con el eje temático central que sustenta el significado global del texto: la decadencia, no únicamente de una legendaria familia argentina, sino de la Argentina misma, que en una lectura más profunda del texto se muestra en sus luces crepusculares, vieja, rota, gastada: resto fantasmal de un pasado legendario, ahora demorado en el tiempo como aquel “reloj de pie detenido y con una sola aguja”; ello explica el tratamiento prolongado y a veces casi obsesivo en la configuración del espacio como eje estilístico fundamental de la acción narrada. Muebles y objetos son los signos tangibles del tiempo de la memoria cuyos cauces pareciera resguardar este espacio.

Sin embargo, la confluencia de diferentes tiempos históricos manifiestos en la casa, no solo es dada a partir de la recreación de muebles y objetos, pues las huellas de tiempos y generaciones pasadas logran también transparentarse en los archivos familiares que aún resguarda la mansión. Asimismo los retratos de antepasados que colman las paredes, no solo se ofrecen como tangible manifestación de tiempos remotos; desde sus sitios los retratados se proyectan como extrañas presencias: “Desde las paredes parecían observarlo aquel caballero y aquella dama de peinetón. El alma de guerreros, de locos, de cabildantes y sacerdotes fue entrando invisiblemente en la estancia y pareció que contaban historias de conquistas y batallas.” (427) Sin embargo, no solo estos retratos propician la penetración del pasado legendario en el tiempo presente, pues estas imágenes son puentes que viabilizan el ingreso de los protagonistas a nobles mundos desaparecidos. La litografía colgada en una de las paredes de la habitación de Alejandra puede ser penetrada, permitiendo así el tránsito, quizás más bien el escape hacia mundos otros;

la interacción semiótica que establece con la imagen también colgada en la habitación de Martín resulta indiscutible.

La presencia de un tiempo estático, carente de duración, no solo se expresa desde el detenimiento sostenido en muebles o retratos, sino también a partir de los modos en que son configurados algunos de los personajes que habitan la mansión. En el caso del tío Bebe este tiempo se proyecta a partir de las notas desarticuladas y obsesivas que saca de su clarinete, notas que parecieran repetir eternamente un mismo gesto inútil.

Escolástica, enclaustrada en el Mirador, espacio que años después servirá de dormitorio a Alejandra, vive un tiempo marcado por un único acontecimiento: el degüello de su padre. Luego de este no ocurriría nada más en su vida, aunque en el mundo de los otros hubieran de transcurrir ochenta años: “Durante los ochenta años que estuvo encerrada nunca, por ejemplo, habló de su padre como si hubiese muerto. Hablaba en presente, quiero decir, como si estuviera en 1852 y como si tuviera doce años [...] su vida y hasta su lenguaje se habían detenido en 1852 y como si Rosas estuviera todavía en el poder. ‘Cuando ese hombre caiga’, decía señalando con su cabeza hacia afuera, hacia donde había tranvías eléctricos y gobernaba Yrigoyen.” (47-48)

El mundo habitado por Escolástica se proyecta en el texto a través de la voz de Alejandra quien lo evoca desde la admiración y la nostalgia de un mundo que no conoció y que le ha sido referido por otros; desde el tiempo detenido del abuelo Pancho, y desde la voz de Bruno Bassán, quien sí experimentó un pavoroso temor al subir las escaleras que conducían al mirador y encontrarse luego de abrir la puerta con el “espectro” de la anciana loca. En el plano de la configuración de este escenario la voz de Bruno destaca nuevamente la oscuridad de la noche como elemento que imprime al encuentro un carácter aún más pavoroso.

En el recuento de Bruno no existen otras marcas espaciales sustantivas desde las que puedan ser aprehendidos en su objetividad los elementos que componen el escenario; sin embargo, en las instrucciones que le son dadas por Fernando puede advertirse nuevamente la presencia de muebles cuya función no va encaminada esta vez a la constitución de signos tangibles del tiempo pasado, sino a la simbolización de toda una estrategia del escondite: “Vos vas a entrar con esta linterna, vas a ir hasta una cómoda que hay del lado opuesto de la cama, vas abrir el segundo cajón a partir de arriba, vas a buscar una caja de sombreros que hay allí y la vas a traer.” (399) El Mirador es más que el refugio de Escolástica, parte primaria de una cadena de escondites creados para salvar la espectral cabeza de Bonifacio Acevedo. La carga de intimidad que proyecta esta imagen está marcada por una inteligencia del escondite, manifiesta en la acumulación de cuerpos que a su vez contienen otros (mirador-cómoda-cajón-caja); por tanto, llegar hasta la cabeza impone la necesaria violación de cada una de estas partes, como también la de Escolástica misma, guardiana sempiterna de su único presente simbolizado en la cabeza del padre.

La habitación del abuelo Pancho destaca por el cuidado extremo con que se ha levantado topográficamente. La importancia esencial que puede conferírsele a este escenario descansa en cómo desde la memoria del abuelo logran corporizarse las figuras históricas del pasado familiar. El plano espacial se manifiesta en la rápida mirada de Martín, a través de la que son fijadas sus peculiaridades: “Al entrar en la habitación del viejo, recordó una de esas casas de subastas de la calle Maipú. Una de las viejas salas se había juntado con el dormitorio del viejo, como si las piezas se hubiesen barajado. En medio de trastos, a la luz macilenta de un quinqué, entrevió un viejo dormitando en una silla de ruedas. La silla estaba colocada frente a una ventana que daba a la calle como para que el abuelo contemplase el mundo.” (72)

El abuelo Pancho habita una ensoñación que le permite escapar al tiempo circundante. Las sucesivas oleadas de su conciencia lo conducen a la idealización de un pasado de gestas gloriosas que alcanza dimensiones épicas. La presencia del espacio onírico que parece habitar se conjuga con el espacio idílico de un mundo que se aleja de la superficie cotidiana: “[...] el viejo seguía su existencia subterránea y misteriosa, sin preocuparse de él ni de nadie que viviera en este tiempo, aislado por los años, por la sordera y por la presbicia, pero sobre todo por la memoria del pasado, que se interponía como una oscura muralla de sueño, viviendo en el fondo de un pozo” (82).

Si resulta significativa la emergencia del pasado histórico que rememora la retirada del General Lavalle, más reveladora aún es la subrepticia aparición de “extrañas” voces que desde su propia experiencia rememoran el hecho. Lo curioso es que éstas solo surgen en el espacio habitado por Pancho, como si estas presencias solo pudiesen cobrar vida desde el tiempo congelado que la pieza guarda. Lo comprueba el hecho de que no volverán a manifestarse en el texto hasta el final del mismo, justo cuando el escenario habitado por el abuelo vuelve a levantarse a partir de la visita que después del incendio hará Martín a la casa. Luego retornan extensamente estas voces, no ya amparadas por el orden protector sintetizado en la casa quinta, sino acompañando el angustioso vagabundeo de Martín por las calles porteñas tras la conmoción que causa en él la muerte de Alejandra. Estas múltiples voces erigen asimismo un plano espacial signado por el motivo del viaje que en este caso se da como huida; sus presencias establecen un singular diálogo con las significaciones emergentes de las historias “centrales” del texto, dotándolas de nuevos matices que resultan determinantes para la aprehensión del sentido global de *Sobre héroes y tumbas* (Gálvez Acero *passim*), matices que desmienten la inclusión de la historia rememorativa de la gesta del General como narración complementaria o de segundo grado.

Elemento esencial en la composición del escenario que configura la quinta de Barracas resultan las ventanas y puertas. En relación a las primeras es sintomático apreciar cómo devienen espacios puentes que sirven de escape a los personajes que habitan la casa. En el caso de Alejandra aparecen vinculadas a momentos en los que el personaje sufre conmociones. Su mirar a través de la ventana se asocia casi siempre a la acción de fumar, hecho que afianza las

posturas meditativas que asume cada vez que se asoma (o escapa) a través de ésta: “Vio que ella se ponía las manos sobre la cara y se la apretaba como si le dolieran las sienes. Después encendió un cigarrillo y sin hablar fue hacia la ventana, donde permaneció hasta concluirlo. Finalmente, volvió hacia la cama, se sentó, lo miró larga y seriamente a Martín y empezó a desnudarse.” (114) En Escolástica la costumbre, más que a la meditación, aparece asociada a la vigilancia: “Al salir aquella noche de la casa, cuando ya estaba a punto de transponer la puerta de la verja, mis ojos se volvieron, no sé por qué, hacia el Mirador. La ventana estaba débilmente iluminada, y me pareció entrever la figura de una mujer que espiaba.” (394) Por sus retiradas subrepticias, las dos veces que Bruno la descubre asomada a la ventana del Mirador, se comprueba que es Escolástica una presencia más que resguarda las memorias contenidas en la casa. El abuelo Pancho, ubicado “frente a una ventana que daba a la calle como para que [...] contemplase el mundo” (72), es asimismo muestra del mirar enajenado, hacia otros mundos. A través de la ventana no puede el abuelo contemplar el mundo: la casa se halla completamente cercada por nuevas edificaciones que obstruyen la mirada.

La ventana como espacio puente resulta recurrente en la topología sabatiana. En *El túnel* este elemento ya se apreciaba en sentidos cuya interacción semiótica con *Sobre héroes y tumbas* puede considerarse notoria, pues aunque en la configuración del escenario desde el que Juan Pablo Castel narra su crimen, no se ofrecen elementos que pudiesen sugerir las características espaciales del manicomio en sus relaciones de continuidad y distancia objetivas, sí se muestra la imagen solitaria del protagonista sentado frente a una ventana a través de la cual contempla el nacimiento de un nuevo día. La ventana que reproduce el cuadro *Maternidad* es asimismo realidad que aísla y refugia.

Asimismo las puertas de la casa quinta aparecen regidas por una puerta principal: la de la verja, la cual contiene a todas las otras. Penetrar en la casa exige “violiar” este primer límite: “La puerta, herrumbrada, se movía dificultosamente, con chirridos.” (44) La vetustez y la dificultad con que se prestan para ser abiertas son los rasgos que distinguen tanto a las que limitan los espacios exteriores de la casa como las que separan sus piezas interiores: “Poco a poco fue haciendo girar el picaporte: era una de esas grandes cerraduras que se usaban en las puertas de antes, con llaves de unos diez centímetros de largo. El ruido que hacía el picaporte al girar le pareció formidable.” (86)

Entre los planos espaciales que componen la quinta, el Mirador se sitúa como el de mayor carga significativa, la cual es resultante no solo de los sentidos simbólicos que son comunes al resto de los espacios que componen la casa, sino también de su ubicación física, signada por la altura y la verticalidad; es, incluso, la primera referencia espacial que se encuentra en la novela. Perturbadas sus funciones primigenias ante el cerco de fábricas y conventillos que rodean la casa quinta y que imposibilitan como antaño la contemplación del paisaje, también desaparecido, el Mirador se constituye en la materialización tangible, el resto fantasmal “de un mundo que ya no

existía”. (106) Su desaparición por el fuego pareciera significar no solo el fin del recorrido simbólico-espacial de Fernando relatado en su “Informe sobre ciegos”, sino también la muerte definitiva de esta legendaria familia, y con ella del pasado glorioso de la Argentina.

En la figuración espacial del Mirador destacan las escaleras como signo espacial que posibilita la subida al Centro. Es sintomático cómo se recrea no su descenso sino su ascensión, marcada siempre por el peligro que supone el ingreso al Centro, sitial sagrado: “subían lentamente, con muchas precauciones, la escalera metálica, rota en muchas partes y vacilante en otras por la herrumbre” (45); incluso el hecho de que la escalera sea de caracol dota al movimiento de un nuevo simbolismo que permite hablar de una progresión ascendente circular, contrastante con el movimiento descendente y también circular que marca una parte del viaje de Fernando.

El Mirador es el espacio propiciatorio para la consumación del fatídico vaticinio que pesa sobre la prosapia de esta familia. Como zona imantada, produce una atracción sugestiva que conduce a su repetitiva contemplación; luego del incendio este escenario, desde un patético gesto, vuelve a levantarse: “Se limitaba a mirar desde lejos lo que quedaba de aquel cuarto en que había conocido el éxtasis y la desesperación: un esqueleto ennegrecido por las llamas al que intentaba acercarse la escalera de caracol como con un retorcido y patético gesto. Y cuando anochecía, sobre las paredes apenas iluminadas por el foco de la esquina se abrían los huecos de la puerta y de la ventana como cuencas de una calavera calcinada.” (426)

MISERIA, RUIDO, SOLEDAD: LAS PIEZAS DE HORTENSIA PAZ Y HUMBERTO J. D’ARCÁNGELO

En la figuración de escenarios privados en *Sobre héroes y tumbas* destacan, si no por su recurrencia al menos sí por su carga simbólica, escenarios encuadrados en existencias miserables y habitados por seres víctimas de la cotidianeidad, de lo supuestamente intrascendente, lo que pudiera considerarse anticipo de un fenómeno que habría de manifestarse en toda su extensión en el denominado *postboom* de la narrativa latinoamericana. El descentramiento urbano conduce a la figuración del espacio de los márgenes, habitado por los representantes de lo que Sábato denominó la “compacta masa de gente aplastada” (242). Escenarios representativos del fenómeno enunciado resultan las piezas de Hortensia Paz y Humberto J. D’Arcángelo, espacios que simulan cárceles delimitadas no por muros y rejas, sino por la miseria, la infección, el ruido, la nostalgia, el desmembramiento familiar, la soledad.

Así, por ejemplo, la pieza de Hortensia destaca por un tratamiento que a través de las formas directas, logra proyectar varios de los rasgos que delinean los caracteres de este personaje. La manipulación subjetiva libre

en alternancia con la figuración de un espacio continente de elementos objetivos, proyectan un ambiente que transita desde fragmentos textuales que evidencian la presencia de un espacio onírico, a elementos escénicos de marcada objetividad:

“Como a través de viejas y vastas enredaderas de telarañas espesas, advirtió que estaba en una pieza desconocida: frente a su cama entrevió a Carlitos Gardel, de frac, y otra foto, en colores también, de Evita y debajo un florero con flores. [...] Empezó a oír el ruido de un calentador, la mujer se había separado de él y le daba presión, y el zumbido del calentador era cada vez más enérgico. También oyó un lloriqueo, de niño de pocos meses, ahí al costado, pero no tenía fuerzas para mirar. [...] Sobre el cajón que servía de cuna había un cromo: Cristo tenía el pecho abierto como en una lámina Testut y mostraba su corazón con un dedo, en colores. Más abajo había unas estampitas de santos. Y cerca, en otro cajón, estaba el Primus, con una pava encima.” (439-440)

Es posible entrever asimismo cómo en la figuración de la casa de Humberto J. D’Arcángelo la atmósfera creada dota al espacio de una singular consistencia que descansa en la riqueza de su textura. Ruidos y olores se erigen en fuente esencial de significaciones, al resultar entes activos para la tematización de un mundo viciado y decadente, víctima del “progreso” urbano:

“Entraron en una antigua cochera que en otro tiempo habría sido de alguna casa señorial. [...] Era una mezcla de conventillo y caballerizas: se oían gritos, conversaciones y varias radios simultáneas, en medio de un fuerte olor a estiércol. En las antiguas cocheras había algunos carros de reparto y un camioncito. Se oía el golpeteo de los cascos de caballo.” (95-96)

El plano de sentidos añadidos derivado del ejemplo anterior supone el anclaje histórico del texto en una realidad marcada por la ruptura de los lazos tradicionales que atan al hombre a su orden protector. Esta casa señorial, devenida ahora casa de inquilinato, fragmentada para tales fines, resulta la expresión corpórea, materializada, de las disgregaciones del yo que conducen al estallido de la identidad, a la pérdida de la memoria histórica. Más que una representación de la pobreza urbana estas imágenes sugieren el hundimiento de un pasado de glorias devenido presente depauperado, lo cual se expresa desde lo que podría definirse como una retórica de la demolición. (Fornet 2007:107)¹

El estallido aludido acarrea la construcción de otros mundos posibles a través de los cuales el hombre se inventa otras realidades, casi siempre vinculadas a mitos colectivos típicos de la cultura de masas, que le permiten olvidar lo poco gratificante que es la realidad:

“Entraron en la pieza [...] le mostró sus tesoros: una fotografía de Américo

Tesorieri, clavada con chinches en la pared, con una escarapela argentina debajo y dedicada: “Al amigo Humberto J. D’Arcángelo”. Tito se quedó mirándola con arrobó. [...]

Otras fotos y recortes de *El Gráfico* también figuraban en las paredes, y encima de todo, una gran bandera de Boca, extendida a lo largo.

Sobre un cajón tenía un viejo fonógrafo de bocina, con cuerda.” (96-97)

Resulta innegable la interacción semiótica que se establece entre la pieza de Hortensia y la habitación de Tito, interacción dada fundamentalmente en dos sentidos: la presencia de signos icónicos típicos de la cultura de masas, evidenciada en los retratos de Carlos Gardel, Eva Perón, Américo Tesorieri, y la presencia del tango como espacio puente que permite el escape hacia otras realidades. En el caso específico del tango es perceptible cómo el escenario que remite a la habitación de Tito se carga de estos efluvios musicales para evocar un pasado que el personaje logra aprehender a través de la memoria. Es este mecanismo el que le permite evadir su realidad, “salir del aquí y el ahora, del presente que es páramo, vacío, nada, y asomarse a otra dimensión del tiempo: el pasado perdido irremediabilmente.” (Scheines 173): “Puso *Alma en pena* y dio cuerda: de la bocina salió la voz de Gardel, emergiendo apenas de entre una maraña de ruidos. Tito con la cabeza colocada al lado de la bocina, meneándola con emoción, murmuraba: *Qué grande, pibe, qué grande*. Permanecieron en silencio. Cuando terminó, Martín vio que en los ojos de D’Arcángelo había lágrimas.” (97)

Las emanaciones musicales del tango en la pieza de Hortensia constituyen también posibilidad salvadora que aunque refugiada en el pasado, logra proyectar halitos esperanzadores: “Sin ir más lejos, míreme a mí, vea todo lo que tengo. Martín miró a la mujer, a su pobreza y su soledad en aquel cuchitril infecto. Tengo al nene [...] tengo esa vitrola vieja con unos discos de Gardel; ¿no le parece hermoso *Madreselvas en flor*? ¿Y *Caminito*? Con aire soñador, comentó: Nada hay tan hermoso como la música, eso sí. Dirigió una mirada al retrato en colores del cantor: desde la eternidad, Gardel, deslumbrante con su frac, también parecía sonreírle.” (441)

La recreación del escenario habitado por Humberto J. D’Arcángelo instala además otro conflicto que resulta constitutivo de una problemática que tematiza con notable recurrencia la narrativa argentina de estos años: la inmigración, definidora de los destinos de la Argentina. Dicha problemática aparece recreada a través de la figura del viejo Francisco, padre de Tito, y aunque su tratamiento espacial descansa sobre índices descriptivos en extremo reducidos, no quedan dudas de la trascendencia de sentido alcanzada por esta imagen: “El viejo estaba sentado a la puerta del conventillo, sobre su sillita de paja. Mantenía su bastón de palo nudoso, y la galerita verdosa y raída contrastaba con su camiseta de frisa.” (148)

La imagen se proyecta hacia las significaciones entrañadas por el cronotopo del umbral, impregnado de una alta carga emotivo-valorativa,

asociada a un tiempo detenido, carente de duración. Sin embargo, en este caso particular, el umbral adquiere una dimensión que no refiere a instantes decisivos en la vida del personaje. Para Francisco no existe la posibilidad de franquear la puerta y salirse al mundo exterior de la ciudad, tampoco la de quedarse dentro. Él es el arquetipo del inmigrante fracasado, la no definición, la angustia contenida del que ya no se encuentra ni en el afuera ni en el adentro, el desarraigo. Su tiempo es el del anonadado; su sino, el del que ya no puede volver aunque solo ansíe el regreso, sino asumido como fatalidad ineludible. El umbral le abre solo la posibilidad de discurrirse hacia el mundo que ha perdido, proyectado en el texto desde la evocación de un escenario que remite al mundo de su infancia. Su mirada, siempre hacia lo lejos, es un mirar hacia adentro, es espejo de otros tiempos, mundo de la memoria desde el que solo puede alcanzarse el verdadero significado simbólico-metafórico de esta imagen de tan fuerte proyección espacial.

UN HOGAR CONSTRUIDO SOBRE ESTIÉRCOL Y FRUSTRACIÓN: LA CASA DE MARTÍN DEL CASTILLO

En *Sobre héroes y tumbas* las plazas y parques, espacios representativos de la vida pública, adquieren con marcada frecuencia connotaciones propias de los espacios privados. Para Martín del Castillo éstos resultan un escondite, un obligado retorno, una región de íntima soledad que sustituye el hogar perdido; sin embargo, existen fragmentos textuales que refieren a su casa, espacio familiar que aunque en el texto no destaca por sus reiteradas apariciones, alcanza notable trascendencia.

Es curioso cómo la noción de casa en cuanto zona sagrada, espacio cohesivo de identidad, alejado de toda contingencia, contenedor y resguardo de los valores más auténticos e íntimos del yo, queda subvertida íntegramente en la representación del hogar de Martín. Su construcción se levanta sobre dos ejes temáticos que resultan esenciales no solo en la figuración de este escenario, sino también en la obra toda, ejes que se harán abiertamente explícitos en el capítulo xxv de “Los rostros invisibles”: “Y él (Martín), que quería algo fuerte y absoluto a que agarrarse en medio de la catástrofe y una cueva cálida donde refugiarse, no tenía ni casa ni patria. O, lo que era peor, tenía un hogar construido sobre estiércol y frustración y una patria temblequeante y enigmática.” (225) El primero de los ejes, el del estiércol, se halla asociado a la figura materna; el segundo, el de la frustración, se organiza en torno a la imagen del padre; sobre ambos se construye el hogar de Martín. En este espacio familiar es posible distinguir a su vez tres escenarios constitutivos: la salita de la madre, el taller del padre, y el altillo, habitación de Martín. Todos poseen significaciones que delinean los caracteres de los personajes que los habitan y crean, desde su articulación, una marcada y sugerente isotopía.

Ya desde la primera imagen que remite a este escenario se condensan los principales polos sobre los que éste se articula. Nótese cómo en el siguiente fragmento se ofrecen claros índices que apuntan a la presencia de un ambiente marcado por la absoluta incomunicación, expresada no solo desde la falta de intercambio verbal entre los miembros de la casa, sino también a partir de la identificación de espacios que resultan privativos de cada personaje, y por lo tanto intransitables por el resto, lo cual anula la posibilidad de un contacto siquiera físico. Esto conduce a la consideración de que estos tres personajes viven en una situación de exilio extrema aun dentro de su propio hogar: “Es cierto que [Martín] desde los once años no entraba en ninguna dependencia de la casa y mucho menos en aquella salita que era algo así como el santuario de su madre: el lugar donde, al salir del baño, permanecía las horas radiotelefónicas y donde completaba los preparativos para sus salidas.” (33)

En el caso del escenario que refiere al taller del padre es perceptible cómo la inclusión del parámetro espacial se produce desde niveles descriptivos en extremo reducidos: la simple mención de la existencia de este cuarto (“Pero, ¿y su padre? Ignoraba sus costumbres en los últimos años y lo sabía encerrado en su taller”) (33), así como la brevísima marca textual siguiente: (“Cuando salió eran las dos de la mañana, y en el taller de su padre vio luz.”) (39). Sin embargo, el carácter reducido de estos índices espaciales no constituye signo de un papel secundario en lo que concierne a la función del escenario en el texto, pues se advierte en ambos ejemplos la presencia de focos semánticos asociados, en el caso del primero, al encerramiento, y en el segundo, a la luminosidad, los cuales resultan en extremo activos en la construcción del sentido de estos capítulos, pues refuerzan la noción de fracaso asociada a la figura del padre.

En primera instancia, la noción de encerramiento acentúa los rasgos de incomunicación y soledad perceptibles en la casa; es el signo más evidente de un personaje atenazado por la angustia, por la no realización. La frustración del padre se expresa desde un tiempo que se vive únicamente como supervivencia en “aquella cercana pero inalcanzable isla en que habitaba (en que sobrevivía)” (37) -pensaría el hijo. La luz que Martín ve en la pieza del padre resulta inequívoco símbolo de un hombre que espera, es signo de una vigilia que en el texto se vuelve eterna; es una luz que, como el propio padre, se halla encerrada; es soledad simbolizada en una llama que también se presenta única, sola, desde un mortecino silencio.

En el caso del escenario que remite al mundo de la madre llama perentoriamente la atención cómo éste configura una atmósfera conformada a través de imágenes marcadamente sensitivas que se repiten con apremiante fuerza siempre que se alude a este escenario: “[...] *mientras Martín seguía oyendo aquellos boleros, sintiendo aquella atmósfera pesada de baño y cremas desodorantes, aire caliente y turbio, baño caliente, cuerpo caliente, cama caliente, madre caliente, madre-cama, canastacama, piernas lechosas hacia*

arriba como en un horrendo circo casi en la misma forma en que él había salido de la cloaca y hacia la cloaca.” (35)

El modo en que se presenta el escenario sugiere la presencia de un espacio onírico construido sobre índices de lo que se es “visto” en el interior imaginativo del protagonista; el narrador asume un punto de vista enfocado a recrear las visiones ensoñadas de Martín, visiones que al reproducir los repliegues de la conciencia del protagonista hacen del escenario una viva representación de un espacio que se presenta como vértigo, al alternarse el escenario que recrea el ambiente del bar, con aquel que refiere a la casa del protagonista:

“Salto a la cuerda, todo menos raspajes, como los boxeadores, hasta me golpeaba el vientre, por eso saliste medio tarado seguro, riéndose con rencor y desprecio, hice todo, no me iba a deformar el cuerpo por vos le dijo, y él tendría once años. ¿Y Tito? preguntó Bucich. Ahora viene, dijo Chichín, y *decidió irse a vivir al altillo*. ¿Y el domingo? preguntó Bucich. Ma qué sé yo, respondió Chichín con rabia, te juro que yo no me hago ma mala sangre *mientras ella seguía oyendo boleros, depilándose, comiendo caramelos, dejando papeles pegajosos por todas partes*, mala sangre por nada, decía Chichín, lo que se dice propio nada de nada *un mundo sucio y pegajoso* mientras repasaba con rabia callada un vaso cualquiera y repetía, haceme el favor *huir hacia un mundo limpio, frío, cristalino*” (34-35).

Es significativo además cómo la imagen materna se ofrece casi exclusivamente desde índices espaciales que connotan el mundo superfluo, decadente, desalmado, monstruoso que esta encarna. Su rostro no se delinea, surge únicamente desde la recreación del ambiente viciado y putrefacto. La atmósfera presentada, erigida fundamentalmente sobre imágenes olfativas, adquiere una realización aún más plena cuando a su conformación se suman la penumbra y el ruido.

La pieza de Martín destaca en el nivel estilístico-semántico por un tratamiento enfocado hacia la recreación de una atmósfera que aunque repite algunos de los rasgos constitutivos del escenario que remitía al mundo del padre, asume características particulares dadas sobre todo por la ubicación que dicho recinto posee en la casa. La organización de este plano temático-composicional destaca por la presencia de fragmentos textuales descriptivos que no se presentan en el texto de modo homogéneo e independiente, sino diseminados en el contexto de enunciados de carácter narrativo, aunque se advierte una mayor concreción espacial si se comparan estos modos constructivos con las formas asumidas en la configuración de la pieza del padre: “Luego volvió a su cuarto y se tiró sobre la cama. Quedó mirando el techo y luego sus ojos recorrieron las paredes hasta detenerse en la ilustración de *Billiken* que tenía pegada con chinches desde su infancia: Belgrano haciendo jurar la bandera azul y blanca a sus soldados, en el cruce del río Salado.” (33)

El altillo donde habita Martín solo se presenta en la obra en dos momentos de la primera parte (capítulos VI y VII), así como en el capítulo VII de “Un Dios

desconocido” bajo un enunciado muy pequeño que remite a las “largas horas de tristeza y soledad” (446) que en este lugar pasaría Martín desde sus once años, momento en que decidió abandonar el resto de las dependencias de la casa para instalarse en lo que se constituiría en su obligado refugio. No quedan dudas de que el altillo, aunque tal vez resulte poseedor de una menor trascendencia si se le compara con otros escenarios que en el texto destacan por su recurrencia o por su marcado simbolismo, es depositario de una fuerte carga semántica. Los alcances que para la construcción del sentido posee, únicamente pueden ser aprehendidos desde la comprensión de lo que este escenario constituye en cuanto reproductor de un universal espacial arquetípico: el desván. Este aparece sustituido aquí por el altillo, el cual asume la función de aquel en cuanto espacio que se encuentra aislado en la altura. Esto le permite al personaje apartarse del mundo cotidiano para retraerse a un centro constitutivo de intimidad, de acomodado refugio y fuga hacia otros mundos posibles. Así, por ejemplo, la imagen de Manuel Belgrano ubicada en la pared se constituye en espacio puente que permite el ingreso a un pasado ensoñado de gestas gloriosas.

El capítulo VII de “El dragón y la princesa” recrea el encuentro entre Martín y su padre, encuentro que tiene lugar en el altillo. Índices de marcado simbolismo en el levantamiento de este escenario devienen el silencio y el estatismo, interrumpidos casi únicamente por la tos tuberculosa del padre, o por la nostálgica evocación que éste realiza de un tiempo pasado que proyecta en el texto un fragmento de la infancia de Martín. Reveladora marca espacial de este capítulo deviene asimismo la escalera, signo trascendente que ve invertida su esencia ante el manejo que de ésta se hace. Al analizar las significaciones de la casa en sus dimensiones universales arquetípicas Gaston Bachelard sostiene cómo “La escalera del desván, más empinada, más tosca, se *sube* siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila.” (57); sin embargo, aunque en dicho capítulo se manifiesta en la figura del padre un momento de ascensión a través de ésta, lo que pudiera hacer suponer una probable reconciliación entre padre e hijo, ello se ve desvirtuado ante la certeza de que una reunión conciliatoria entre ambos (*habitantes solitarios de dos islas cercanas separadas por insondables abismos*) (37) no podrá producirse. Lo curioso del hecho a nivel textual radica en que el dramatismo que esta certeza supone se consuma desde la recreación del descenso paterno:

“Vio cómo su padre se daba vuelta y se alejaba hacia la escalera. Y también vio cómo, antes de desaparecer, volvió su cara, con una mirada que años después de su muerte, Martín recordaría desesperadamente.
Y cuando oyó su tos, mientras bajaba las escaleras, Martín se tiró sobre la cama y lloró.” (39)

En este espacio habitacional juega un papel formativo vital en la construcción del sentido la oposición semántica que desde la conciencia

de Martín se establece entre la casa, cuyos semas centrales constitutivos giran en torno a las nociones de suciedad, calor, hedor, turbidez, y la región patagónica, conformada desde alusiones que refieren a las nociones de frialdad, limpieza, nitidez, blancor, pureza, soledad, contraposiciones que habrán de desembocar en la resolución del protagonista de marchar al sur como única posibilidad salvadora. La idea resulta recurrente en la tradición literaria argentina, poseedora de un cúmulo de personajes marcados por la obsesión del viaje como recurso desesperado ante las ansias de salir del infierno instalado en la ciudad. La sensación claustrofóbica, a la que se suma la urgencia por salir, halla solución en un Sur que aún logra alimentar los sueños de arraigo. “La Patagonia es la que preserva la ilusión: desierto donde caben todos los sueños, vacío prometedor, zona imprecisa que distancia de la realidad intolerable y desde donde es posible imaginar [...] la utopía.” (Scheines 1991:128-129)

La manifestación de la angustia en su dimensión socio-histórica y metafísica como elemento esencial en la configuración de personajes; los mitos que refieren a la fuga de la ciudad rumbo a espacios rurales puros, y a la destrucción de las urbes por sociedades secretas; el pragmatismo y el utilitarismo como desacralizadores de valores milenarios; el cromatismo recurrente en sus tonos grisáceos y sombríos; la simultaneidad conflictiva de disímiles tiempos históricos manifestos en un mismo plano espacial, son algunos de los principales aspectos derivados del eje topológico de la obra, esenciales para la conformación de su sentido.

Aunque la configuración de los espacios privados en *Sobre héroes y tumbas* no se centra en captar de manera pintoresquista los rostros de la ciudad, no hay duda de que las imágenes que el texto proyecta constituyen muestras de los agudos conflictos que han conmocionado a las grandes urbes. Los modos en que lo espacial simbólico queda articulado en el texto llegan incluso a trascender los límites de lo argentino o lo latinoamericano para revelar las preocupaciones del autor ante disyuntivas que poseen una dimensión abiertamente universal.

La cancelación del arquetipo mítico que en más de un momento de la historia latinoamericana creyó ver en el levantamiento de ciudades el signo más evidente del enriquecimiento material y el progreso humano halla genuinas expresiones en *Sobre héroes y tumbas*. Las ciudades vendrán a ser, entrado el siglo xx, la materialización del desencanto y la frustración que signan el vivir del hombre contemporáneo; su desacralización, desde la literatura, instaura un nuevo mito: el de la ciudad como el más evidente signo de la alienación y la destrucción humanas, tópico que atraviesa la creación sabatiana toda y donde radica uno de sus valores más genuinos y trascendentes.

NOTA

- 1 La expresión es tomada de Jorge Fornet quien habría de referirse a la manifestación

de este mismo fenómeno perceptible años después en los textos narrativos cubanos que recrean el escenario citadino habanero.

OBRAS CITADAS

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Bajtín, Mijaíl. “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. *Problemas literarios y estéticos*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986: 269-468.

Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.

Gálvez Acero, Marina. “Sábato y la libertad sociológica e histórica”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 391-393 (1983): 455-75.

Marchese, Angelo. “Las estructuras espaciales del relato”. *La narratología hoy*. Selección y presentación de Renato Prada Oropeza. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989: 311-345.

Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Ed. crítica coordinada por María Rosa Lojo. Centre de Recherches Latino-Américaines: Archivos, 2008.

Scheines, Graciela. *Las metáforas del fracaso. Sudamérica ¿geografía del desencuentro?* La Habana: Casa de las Américas, 1991.

CULTURA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA



Dostoievski, 50 x 70 cm.

BRASIL NO ESTÁ LEJOS DE AQUÍ: LA CULTURA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

Mario Cámara

Universidad de Buenos Aires (UdeSA), Argentina

“Así son los abismos de la historia.
Todo está mezclado en ellos y, si
se mira dentro, se siente miedo y
vértigo”

W.G. Sebald

Suele decirse con algún grado de verdad, y otro de inexactitud, que Brasil se encuentra lejos de Latinoamérica, que durante su historia, rica y prodigiosa, nos ha dado la espalda. A poco de investigar, sin embargo, surgen evidencias de contactos tempranos, de viajeros cruzados, de admiraciones y rencores mutuos. Lo que sin dudas no podemos negar como dato de la realidad es que Brasil cada vez nos interesa más. Su extensión, la multipolaridad de su producción cultural, distribuida en diferentes ciudades con una rica tradición cultural, y la riqueza étnica, entre otros motivos, hacen que su cultura nos resulte un entramado que siempre permite nuevos descubrimientos y provechosas reflexiones. Los artículos que presentamos a continuación se proponen, en efecto, como una introducción no sólo a la historia de los grandes nombres de las diversas disciplinas artísticas brasileñas, sino también a ese vasto y complejo escenario cultural que es Brasil contemporáneo.

El dossier comienza con un artículo de Paloma Vidal dedicado a la narrativa y titulado “Alguna literatura: recorrido por la narrativa brasileña contemporánea” en el que a partir de una compilación lanzada en 2001, *Geração 90: manuscritos do computador* se propone analizar las características literarias y filosóficas de una generación de narradores brasileños que se consolida en los años 90. Su enfoque, que de alguna manera discute con el compilador del libro Nelson de

Oliveira, parte de la premisa de una realidad que nunca se revela totalmente a sus personajes y que resulta demasiado compleja y fuera de su alcance, una realidad múltiple y fragmentada frente a la cual, sostiene, el escepticismo o el cinismo, la euforia o el desencanto serán posibles respuestas. Tomando como punto de partida dicha compilación, que dio a conocer a escritores como Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Marcelo Mirisola y Cintia Moscovich, entre otros, Paloma Vida aborda una serie de narradores que exceden aquella publicación pero que se encuentran, de alguna manera, en sintonía con las transformaciones literarias y sociales que dicha compilación representa. Analizará entonces algunas producciones de André Sant'Anna, João Gilberto Noll y Bernardo Carvalho a partir de tres figuras: el cínico, el performer y el outsider.

En relación a la categoría de "cinismo", que oportunamente desarrollara Peter Sloterdijk, analizará los textos de André Sant'Anna *Amor, Sexo y O paraíso é bem bacana*. El cinismo aquí comprende la oscilación entre la provocación y el conformismo, buscando desestabilizar valores establecidos sin abandonar la desconfianza en la posibilidad de transformarlos. Para João Gilberto Noll, de quien aborda sus novelas *Berkeley em Bellagio* y *Lorde*, propone la categoría del performer que hace de su propio cuerpo el material de trabajo, cuestionando el distanciamiento que funda la idea de obra y apostando a la idea de que ella una experimentación subjetiva. De este modo, sostiene Paloma Vidal, los personajes de Noll salen en busca de algo indefinido, dando testimonio de la insistencia de un deseo que los mantiene vivos. El deseo los mueve, los hace abandonar el hogar y ganar las calles. En cada nuevo libro de Noll, se afirma, la errancia recomienza: el personaje, siempre un hombre despojado de todo, anda por la ciudad dejándose afectar por el mundo. Nada se espera de él más que el hecho de continuar vagando, abandonado a una contingencia que aparentemente no tiene mucho para ofrecerle, pero que acabará por proporcionarle algunos encuentros intensos. Finalmente, los personajes de Bernardo Carvalho encarnan la figura del outsider. Paloma Vidal se detiene en su última novela, *O filho da mae*, y sostiene que la figura del outsider permite entender un desplazamiento o una transformación en la representación del otro. Dicha representación pone en juego los imaginarios nacionales en función una experiencia común y, de algún modo, impersonal.

De este modo, las tres categorías propuestas intentan dar cuenta de los nuevos modos de subjetivación, y nuevos modalidades de realismo literario, que fueron apareciendo en la literatura brasileña a partir del fin de la dictadura durante la década del ochenta. El cínico, el performer, el outsider serían las respuestas a las profundas transformaciones culturales, políticas y económicas que Brasil experimentó, y aun experimenta, a partir de aquellos años.

El segundo texto que compone el dossier, escrito por Diana Klinger y André da Paz, "Refracción fragmentada: personajes, vivencias y dispositivos en las realidades de los documentales contemporáneos en Brasil", está dedicado al cine brasileño, una disciplina que ha adquirido su prestigio y su reconocimiento fuera

la fronteras de Brasil a partir del *cinema novo*. Glauber Rocha, probablemente el máximo exponente de esta corriente, ha ocupado retrospectivas en los principales festivales de cine, ha sido motivo de reflexión y crítica en las páginas de *Cahiers du Cinema*, *Positif*, entre otras. Sin embargo, desde los años noventa, el cine brasileño se ha destacado por la producción de documentales. Como señalan Klinger y Da Paz, “la producción de documentales en Brasil aumentó considerablemente en la última década. Este crecimiento ocurrió en paralelo con la diseminación de festivales y muestras volcadas exclusivamente hacia el género, el crecimiento del número de convocatorias públicas y el volumen de los recursos disponibles para fomentar la realización y distribución de los filmes, así como la mayor abertura por parte de los canales de televisión por cable para la producción independiente. A esas condiciones se suma la diseminación de las tecnologías digitales: micrófonos y cámaras digitales de alta calidad permitieron una nueva matriz de disposición de los elementos productores de imágenes y, por otro lado, que éstas se produjeran en circunstancias y ambientes más remotos o más íntimos. Por otro lado, los aparatos digitales de montaje no lineal se tornaron más accesibles, lo que implicó la posibilidad de experimentaciones narrativas y discursivas que se alejan de los compromisos de grandes proyectos patrocinados”.

A partir de ello, el artículo se propone describir una panorama lo suficientemente abarcativo como para que podamos darnos una idea de la diversidad y riqueza de dicha producción. Enfrentados a los discursos mediáticos que suelen producir efectos de realidad, el documental brasileño se propone reflexionar, cuestionar o deconstruir la clásica idea de registro de lo real, para hacernos observar y participar y deconstruir lo que Diana Klinger y André de Paz llaman *efectos de realidad*. A partir de ese eje, los autores se concentrarán en tres cuestiones que aparecen en la reciente producción de documentales: un énfasis en la intimidad y en la cercanía; los modos en que son representados los problemas sociales más acuciantes como por ejemplo la violencia urbana; y lo que denominan “documental de dispositivo”, es decir aquellos documentales cuya trama se construye en el propio documental. De este modo, el artículo abordará *Tropa de elite* y *Ônibus 174* de José Padilha *Babilônia* y *Jogo de cena* de Eduardo Coutinho, *Rua de Mão Dupla* de Cão Guimarães, *Pan-Cinema Permanente* de Carlos Nader, *Estamira* de Marcos Prado, *Serra da Desordem* de Andrea Tonacci, *Santiago* de João Moreira Salles, y *Fimefobia* de Kiko Goifman, entre otros.

Teresa Riccardi nos propone en su texto “La fuga de la tradición y el desvío narrativo. Arte y ficción en artistas contemporáneos brasileños” una lectura que parte de una serie de reflexiones de Mieke Bal y Norman Bryson para esbozar “una lectura que describa ciertos giros y bifurcaciones de las narrativas visuales en el arte brasileño que desde los años setenta en adelante, trabajan a partir de una noción ampliada de práctica performativa y alejadas de la pura objetualidad que proponía la tradición del visibilismo concreto”. A efectos de hacer visibles

esos giros y esas bifurcaciones, la primera parte del texto de Riccardi traza un panorama de la relación entre arte, sociedad y Estado en el Brasil de comienzos de siglo XX, subrayando la irrupción de la vanguardia brasileña a partir de la Semana de Arte Moderno de 1922. La pregunta que esboza y responde Riccardi tiene que ver con los modos en que se definía un artista en ese contexto. Sujeto Kantiano y lenguaje universal y una mirada atenta a la realidad local eran las categorías a partir de las cuales se posiciona como artista verdadero. Se constituye así una tensión duradera entre particularismos y universalismos estéticos que, de acuerdo a Riccardi, cristalizan en el *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade junto a la novela *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, y el movimiento de artistas concretos de los años cincuenta. Los acontecimientos políticos de la década del sesenta, particularmente el golpe de estado de abril de 1964 producen una serie de transformaciones en la escena cultural brasileña, que sacude los modos de legitimación y actuación de los artistas. Riccardi menciona un conglomerado de movimientos y acciones artísticas, políticas y educativas, entre las que figuran el teatro comprometido de Augusto Boal y el grupo de Teatro Oficina, la pedagogía de Paulo Freire, el cine de Glauber Rocha y el surgimiento del movimiento musical tropicalista.

Sin embargo, Riccardi sostiene y detecta una insistencia crítica en permanecer aferrada a los modelos instaurados durante los años sesenta, modelos que corren el riesgo de no dar cuenta de buena parte de la producción artística del presente brasileño. "La 'saudade' de una continuidad concretista, neoconcreta o tropicalista, sostiene Riccardi, o tímidamente la subjetividad política, parecen haberse vuelto las narrativas hegemónicas del presente, que articulan la 'visibilidad brasileña' en los museos y en la formación de discursos entre el coleccionismo latinoamericano e internacional".

Tomando en cuenta los escritos de Suely Rolnik, Riccardi indaga en una serie de artistas y de obras que expanden la noción de performance a partir de identidades sexuales, políticas y psicosociales. En efecto, a diferencia de aquella conciencia participativa y pop, que caracterizó a los tropicalistas y a los espectadores que participaban en ella, las obras de los artistas que operan entre los 70/80, hacían participar al espectador de una forma alterada, ominosa e inesperada, sin que este lo supiera. Para ello, y en primer lugar, toma en cuenta "las alteraciones y ambigüaciones perceptuales de Cildo Meireles, los usos anafóricos en Antônio Dias y los simulacros de Artur Barrio encaminaron sus procesos hacia un extrañamiento de los espacios urbanos, los circuitos artísticos y las producción de subjetividad, para dar cuenta del contexto político represivo, empleando retóricas visuales elípticas que confrontaban al espectador a una realidad objetivada en una subjetividad 'paralela'. Su texto se completa con las miradas epigonales sobre la subjetividad brasilera contemporánea, estéticamente más próximas al 'desvío' y a la 'fuga de la imaginación' de Carla Zaccagnini, Roberto Moreira Junior y Renata Lucas."

Por último, mi ensayo "Alguna poesía brasileña: entre la algarabía concreta y la generación 00" se articula a partir del grupo paulista de Poesía Concreta

compuesto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, y se encarga de describir y analizar el contexto en el cual surge este movimiento, las transformaciones que operaron sobre una idea de la poesía y los conflictos que suscitaron al interior del campo cultural brasileño. En relación a este último se hace referencia a lo que se puede llamar una poesía más comprometida con los contenidos que con la forma, aunque de ningún modo se abandona una preocupación formal, en virtud de un compromiso político explícito. El grupo que antagoniza con la Poesía Concreta es nuclear en torno a los Centros Populares de Cultura y tiene a Ferreira Gullar como uno de sus exponentes más destacados. El enfoque sobre aquel momento histórico, años cincuenta y sesenta, se completa con la descripción y análisis de una tradición equidistante, y crítica, tanto de la poesía concreta como de la poesía comprometida, y cuyos exponentes son Roberto Piva, Claudio Willer, Rodolfo Haro, entre otros. Una tradición que encuentra su filiación en el surrealismo bretoniano y en la *beat generation* americana, y que funciona, al menos en parte, como genealogía de la poesía que comenzará a producirse a partir de comienzos de los años setenta.

En un contexto que padeció aceleradas y dramáticas transformaciones políticas, una dictadura militar y su posterior endurecimiento, tropicalismo y poesía marginal funcionan como espacios poéticos que deconstruyen, al mismo tiempo que releen de un modo transformador, las ideologías poéticas de comienzos de los años sesenta. El artículo menciona algunas características generacionales – una dicción que recupera cierta coloquialidad y asume con mayor esmero, aunque sin ingenuidad, una primera persona –, pero intenta elaborar una cartografía que atienda a las singularidades poéticas que emergen en aquel período, como por ejemplo la poesía de Torquato Neto, de Paulo Leminski o de Ana Cristina Cesar.

Como cierre repasa brevemente la poesía más actual, posterior a la producida en la década de los noventa. La poesía del presente, representada por, entre otros, Angélica Freitas, Ricardo Domeneck, Marília García y Laura Erber, se puede señalar como trazo distintivo la pluralidad en las dicciones, el trabajo intensivo en internet, especialmente a través de blogs y la circulación internacional – Ricardo Domeneck vive en Berlín, Angélica Freitas visita asiduamente Argentina –. Sin atender el preciosismo formal de los años ochenta, se percibe no obstante un cuidado formal que convive con lo que podríamos denominar un apego conversacional: giros y modismos provenientes del habla que se incrustan en el poema.

Los cuatro textos comparten algunas cuestiones. Pese a sus especificidades en los objetos que abordan, permiten observar una serie de trayectorias y dominancias culturales que surcaron las últimas décadas – el modernismo, un cierto concepto de representación – y, además, en todos los ensayos, los años sesenta y setenta se recortan como un escenario en el que comienzan a producirse determinados quiebres respecto de una cierta tradición que se había ido constituyendo desde los años veinte.

ALGUNA POESÍA BRASILEÑA: ENTRE LA ALGARABÍA CONCRETA Y LA GENERACIÓN 00

Mario Cámara

Universidad de Buenos Aires (UdeSA), Argentina

*T*razar un panorama de la poesía brasileña de la segunda mitad del siglo XX –panorama disperso y fragmentario por cierto- requiere sin embargo enfrentar un movimiento de vanguardia como el de Poesía Concreta, ideado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari. Surgido en un contexto que podríamos definir como de optimismo racionalista, el movimiento de Poesía Concreta, ya sea en términos de hegemonía o siendo cuestionado por su formalismo, fue un actor preponderante en la escena poética brasileña aun hasta fines de los años setenta. Bastaría con mencionar para ello las poéticas de Affonso Avila o Paulo Leminski, que establecieron un diálogo con aquella tradición que nunca se detuvo; o la colaboración que los poetas concretos brindaron a los jóvenes tropicalistas; pero también las críticas recibidas de parte de un poeta como Ferreira Gullar o de los poetas marginales durante los setenta.

El origen de la poesía concreta se entrelaza con la voluntad modernizadora del Estado brasileño, cuya alianza con la arquitectura modernista de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer –los dos arquitectos más renombrados de aquel período- dio como resultado, entre otros, el proyecto Brasilia. Refiriéndose al caso brasileño, y también mexicano, Adrián Gorelik apunta,

“los modernismos arquitectónicos se postularon como instrumentos privilegiados en la tarea estatal por excelencia de la década: la construcción de una cultura, una sociedad y una economía nacionales”.¹

Durante los años cincuenta pareció alcanzarse el máximo desarrollo de esas tres instancias señaladas por Gorelik. Si entendemos que una cultura es no sólo un conjunto de acciones con que se encuentra el participante en el momento de actuar, sino un conjunto de formas materiales y de instituciones

que facilitan la exhibición y circulación de cierta clase de productos,² debemos señalar que a la voluntad modernizadora del Estado se sumaron la construcción de un conjunto de museos de arte moderno, la realización de una serie de muestras internacionales de arte moderno,³ la concreción de la Bienal de Arte de San Pablo en 1951 y sus sucesivas ediciones, y la publicación de una serie de revistas destinadas a la reflexión crítica y divulgación del arte moderno.⁴ Ese conjunto de instituciones, prácticas y eventos estuvo destinado no sólo a la institucionalización de una nueva arquitectura de cuño racionalista, sino a la difusión del arte abstracto y constructivo, y al desarrollo de un arte constructivo local, cuyos líderes fueron Waldemar Cordeiro a partir de 1951 con el Grupo Ruptura, e Ivan Serpa a partir de 1953 con el Grupo Frente.

El concretismo plástico y la nueva arquitectura comprendieron su actividad íntimamente vinculada al optimismo desarrollista de aquellos años y en contra de tendencias individualistas, expresionistas y nihilistas. Conocimiento, planeamiento y división del trabajo fueron los conceptos de aquel momento. Ese arte moderno acompañó el desarrollo económico e industrial de Brasil, que desde 1946 se hallaba en lo que los historiadores denominan su ‘fase democrática’. Mário Pedrosa, uno de los portavoces de la modernidad brasileña, sostenía que el concretismo y la nueva arquitectura habían llegado “para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais”.⁵

La difusión de estos artistas propició el acercamiento de un grupo de poetas autodenominados por ese entonces como *Noigandres*, conformado por Haroldo de Campos⁶, Augusto de Campos⁷ y Décio Pignatari⁸. Aquel encuentro tuvo una importancia decisiva para los poetas, que encontraron en los fundamentos teóricos de los artistas plásticos concretos muchas de las claves para presentarse como la renovación del lenguaje literario que el Brasil moderno estaba necesitando.

Para ello, los futuros poetas Concretos, además de releer el pasado y recuperar a cuatro escritores extranjeros, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound y e.e. Cummings, adhirieron a una temporalidad evolutiva que encontró en la “superación del verso” uno de sus procedimientos más característicos. La superación del verso implica dos cuestiones: instala una ruptura con la poesía precedente⁹ y establece un criterio evolutivo. El programa de supresión del verso procura que la poesía vaya más allá de la poesía. En este sentido la vinculación con el grupo de artistas plásticos concretos, la edición de artículos y ensayos en la revista *ad – arquitetura e decoração*, resultan coherentes para dicho objetivo. En su manifiesto más programático es posible apreciar con claridad esa operación de desplazamiento.

“poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. Realismo total. Contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. Criar problemas exatos e resolve-los em termos de linguagem sensível. Uma arte geral da palavra. O poema-produto: objeto útil”.¹⁰

Se trata entonces de un constructo ‘verbivocovisual’ que pretendía ocupar otros espacios además de la reducida página en blanco de un libro, o en todo caso, transformar esa página en blanco en una materialidad significativa. En tanto materialidad y objeto perceptivo construido mediante formulaciones gestálticas, el poema concreto se proponía como un nuevo objeto para poblar las nuevas ciudades,

“Como não está ligado a comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo. Somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim, será a “fisiognomia de nossa época” (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc.).¹¹

El poema renueva su estatuto para transformarse en un objeto de los nuevos modos de vida que comenzaba a instaurar la modernidad. La Poesía Concreta se propuso abolir la representación, o al menos llevarla al mínimo denominador posible, para, de un modo isomórfico, no sólo capturar la fisonomía de las nuevas urbes¹², sino también formar parte de ellas. El poema concreto proponía poner en la superficie un sistema de relaciones espaciales, como por ejemplo en “tempoespaço” de Augusto del Campos,

um tempo
de espaço em espaço
 um tempo
um espaço
de tempo em tempo
 um espaço
um tempo
um espaço de tempo
 um espaço
um espaço
em tempo de espaço
 um tempo¹³

Como se puede observar, el poema privilegia una cierta disposición en el espacio por sobre el verso. Dicha disposición sigue un modelo reticular que procura poner de manifiesto un conjunto de relaciones espacio-temporales, produciendo un poderoso efecto antimimético. Al mismo tiempo, la significación del poema, reducida al mínimo, y de la que una despojada tipografía –sans serif– no está al margen, remite al tiempo y al espacio y a las relaciones de implicación entre uno y otro. En síntesis, se presentan un conjunto

de nuevas relaciones espacio-temporales para una nueva opticalidad urbana.

La poesía concreta se sostenía en tres pilares: la especificidad del arte pensado básicamente como proceso informativo, su irreductibilidad a los contenidos ideológicos y la objetividad de su modo de producción. Y tal como ha señalado Ronaldo Brito, y lo demuestra Haroldo de Campos, los concretos brasileños, en concordancia con su presente social y político, operaron una doble transformación sobre la tradición constructiva europea: la integración del arte en la sociedad industrial (en verdad la Bauhaus ya pensaba en esta misma dirección) y la incorporación de procesos matemáticos a la producción artística.

Se consideró necesario destruir la sintaxis caduca de la poesía, es decir romper con el verso. El artista se tornó inventor de prototipos, un técnico que manipulaba con competencia los datos de la información visual y poética. Más que de la creación, el trabajo artístico por lo tanto era resultado de la manipulación de elementos. La ideología del concretismo se proponía extirpar cualquier singularidad, considerándola como un residuo idealista. La serialidad, resultado de la rigurosa manipulación de elementos discretos, era el ideal de producción e implicaba una concepción específica del espectador.¹⁴

La hora de la participación

Si la poesía concreta junto a la nueva arquitectura y el concretismo plástico representaron esa instancia de confianza en el progreso en Brasil; el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la presidencia de João Goulart y la visita que Jean Paul Sartre realizó al país en 1960,¹⁵ propiciaron lo que podríamos denominar la necesidad del compromiso. El nuevo momento redefinió dramáticamente las posiciones en el campo cultural brasileño. Como ha escrito Claudia Gilman, a partir de Cuba toda Latinoamérica pensó que era posible una transformación radical de sus condiciones políticas, y los artistas e intelectuales asumieron esa tarea como propia.¹⁶ El horizonte revolucionario obligaba a definiciones claras y producciones artísticas acordes. La asunción de la presidencia por parte de João Goulart, con su política redistributiva y sus reformas de base, no hizo más que convalidar y alentar las expectativas crecientes.

La visita de Sartre a Brasil -invitado por Jorge Amado- en 1960, constituyó una intervención relevante para la consolidación del concepto de “compromiso” entre los intelectuales brasileños. Su permanencia fue ampliamente cubierta por la prensa a través de artículos de José Guilherme Merquior, Alceu Amoroso Lima, Benedito Nunes y Sábato Magaldi. Sartre pronunció una conferencia en la Facultad de Filosofía de Araraquara, en la que abordó las relaciones entre marxismo y existencialismo. El motivo original de la invitación había sido la realización del “I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, celebrado en Recife. Tanto allí, como en conferencias pronunciadas en Río de Janeiro y

Salvador, se refirió a la necesidad de producir en Brasil una literatura popular afirmando que el escritor

“deve dar ao público o que este público pede que lhe seja dado, isto é, seus desejos populares, as infelicidades populares, as ambições populares, os seus mitos, os seus costumes”.¹⁷

Con la Revolución Cubana triunfante y João Goulart en la presidencia, Ferreira Gullar dio por concluida la experiencia Neoconcreta en 1961, y rápidamente realizó una crítica de las vanguardias que él mismo había integrado.¹⁸ Habiendo publicado *Luta corporal* (1953), un libro de poemas que funciona como antecedente directo de la poesía concreta, y habiendo participado de la vanguardia plástica y poética Neoconcretismo, a partir de 1961 Gullar ingresa a los Centros Populares de Cultura, de los cuales fue presidente dos años más tarde, y en donde comienza a cultivar el género popular y nordestino conocido como “poesía de cordel”. Bajo este género compone *João Boa Morte Cabra Marcado para Morrer*

Essa guerra do Nordeste
não mata quem é doutor.
Não mata dono de engenho,
só mata cabra da peste,
só mata o trabalhador.
O dono de engenho engorda,
vira logo senador.

Não faz um ano que os homens
que trabalham na fazenda
do Coronel Benedito
tiveram com ele atrito
devido ao preço da venda.
O preço do ano passado
já era baixo e no entanto
o coronel não quis dar
o novo preço ajustado.

João e seus companheiros
não gostaram da proeza:
se o novo preço não dava
para garantir a mesa,
aceitar preço mais baixo
já era muita fraqueza.
“Não vamos voltar atrás.
Precisamos de dinheiro.
Se o coronel não quer dar mais,
vendemos nosso produto
para outro fazendeiro.”

Com o coronel foram ter.
 Mas quando comunicaram
 que a outro iam vender
 o cereal que plantaram,
 o coronel respondeu:
 “Ainda está pra nascer
 um cabra pra fazer isso.
 Aquele que se atrever
 pode rezar, vai morrer,
 vai tomar chá de sumiço”.¹⁹

Por su parte, los Poetas Concretos de San Pablo, desde la revista *Invenção* y sin abdicar de sus conquistas formales, anunciaron su salto participante. De este modo, el ex-líder del Neoconcretismo y los Poetas Concretos, mantenían su enfrentamiento estético pero acercaban posiciones en la evaluación política del presente. De este período es “Servidão de passagem” de Haroldo de Campos, del cual reproduzco los primeros versos de la primera parte:

“mosca ouro?
 mosca fosca.

mosca prata?
 mosca preta.

mosca íris?
 mosca reles.

mosca anil?
 mosca vil.

mosca azul?
 mosca mosca.

mosca branca?
 poesia pouca.

o azul é puro?
 o azul é pus
 de barriga vazia

o verde é vivo?
 o verde é vírus

de barriga vazia

o amarelo é belo?
 o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?
a poesia é para

de barriga vazia”.²⁰

A diferencia del trabajo emprendido por Ferreira Gullar, cuyo nivel de comunicabilidad es ciertamente mayor, Haroldo de Campos se propone reflexionar sobre el lugar del poeta y el alcance de la poesía en su relación con la política. A través de la serie de dísticos no descarta tender un puente entre poesía y política pero sin caer en una excesiva confianza en la posibilidad de comunicar y sin dejar de atender un cuidado trabajo sobre la forma y la sonoridad.

La discusión, por ende, se focalizó en cuál debía ser la intensidad del trabajo sobre la forma de la obra de arte. Mientras los “formalistas” sostenían que un arte revolucionario debía renovar sus formas, pues era en la constante invención de aquellas donde se hallaba una fuerza verdaderamente revolucionaria, los “comprometidos” declaraban que el arte debía privilegiar la comunicabilidad. Carlos Estevam Martins, en relación a la segunda postura, sostenía,

“a arte bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade”.²¹

La manifestación cultural más característica de la segunda postura fue la creación de los Centros Populares de Cultura (CPC) en 1962, dependientes de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), y durante cierto tiempo a cargo de Ferreira Gullar.²² Desde postulados marxianos y lukacsianos, el CPC criticó las vanguardias estéticas y comenzó a buscar un nuevo sujeto receptor y un nuevo sujeto representado. El momento del compromiso revolucionario encontró sus destinatarios y representados en el campesino sufriente, en el obrero explotado, en el mendigo humillado, como por ejemplo el siguiente poema de Paulo Mendes Campos llamado “Vivencia”, en donde la prostitución se presenta como enemigo irreconciliable al mundo del trabajo.

“Aquele puta quer dormir contigo/
Con meu amigo //

Mas que desposseção absoluta /
Meu mau amigo //

No ventre calcinado duma puta /
 não há abrigo”²³

y enfrentado a ese mundo desposeído de sentido, el poema culmina enunciando una búsqueda,

“Quero encontrar um coração veemente /
 De companheiro //

Quero apertar a mão amiga e dura /
 Dum operário /
 Mão-martelo que prega a investidura /
 Do proletário”.²⁴

El texto construye una jerarquización que valoriza el mundo del trabajo proletario por sobre el deseo de esa mujer que, finalmente, no llegamos a saber si es efectivamente prostituta o porque desea a su amigo es considerada una prostituta. En las dos opciones, deseo y mundo del trabajo se presentan como antagonistas. Como dos caras de una misma moneda, el cuerpo revolucionario se manifiesta como víctima de la explotación capitalista que debe ser despertado o, en el mejor de los casos, es un cuerpo cuyas energías deben destinarse exclusivamente al trabajo.

Tradiciones alternativas

“do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer
 o mesmo que da batalha de Itararé: não houve”
 José Paulo Paes

Sin embargo, en el mismo momento en que las posiciones se acercaban en lo político y se alejaban en lo estético, de una manera silenciosa Roberto Piva²⁵ y Cláudio Willer²⁶ entre otros, protagonizaban un intenso movimiento poético en San Pablo, que abrevaba en tradiciones diferentes, especialmente en el surrealismo, de escasa fortuna crítica en Brasil. Sin terminar de constituirse en una vanguardia ni en una formación –en términos de Raymond Williams- Piva, Willer, conjuntamente con algunos novelistas, músicos y artistas plásticos- desarrollaban una lectura diferente del momento presente, en la cual lo que se ponía en cuestión era ese horizonte revolucionario. Apelando al desarreglo de los sentidos, al azar y al irracional, aquel grupo produjo una serie de obras de escasa difusión en su momento pero relevantes para muchos de los poetas que comenzarían a publicar a partir de los setenta.

En el caso específico de Piva publicó en 1962, en San Pablo, el manifiesto “Os que viram carcaça”.²⁷ Una de las traducciones posibles de aquel título es “los que se transforman en esqueleto”. Estructurado sobre un sistema binario,

por momentos dramático, por momentos paródico, el manifiesto establecía un sistema de adhesiones y oposiciones, en el que quedaba claro que quienes “perdían el cuerpo” o quienes nunca lo habían tenido eran la “familia burguesa”, la “poesía ascética”, pero también “Valery”, “Hegel”, el “gobierno” y hasta la “lambreta”, la clásica *Vespa* italiana. Del lado de las adhesiones, encontrábamos entre otros, a Artaud, Sade, Di Chirico, “querubins homossexuais”, la motocicleta, y por sobre todos los anteriores a Lautréamont -“contra tudo por Lautréamont” (141)-, con quien el poeta paulista cerraba el manifiesto.

Piva establecía de este modo un antagonismo literario y existencial. En la recuperación de la ‘carne’ y el ‘cuerpo’, dejaba ver sus lecturas surrealistas, una tradición con escasa fortuna en Brasil, y a partir de ellas, especialmente en las referencias a Sade y Lautréamont, establecía que el antagonismo pasaba por un determinado uso del cuerpo: dispendioso, soberano y transgresor.

El manifiesto también dejaba ver otras lecturas. En la cuarta parte, titulada “A catedral da desorden”, Piva sostenía: “Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente” (141). Citaba de este modo, al mismo tiempo que describía, el inicio del Manifiesto Antropófago (Oswald de Andrade, 1928). Ese trípode: desorden, barbarie y sexualidad funcionaba como la contracara, dentro de su propio manifiesto, de “Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, químicos, cientistas” (141). Piva colocaba de un lado el sexo –desordenado y bárbaro- y del otro el trabajo diurno de la *polis*.

Inadvertido para la crítica del momento, Piva sin embargo “já era conhecido em São Paulo, por participar de episódios ou protagonizá-los em uma cidade que, mesmo alguns milhões de habitantes, ainda era provinciana o bastante para registrá-los”.²⁸ Al modo de un “animador cultural”, congregó a su alrededor una bohemia claramente diferenciada de la producción concreta y de la producción comprometida, y en la que participaron, entre otros, Claudio Willer y el artista plástico Wesley Duke Lee, que acompañará a Piva en sus dos primeros libros con una serie de fotografías.²⁹

Piva elige presentarse como estandarte de esa nueva rebeldía y para ello, como apuntamos, invoca en su auxilio al cuerpo, “contra a mente pelo corpo”; y practica una sexualidad disidente, “contra a vagina pelo anus”. Inaugura de este modo un proyecto poético que se traducirá en dos libros, *Paranoia* (1963) y *Piazzas* (1964), en los que el cuerpo y la sexualidad son los investimentos centrales contra la ideología del trabajo, la institución familiar y un modo ascético y *bel-letrista* de pensar y practicar la poesía. Desde esa perspectiva, afirma Claudio Willer,

“os autores centrais eram e continuariam a ser, em poesia, o Rimbaud das iluminações, da rebelião e do desregramento dos sentidos, e em filosofia o Nietzsche do dionísíaco e da crítica ao cristianismo e ao racionalismo ocidental”.³⁰

En “Visão 1961”, poema con el que comienza *Paranoia*, el primer nombre que surge, a modo de tributo, es el de otro escritor modernista, Mário de Andrade,

“na solidão de um comboio de maconha³¹ Mário de Andrade surge como um Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu que renascem nas caminhadas”³²

Mário volverá a aparecer en el poema “No Parque Ibirapuera”,

“A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha/ imaginação” (p. 64).

En el primer caso el poeta aparece a partir de una experiencia con marihuana y pega su boca al oído del yo lírico, provocando un renacimiento del cielo y de las estrellas. En el segundo, son los poemas de Mário de Andrade los que estimulan la imaginación del yo lírico. En ambos casos el nombre del poeta modernista funciona como guía e invocación. Como si de un Virgilio demoníaco se tratara, abre las puertas de San Pablo para que el yo lírico inicie sus desplazamientos.³³

El “desarreglo de los sentidos” rechaza el mundo emblemático y racional del día y va entregándonos otro escenario, más nocturno, en el que el poeta deambula por calles, bares, plazas y parques, saunas de suburbio y sexuales baños públicos. “Todo é noite na poesia de Roberto Piva”, ha señalado Eliane Robert Moraes, pero, debemos agregar, desde la noche se ven los espectros del día, se observa con mayor detalle la ciudad caída.

Las referencias a San Pablo se multiplican en los poemas: la Avenida Río Branco, la *rua* São Luís, la estatua de Álvares de Azevedo, la plaza de la República, el parque Shangai, las escaleras de Santa Cecilia o la *rua* de las Palmeiras. A aquellas referencias Piva adiciona algunos símbolos institucionales:

“a Bolsa de Valores e os fonógrafos pintaram seus lábios com ortigas” (31)

“ao sudeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos das catedrais sem Deus” (31)

“a apito disentérico das fábricas expulsando escravos” (57)

El escenario urbano se encuentra poblado de personajes relacionados con el saber,

“os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse”(32)

“os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida”(41)

“O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho”(48).

La trama urbana diurna –relacionada con el consumo, el trabajo y la reproducción– de este modo se construye a través de tres grandes grupos: referencias topográficas reales, espacios emblemáticos y tipologías ciudadanas. Si analizamos más en detalle los dos últimos, podremos extraer nuevos elementos para el análisis y con ellos develar cómo se connota esa ciudad infernal. Así, observamos que el segundo grupo se encuentra relacionado con espacios dedicados a la especulación, la producción y la religión. La Bolsa de Valores aparece con la seducción del maquillaje, pero esconde en su boca pintada el veneno de la ortiga; las catedrales han sido abandonadas por los dioses y las fábricas más que mercancías producen esclavos. El tercer y último grupo refiere siempre a profesores, es decir al ámbito del saber: el hombre aritmético se proyecta en la amenaza atómica, mientras un conjunto de profesores invoca al Apocalipsis y otro adhiere a un discurso darwinista de la supervivencia del más apto.

Dada esa específica caracterización de los espacios emblemáticos y las tipologías ciudadanas, las topografías reales –primer grupo– van a adquirir otra connotación. La significación negativa de unos contamina la totalidad del contexto urbano. Más que ser un espacio neutro, la ciudad misma se transforma, desde el inicio, en un personaje central de *Paranoia*. Se nos presenta como encantada debido tanto a la personificación de la Bolsa de Valores como de las fábricas, y poblada de profesores que convocan al Apocalipsis o a la amenaza atómica. Estos dos términos, “Apocalipsis” y “amenaza atómica”, funcionan como un enunciado conjunto. La amenaza atómica, resultado del desarrollo técnico, es el nuevo Apocalipsis moderno. San Pablo, de este modo, adquiere la fisonomía de una ciudad caída e infernal, dominada por la especulación, la explotación y la técnica, que son presentadas como los nuevos pecados de la modernidad.³⁴

Dicho retrato termina de configurarse como infernal a través de una serie de procedimientos. Uno de ellos, ya presente en Lautréamont³⁵ consiste en la construcción de imágenes a través de la idea de “máxima extensión”, un conjunto de imágenes y referencias aparentemente contrapuestas que tienen por función establecer una relación de contigüidad. Veamos un ejemplo en el primer poema del libro,

“já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
Noite” (p. 31)

Aquella combinatoria establece una relación de contigüidad que, por desplazamiento, incorpora a ese espacio degradado algo del orden de lo mitológico.³⁶ Piva repite el procedimiento acudiendo a un conjunto de imágenes monstruosas, como por ejemplo:

“no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos”(31),

o “sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha / verteram monstros inconcebíveis”(31)

La puesta en relación de referencias reales, espacios emblemáticos y tipologías urbanas y el procedimiento de la máxima extensión constituyen los recursos que *Paranoia* despliega. La ciudad de Piva es entonces la metrópolis industrial que se convierte en infierno que se transforma, finalmente, escenario propicio para que emerja el erotismo.

La irrupción tropicalista y la crisis de la modernidad

De índole musical aunque de enorme predicamento sobre las futuras generaciones de poetas, el momento tropicalista se desarrolló a partir de octubre de 1967, cuando *Domingo no parque* de Gilberto Gil y *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso participaron en el III Festival de Música Popular Brasileña organizado por la TV Record y concluyó -en ello coinciden Santuza Cambráia Naves, Celso Favaretto y Christopher Dunn- con el encarcelamiento, y posterior exilio, de Caetano Veloso y Gilberto Gil en diciembre de 1968.³⁷

De la complejidad y riqueza del tropicalismo³⁸ quiero destacar su aspecto antropofágico –uno de sus líderes, Caetano Veloso, definió al movimiento como “neoantropofágico”- y sincrético en relación a la cultura brasileña. Su antropofagia permitió la incorporación a la música popular de elementos de la música de vanguardia, tanto en su vertiente contemporánea de Boulez-Stockhausen, como del constructivismo de la Escuela de Viena con Schoenberg, Webern y Berg o la antimúsica y el *happening* de John Cage. Y también de vertientes musicales que en ese momento eran consideradas “pobres” culturalmente o kitsch o eran cuestionadas por extranjerizantes, desde la guitarra eléctrica y la música de los Beatles hasta boleros y samba-canciones rechazados por la bossa nova por su excesiva sentimentalidad.

El listado de “masticaciones antropofágicas” podría continuar aunque lo relevante para mi objetivo consiste en resaltar que el tropicalismo inaugura esa articulación entre cultura alta, cultura popular e industria cultural. Ello le permite “elidir las dicotomías estéticas” del momento entre arte comprometido y arte comercial procurando “articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologías que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidades nacional, sendo objeto de análise variadas – musical, literária, sociológica, política”.³⁹

De este modo, el tropicalismo reconoció el subdesarrollo del Brasil con lo que el relato constructivo y el relato revolucionario comenzaron a mostrar sus fisuras. Ello se puede ver en la canción “Geleia geral”, de la cual reproducimos

un fragmento:

“um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandente cadente fagueira
num calor girassol com alegria
na geleia geral brasileira
que o jornal do brasil anuncia”.⁴⁰

En el tercer verso, por ejemplo, los tres adjetivos utilizados remiten a la luminosidad (“resplandente”), el baile (“cadente”) y lo agradable (“fagueira”). Y aunque el resto de la letra describa a Brasil como una caótica mezcla -sintetizada en el estribillo “ê bumba iê, iê boi”, que hace funcionar en un mismo sintagma la tradicional fiesta nordestina del “bumba meu boi” y la música “iê, iê”-, el universo de sentido nunca es marcadamente condenatorio, como de hecho lo era hasta pocos años atrás, sino ambiguo e inclusivo. Ambigüedad es la categoría que mejor le siente al tropicalismo para pensar la relación que estableció con su presente.

Años setenta: poetas en tiempos de oscuridad

“Período de esclarecimento: a exceção
precisa da regra anterior”
Waly Salomão

El inicio de los años setenta profundiza de manera ostensible en Brasil la tendencia a una modernización autoritaria y produce un escenario en donde la coerción política asegurará y consolidará la euforia del *milagre brasileiro*. El llamado *milagre* económico inicia de hecho dos años antes con la decisión de la dictadura de intensificar la represión a través de persecuciones, asesinatos, exilios. Aquellas decisiones transforman al país en un mercado atractivo, una “isla de tranquilidad”, para el capital internacional, que invierte principalmente en la implantación de una industria automotriz de la que Brasil carecía. En 1968 y 1969 el país creció a un ritmo impresionante, registrando variaciones de 11,2% y 10% del PBI, vigorizando la capacidad de consumo de una clase media que exige productos culturales a su medida y generando, de este modo, el inicio de una industria cultural. El Estado se convierte en el mayor patrocinador de proyectos culturales y al mismo tiempo en el mayor digitador de los mismos. Como reverso de aquel florecimiento y producto del exilio, la censura o la emigración de muchos artistas e intelectuales se genera un debate que tiene por eje definir si la producción cultural de Brasil ha ingresado en un impasse, que se conocerá como “*vazio cultural*”.

Sin embargo, y pese al clima represivo, o precisamente a causa del mismo, la poesía conocería una creciente producción. Heloisa Buarque de Hollanda, retrospectivamente, señalaba lo siguiente en el diario *Jornal do Brasil*,

“Havia claramente, certos sinais no ar que a literatura captava e poetava, aunque que se evidenciassem variações no alcance crítico e lírico desse ‘poemão’. Um sufoco, um mal-estar – substancialmente diversos do voluntarismo e da euforia da década anterior – abria, a berro e a soco, o lugar para a fala e para a urgência de se experimentar a poesia no dia-a-dia”.⁴¹

En aquel *vazio* o *sufoco* la poesía brasileña conoce profundas transformaciones en los modos de producción y distribución. Se pasa de una producción editorial a una producción artesanal, los libros son copiados en off-set y se hacen pequeñas tiradas. La librería, salvo unas pocas excepciones, es suplantada por el mano en mano en un circuito bastante preciso: bares y restaurantes del bajo Leblon, cines, teatros. Esta modalidad supuso que el conjunto de poetas que adoptaron estas prácticas fueran llamados “marginales” o “generación mimeógrafo”.

Aquel desplazamiento, material e institucional, tiene consecuencias significativas. Al asumir el proceso de producción en sus diversas etapas el poeta se define no sólo como productor de bienes simbólicos sino también de bienes materiales. Dicha ubicación va a resultar significativa para su propio hacer poético. Por ello, la poesía marginal no es simplemente una producción al margen de las grandes editoriales, sino que, precisamente, estar por fuera de aquel circuito es vivido como una experiencia totalizadora, que los pone en una relación nueva con sus lectores y su práctica poética. Aquella proximidad dada por las prácticas concretas mencionadas anteriormente produce un imaginario urbano diferente del que había predominado durante los años cincuenta y comienzos de los sesenta, y que trataremos de definir.

Los jóvenes poetas⁴² -conocidos como “generación mimeógrafo o marginal- reaccionan contra los criterios formales de la fase más ortodoxa de la Poesía Concreta, y se definen, asimismo, como anticabralinos, en referencia al poeta João Cabral de Melo Neto.⁴³ El rechazo del formalismo, cabralino o concreto, supone la restitución de una primera persona que se inviste de una dicción específica, básicamente un tono coloquial con abundante jerga urbana y juvenil, y recurre a un conjunto de tópicos: el sexo, las drogas y la deriva urbana, a través de un registro a veces irónico o a veces cínico, como puede observarse en el siguiente poema de uno de los primeros poetas marginales, Chacal,

aquela guitarrinha ranheta
debochada disbocada
my generation
satisfaction
aquela minha felina
cuba sarro cocaína
do you wanna dance
don't let me down
aquela ginga genipapo

elástica solta rasteira
 i'm free
 like a rolling stone
 aquela ginga genipapo
 cheiro de porrada no ar
 street fighting man
 jumping jack flash
 aquele som de fuder
 orlehas para que ti quero
 who knows
 straight ahead⁴⁴

A través de un conjunto de citas que reproducen títulos o fragmentos de canciones de Bob Dylan, The Beatles y The Rolling Stones, y las referencias a las drogas, el poema se dirige directamente a quienes comparten y conocen aquella información cultural. En lugar de cualquier apelo a revoluciones formales o políticas, los poetas marginales se definen por el *desbunde*, que supone nuevas experiencias comportamentales. La ideología de la modernidad ha dejado ver sus contradicciones: crecimiento económico e industrialización y represión. La utopía de Brasilia, con su pobreza que brota alrededor de su eje monumental, demostró que las desigualdades se reproducen, burlando el racionalismo de su estilo arquitectónico. Por último, San Pablo y Río de Janeiro están sitiadas y controladas por el gobierno militar.

La marginalidad de los poetas es doble, rechazan el legado de los cincuenta y sesenta pues lo considera ilusorio; rechazan el presente que emerge bajo el control de una dictadura. Producir un libro de forma artesanal y salir a venderlo por la calle evita el filtro de la censura y promueve el encuentro. Se camina como un antídoto contra el miedo y la *flanerie* despreocupada cede su lugar a otro tipo de desplazamientos en los que el azar depende de la presencia policial, la meta es evitarla allí donde aparezca. En lugar de ser el escenario de prodigios arquitectónicos, la ciudad se transforma en un territorio peligroso al que, pese a todo y como acto de resistencia, es necesario ocupar. La poesía pasa de objeto útil, habitante de la nueva ciudad, tal como se proponía el concretismo, a cifra que se intercambia en la ciudad sitiada. La ciudad no se conquista, se la sabotea y a través del sabotaje se consiguen victorias contingentes. Veamos por ejemplo como aparece la ciudad en el primer libro de Waly Salomão, publicado en 1972, tras su arresto en la cárcel de Carandirú, en San Pablo. El poema, del que reproduzco sólo un fragmento debido a su extensión, se llama “Roteiro Turístico do Rio”,

Feuerbach: riacho de fogo
 Visão do poeta atravessando um RIO DE FOGO
 Locações limitadas às redondezas das moradas
 do poeta.
 Plano da Enes de Souza – Tijuca – temperança – visita ao Cristo Redentor

com duas primas.

Plano de Santa Tereza – Becco da Lagoinha – passeios – Thoreau – os passarinhos do céu – corpo queimado de sol – luz de DEUS – face voltada pro sol – estrada de São Silvestre (fonte d'água).

Plano da Barata Ribeiro – tv – passeios pela Av. Atlântica – casal de homens fazendo reconciliação – as empregadas malucas abaixo da loucura das patroas.

Plano da Barão de Jaguaribe – passeios pela Lagoa Rodrigo de Freitas – encontro com um baiano da cidade baixa (lembança da Ribeira) – passeios pela praia de Ipanema.⁴⁵

Mediante un registro que se encuentra a medio camino entre la economía del telegrama y los listados que uno puede escribir en un cuaderno puntuando los lugares a visitar, Salomão construye un recorrido que nace en la Zona Norte de la ciudad, la parte más pobre, prosigue por el barrio bohemio de Santa Teresa y culmina en Ipanema. Y aunque no evita los lugares turísticos, allí está el Cristo Redentor, allí está la Avenida Atlántica y la laguna Rodrigo Freitas, el lenguaje puntuado le permite escapar de cualquier posible lirismo. De modo que la visión del poeta, así comienza el segundo verso, se compone de cuatro planos, que además de telegramáticos tienen una cualidad fotográfica o cinematográfica. El “rio de fogo” por el que atraviesa trabaja deliberadamente con la velocidad, las imágenes que nos entrega, y que combinan un detalle urbano, “estrada de São Silvestre (fonte d'água)”, con la presencia humana reconocible, “duas primas”, o desconocida, “casal de homens fazendo reconciliação”, son apenas flashes, fotogramas. Sin embargo, pese a ritmo siempre existe la posibilidad de encuentro o del hallazgo, un “corpo queimado de sol”, que según el poeta irradia como “luz de DEUS”, o un “encontro com um baiano da cidade baixa”.⁴⁶

En un poema de Torquato Neto del 71, “Ao faz tudo do Leblon”, del que reproduzco un fragmento, podemos encontrar una poética semejante,

1) Conjugue já o verbo IR no PRESENTE. Tente. Vá. Direto ao assunto: o verbo IR não tem nada a ver com a palavra MEDO. O verbo FICAR é um verbo louco e só se admite assim: LOUCO

2) Já meteu a cara na janela nesse verão? Continua marcando bobeira? Esperando o que otário? Vá a praia, cante, se arrebente (cada um toca o que sabe, mesmo quem não sabe). VIVA A RAPAZIADA!

El poema se compone de nueve partes y está escrito con un registro coloquial que por momentos apela a un código juvenil, “otário”, “bobeira”, palabras-guiño con las cuales el poeta intenta establecer una relación más directa con su lector. La retórica es imperativa, ordena una serie de acciones, en el ejemplo la acción es ir a la playa y encontrarse con los otros. La playa, al menos en Río de Janeiro, aparece tematizada en la poesía de los setenta como un espacio de libertad y de encuentro y el cuerpo desnudo al sol se

transforma en un emblema de la resistencia. La playa, al borde de la ciudad, es el adentro y el afuera de ella. Se trata de un umbral entre un espacio que se imagina de libertad, el mar, la navegación, la vida errante del marinero frente a una ciudad sitiada. Ocupar la arena de la playa es una forma de resistencia sin necesidad abandonar la ciudad. Por ello el poema termina de este modo,

9) Navegar é preciso. Viver não é preciso⁴⁷

Con estos versos de *Os lusiadas* de Camões, que un año más tarde van a cantar los recién vueltos del exilio Caetano Veloso y Chico Buarque, se construye una metáfora poderosa y duradera de los modos de habitar la ciudad. La navegación como un movimiento incesante. En relación a ello, Torquato Neto y Waly Salomão, programan una publicación que tiene por título *Navilouca*⁴⁸, inspirados en la *Stultifera Navis* que aparece en las páginas de *Historia de la locura en la época clásica* de Michel Foucault. Aquel nombre evoca, una vez más, la condición de navegantes que imaginan para sí aquel grupo de poetas, y la espacialidad que construyen, teniendo en cuenta que los ríos pueden ser pensados como un adentro y un afuera de la ciudad. La *Stultifera Navis* cargaba a los leprosos y a los locos por los ríos de Europa, sin poder detenerse en ningún puerto. Era el mismo tiempo el signo trágico de los excluidos y la presencia, siempre posible, amenazante, de esos mismos excluidos. Esa ambigüedad – categoría con la que habíamos cerrado el parágrafo anterior-, ese doble filo, forma parte de un habitar los nuevos escenarios urbanos.

Disidencias marginales: Paulo Leminsky y Ana Cristina Cesar

Sostener que los años setenta en el plano poético fueron una reacción anticoncreta sería tan inexacto como negarlo. En verdad, los años setenta tuvieron sus propios disidentes. Hubo defensores del rigor poético, sin que ello significara transformarse en epígonos de la poesía concreta, tal es el caso de Régis Bonvicino o Paulo Leminski; y hubo también quienes compartiendo el espacio y las estrategias de la poesía marginal construyeron una dicción poética muy personal, tal es el caso de Ana Cristina Cesar.

La trayectoria de Paulo Leminski es dilatada en el tiempo y comienza bautizada por los poetas concretos. Sin embargo, desde el comienzo Leminski mostrará sus afinidades y sus diferencias con aquel grupo. En diciembre de 1964 y en diciembre de 1966 publica una serie de poemas en la revista de los concretos *Invenção*. Resulta interesar destacar dos cuestiones, su primer poema publicado se llamó “hai-cai: hi-fi”. Destacamos allí la referencia al tradicional género japonés que lo acompañara toda su vida –el haiku- y que poseía en Brasil una tradición y un doble modo de aproximación: como representación del rigor formal, como el resultado de una iluminación apresada en palabras. La poética de Leminski se pondrá como una síntesis de esas dos tendencias

vividas como dicotómicas, y esa es una de las marcas que a la vez lo filia y lo distancia de los concretos.

En términos generales, su poesía no es urbana, ni tampoco pretende recuperar un ámbito natural, muchos de los motivos que aparecen, como ya dijimos, provienen de la tradición de la poesía japonesa, del haiku: las luciérnagas, la lluvia, el sol, la luz de la luna, el viento. Sin embargo, su presencia no significa un trabajo con la palabra que pretenda algún tipo de descripción exhaustiva. Su presencia, y debería decir, su aparición siempre es fugaz, inesperada. Se trata, más que de la exhaustividad, de la notación que el yo lírico realiza de un instante excepcional de la naturaleza. Ello no significaría descubrir el carácter excepcional de la naturaleza, sino descubrir que en las rutinas de lo cíclico, de repente irrumpe, lo excepcional. Pero tampoco debemos entender lo excepcional en un sentido de grandiosidad, sino más bien de una agudización de la percepción que permite romper con un continuo. Sin embargo, no se trata de que agudizando la percepción uno escucharía *ad eternum* lo excepcional natural, se trata de un encastre entre la escucha y la excepción. Un haiku sería el resultado de haber captado una discontinuidad.

relógio parado
o ouvido ouve
o tic tac passado⁴⁹

Ese breve poema describe una situación general en la que sucede un hecho particular: un reloj se ha detenido. Se trata del relato de una experiencia en un poema breve, una estructura cuya tradición abrevia en Oswald de Andrade y sus poemas minutos.

Regresando al poema mencionado al comienzo – hai-cai: hi-fi-, no queremos dejar de mencionar, para concluir, la relación entre lo arcaico, el haiku, y lo moderno, el hi-fi, que da como resultado un montaje en el que prevalece el humor, otra de las marcas de la poética de Leminski.⁵⁰ En resumen, Leminski inaugura una poesía que incorpora la experiencia cotidiana sin abjurar del carácter constructivo de la labor poética.

Próxima a los poetas marginales, Ana Cristina cultivó sin embargo una poesía engañosamente confesional. Por ello en su poesía abundan los dispositivos de lectura vinculados a los géneros íntimos: en sus cuatro libros de poesía, *Cenas de abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980), *A teus pés* (1982), circulan cartas y diarios íntimos, uno de los libros incluso se llama *Correspondencia completa*. Si tenemos en cuenta que Ana Cristina fue compañera de ruta de los poetas marginales, el dispositivo confesional no debería sorprendernos. El resto de sus compañeros, entre los que podemos destacar a

Cacaso⁵¹ o Chico Alvim⁵² por citar unos pocos, también reestablecían un “yo confesional”, aunque cada uno bajo una modalidad específica, probablemente en respuesta al reinado ascético y concretista de los años sesenta.

Retomemos entonces a Ana Cristina Cesar, habíamos señalado los numerosos dispositivos confesionales que habitan su poesía, cito un parágrafo de *Correspondencia completa*,

“Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés fríos sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu”⁵³

La correspondencia completa, que es una sola carta, nos narra ciertas acciones cotidianas en las que se entremezclan episodios amorosos y amistosos. Aparecen varios personajes mencionados: Thomas, Célia, Cris, Gil y una serie de menciones a William Shakespeare, “O mesmo Gil jura que são de Shakespeare os versos ‘trepar é humano, chupar divino’”; al cineasta Robert Altmann, “Deu discussão hoje com Mary. Segundo ela Altmann é cruel com a classe média e isso é imperdoável” El carácter fragmentario del poema en prosa -de parágrafo a parágrafo lo que se cuenta cambia-, la aparición de todos esos personajes que, mediante el estilo indirecto, hablan, producen un efecto conversacional, un murmullo que desalienta la preeminencia de una voz que ejecute una confesión, en este sentido *Correspondencia completa* propone, y al mismo tiempo, frustra una expectativa inicial, la de una confesión. Sin embargo, casi en el final leemos lo siguiente,

“Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas” (139)

Quedémonos con esa advertencia que nos reconduce al poema en busca de nuevas pistas y sigamos avanzando. Además de los dispositivos confesionales encontramos, en igual nivel de jerarquía, dispositivos de anonimización, que funcionan como verdaderos *ready-mades* como por ejemplo el poema “Enciclopédia”,

Hécate ou Hécata, em gr. Hekaté. Mit. gr.
Divindade lunar e marinha de tríplice
forma (muitas vezes com três cabeças e
três corpos). Era uma deusa órfica,
parece que originaria da Trácia. Enviava
aos homens os terrores noturnos, os fantasmas
e os espectros. Os romanos a veneravam

como deusa da magia infernal (105)

Por otra parte, numerosos títulos de poemas nos remiten a géneros públicos y por lo tanto hipercodificados, “Cartilha da cura”, “Samba-canção”, “Instruções de bordo” y “Guia semanal de idéias”, entre otros. Pero aunque remitan a géneros públicos, el poema instala otra escena, “Instruções de bordo” comienza así,

Pirataria em pleno ar
A faca nas costelas da aeromoza
Flocos despencando pelos cantos dos
lábios e casquinhas que suguei atrás
da porta (103)

Es decir que aunque juega desde el título con una remisión a un género codificado, el cuerpo del poema frustra esa remisión y coloca a un yo lírico enunciando fragmentadamente. Muchos de los poemas de Ana C. están atravesados por numerosas citas provenientes de la poesía. En “Fuego del final” dice uno de los versos “Es para vos que escribo, hipócrita”, en obvia referencia a Baudelaire; en “Casablanca”, que nos remite al film del mismo nombre, el poema comienza de este modo “¡Calmate, locura mía!”, refiriéndose al poema de Mário de Andrade “Rua de São Bento”; en “Final de una oda”, aparece el verso “Irene en el cielo desmiente”, que remite a un poema de Manuel Bandeira y un último ejemplo es el título del poema “Nada, está espuma”, que remite a una traducción realizada por Augusto de Campos del poema de Mallarmé “Brinde”. A este breve recorrido podríamos agregarle las citas fílmicas que aparecen, *Casablanca*, *Los paraguas de Cherburgo* y *Robert Altmann*.

En 1972, en aquel año Ana C. escribe una serie de poemas a los que titula “Gatografías” en el que da comienzo a un procedimiento que los críticos llamaron de vampiraje, pero que podría definirse como estética del gato, en las muchas acepciones que la palabra tiene en portugués: una de ellas es ladrón y la otra se refiere al que realiza conexiones clandestinas. Sin dudas que tanto la vampirización como la realización de conexiones clandestinas le cuadran perfectamente a la poesía de Ana C. pues sus poemas ponen en escena una multiplicidad de citas, referencias y géneros discursivos que ocultan su origen o que los exhiben de forma engañosa o cruzada: lo público, en definitiva, parece contrabandear lo íntimo y lo que promete ser íntimo exhibe una escena pública.

Algunas perspectivas actuales

Luego de la poesía producida durante los años noventa, reactiva al *desbunde* de los años anteriores⁵⁴, la crítica brasileña ya comienza a hablar de “generación 00”. Italo Moriconi define a dicha generación como aquella que publicó a partir

del año 2000 o muy poco antes, 99, 98. Entre los poetas que menciona figuran Marília Garcia⁵⁵, Ricardo Domeneck⁵⁶, Angélica Freitas⁵⁷, Sérgio Cohn⁵⁸ y Laura Erber⁵⁹ entre otros. De este conjunto de poetas solo se puede señalar como trazo distintivo la pluralidad en las dicciones, el trabajo intensivo en internet, especialmente a través de blogs y la circulación internacional—Ricardo Domeneck vive en Berlín, Angélica Freitas visita asiduamente Argentina—. Sin atender el preciosismo formal de los años noventa, se percibe no obstante un cuidado formal que convive con lo que podríamos denominar un apego conversacional: giros y modismos provenientes del habla que se incrustan en el poema, como por ejemplo en “Rilke Shake”, de Angélica Freitas, que hemos seleccionado para culminar este recorrido.

gertrude stein tem um bundão chega para lá gertrude
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público

gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d'água eu hein gertrude stein? Não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha

e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba
a toalha

e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a
escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés

NOTAS

- 1 Adrián Gorelik “Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia” in *Arte, historia e identidad en América (Visiones comparativas)*, tomo II. UNAM: México, 1994.
- 2 Reinaldo Ladagga. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- 3 En 1948 se realizó en Río de Janeiro, por iniciativa de Mário Pedrosa, una muestra de Alexander Calder, y en 1951 se realizó en San Pablo una muestra de Max Bill.
- 4 Un caso paradigmático sería la revista *ad-arquitetura e decoração*, dirigida por Expedito Godoy Castro y publicada durante los años cincuenta.
- 5 “O paradoxo concretista” in *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora

Perspectiva, 1986, p.26.

6 Algunas de sus obras poéticas más importantes son *Auto do Possesso* (1950), *Servidão de Passagem* (1962), *Xadrez de Estrelas: Percurso Textual, 1949-1974* (1976), *Signantia Quasi Coelum/Signância Quase Céu* (1979), *Galáxias* (1984), *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985), *Crisantempo* (1998), *A Máquina do Mundo Repensada* (2000).

7 Algunos de sus obras poéticas más importantes son *O Rei menos o Reino* (1950), *Linguaviagem* (1970), *Equivocábulos* (1970), *Colidouescapo* (1971), *Caixa Preta* (1975), *Viva Vaia – Poesia 1949-1979* (1979), *Desposeía – 1979-1993* (1994), *Poesía É Risco* (CD-libro con antología poético-musical en colaboración con Cid Campos, 1995), *Não* (2003). Se recomienda visitar su página web: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>.

8 Algunas de sus obras poéticas más importantes son *Carrossel* (1950), *Ejercicio Findo* (1958), *Poesia é pois Poesia* (1977) y *Poetc, 1976-1986* (1986).

9 A la poesía precedente se la conoció como “Generación del 45” y se sustentaba en un retorno al clasicismo y una crítica de las vanguardias de los años 20.

10 In *Teoria da Poesia Concreta*. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 200.

11 Ibidem, p. 158.

12 Cuando hablo de “nuevas urbes” me refiero tanto a un plano material: urbanización acelerada de San Pablo, construcción e inauguración de Brasilia; como a un plano imaginario.

13 *Poesía pura 1949/1979*. San Pablo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 74.

14 Podríamos mencionar algunos poetas que han manifestado, en algún momento, afinidad con la poesía concreta Affonso Ávila, Sebastião Uchoa Leite o Armando Freitas Filho entre otros.

15 Se trata del ‘ingreso’ brasileño al Tercer Mundo, nacido, según Fredric Jameson con los procesos de descolonización del África británica y del África francesa. In *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora, 1997.

16 Para un abordaje de la relación entre revolución e intelectuales ver el ensayo de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: XXI Editores, 2003.

17 Apud “Literatura Popular: Dialogos com Sartre no Brasil”, Luis Antonio Cantatori Romano, p. 30.

18 Ver: *Cultura posta em questão: Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. São Paulo: Editora José Olympo, 2002.

19 In Río de Janeiro: Centro Popular de Cultura, 1963, p. 12.

20 In *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. São Paulo: Global, 1992, p. 51.

21 Apud Aracy Amaral. *Arte para quê. A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984, p. 319. Carlos Estevam Martins fue el primer presidente de los Centros Populares de Cultura (CPC).

22 Aracy Amaral señala como antecedente al Movimiento Popular de Cultura de

Pernambuco, concretizado durante la gestión de Miguel Arraes. “Por ocasião do conresso da UNE, realizado em Recife em 1960, com participação de Bahia, São Paulo, Minas, Rio de Janeiro e Rio Grande do Norte, além de Pernambuco, o MPC preparou uma exposição sobre suas actividades em Recife: “fizemos então um apelo, aos estudantes presentes para que desenvolvessem um movimento análogo ao nosso”, declara Abelardo da Hora, evidenciando-se, desta forma, a irradiação, a partir de Recife, da idéia mestra que o CPC veicularia, sobretudo no Rio de Janeiro”. *Ibidem*, p. 318.

23 Affonso Romano Sant’Anna (comp.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p.120.

24 *Ibidem*, p.121.

25 Algunas de las obras poéticas más importantes de Roberto Piva son *Paranoia* (1963), *Piazzas* (1964), *Abra os olhos e diga ah!* (1975), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Quizumba* (1983), *Ciclones* (1997).

26 De Cláudio Willer podemos mencionar *Anotações para um Apocalipse* (1964); *Dias circulares* (1976) y *Jardins da provocação* (1981).

27 El manifiesto se componía de cuatro fragmentos: “O minotauro dos minutos”; “Bules, bilis e bolas”; “A máquina de matar o tempo” y “A catedral do desordem”. Todas las citas pertenecen al manifiesto compilado en *Um estrangeiro na legião*. Alcir Pécora (org.). São Paulo: O Globo, 2005, pp. 135-141.

28 In “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”, in *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 144.

29 Para un estudio de la vida cultural ver *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Tesis de Maestría de Thiago de Almeida Noya. En relación a Duke Lee, este realizó en 1963 el primer happening en Brasil, en el João Sebastião Bar: una bailarina hacía un anti strip-tease mientras que un ventilador desparramaba espuma de jabón sobre el público, que con linternas contemplaba la serie de pinturas eróticas tituladas “Ligas”.

30 *Ibid.*, p. 145.

31 Resulta interesante observar la referencia a la marihuana en un poema publicado en 1963. En este sentido, Claudio Willer, escritor y poeta paulista, que publicó su primer libro de poesías casi al mismo tiempo que Roberto Piva, nos ofrece una información importante: “Piva havia feito que viessem de San Francisco as publicações *beat* da City Lights Books de Lawrence Ferlinghetti e da New Directions Paper-backs, com obras de Ginsberg, Gregory Corso, Philip Lamantia e do próprio Ferlinghetti. Reuníamo-nos para traduzir do inglês os livretos sem lombada, cadernos com capas em preto-e-branco da Pockett Poets Series, incluindo um *Kaddish and other poems* recém-saído do forno, lançado nos Estados Unidos naquele ano de 1961. Até então, poesia *beat* era disseminada no Brasil em nível jornalístico, com ênfase na mítica dos boêmios viajantes. Foram pioneiras aquelas sessões empolgantes em que desvendávamos textos percebendo que as apresentações condensadas, mesmo em verso longo, das aventuras e peripécias de poetas, outros artistas, marginais, alucinados, apresentavam correspondência com episódios que havíamos presenciado ou vivido (e com o que viria a seguir)” in “Introdução à leitura de Roberto Piva”, Op. Cit., p. 148. Lo que narra Willer como experiencia grupal es la

recepción, muy temprana por cierto, de la *beat generation*.

32 *Paranoia* in *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 30. Todas las citas que se hagan a partir de ahora pertenecen a esta edición y figurarán en el cuerpo central.

33 Se ha vinculado *Paranoia* con *Paulicéia desvairada*, libro con el que Mário de Andrade inauguró la poesía de vanguardia brasileña durante los años veinte. Sin embargo, en Mário de Andrade, la ciudad imaginada como metrópolis todavía era un signo ambivalente, que por partes iguales fascinaba y atemorizaba. Además de la poesía de *Paulicéia* resulta productivo detenerse en el “Prefácio Interessantíssimo”, una suerte de manifiesto poético, con el que Mário de Andrade comenzaba su libro. Allí señalaba: “*Leitor: / Está fundado o Desvairismo*”. La definición del ‘desvairismo’ que formulaba Mário de Andrade señalaba lo siguiente, “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi”. In *Paulicéia desvairada* (edición facsimilar). São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 7. Aunque Mário de Andrade remarcó en reiteradas oportunidades su distancia al surrealismo, el “desvairismo” era un método de composición con alguna afinidad con aquella vanguardia.

34 Joaquim de Sousa Andrade, mejor conocido como Soussândrade, escribió una obra que permite ser pensada como antecedente de *Paranoia*, *O Guesa*, una serie de cantos que describen los viajes del indio Guesa por América. Uno de los cantos se titula “Inferno en Wall Street” y se sitúa en la ciudad de Nueva York. Guesa describe una ciudad caída, víctima de la locura y la especulación. El canto posee reminiscencias dantescas y Guesa resulta sacrificado en Wall Street. El dato más impresionante es que *O Guesa* fue publicado por primera vez en 1877.

35 En los poemas que componen *Paranoia* hay varias referencias a Lautréamont y a Maldoror. La máxima extensión se puede percibir en el famoso verso de Lautréamont “Bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser”.

36 Recordemos que las arpías (en portugués *harpia*) eran hijas de Electra y Taumante y hermanas de Iris. El mito cuenta que Fineo, un rey de Tracia, tenía el don de la profecía. Zeus, furioso con él por haber revelado secretos de los dioses del Olimpo contra la voluntad de éstos, lo castigó confinándolo en una isla con un festín del que no podía comer nada, pues las arpías siempre robaban la comida de sus manos justo antes de que pudiera tomarla. La versión básica de este mito, a medida que fue contada una y otra vez, añadió nuevos detalles: a saber, que las arpías no robaban la comida, sino que la ensuciaban con sus excrementos, haciéndola incomible. Pronto las arpías fueron vistas como difusoras de suciedad y enfermedad, adquiriendo también su más famosa apariencia monstruosa. La máxima extensión consiste en hacer funcionar a las arpías en medio de la avenida Río Branco.

37 El encarcelamiento se produjo el 27 diciembre y duró tres meses. El exilio fue en julio del 69, luego de un periodo de prisión ambulatoria en Bahía.

38 Algunos análisis valiosos del tropicalismo: Celso Favaretto. *Alegoria, alegria*. San Pablo: Kairos, 1979; Christopher Dunn. *Brutality Garden. Tropicália and the emergente of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill, Londres: The University of North Carolina Press, 2001. Flora Sussekind. “Chorus, contraries, masses: The Tropicalist Experiencia and Brazil in the late sixties” in *Tropicalia. A revolution in Brazilian Culture* (org. Carlos

Basualdo). San Pablo: Cosacnaify, 2005.

39 Celso Favaretto. *Tropicalia Alegoria Alegria*. São Paulo: Atelie Editorial, 2007, p. 11.

40 In *Tropicalia ou Panis et Circencis*, Brasil: Philips, 1968.

41 Apud *Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura*. Heloisa Buarque de Hollanda; Zuenir Ventura; Elio Gaspari. Río de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 186.

42 Aquí detallo un listado lo más exhaustivo posible que incluye grupos, poetas y publicaciones. Algunos de esos grupos eran Frenesí conformado por poetas e intelectuales que habían tomado parte en los debates de los años sesenta. Allí Roberto Schwarz publicó *Corações Veteranas* y Antônio Carlos Brito (Cacaso) *Grupo Escolar*, Francisco Alvim *Passa-tempo*, Geraldo Carneiro *Na Busca do Sete-Estrelo* y João Carlos Pádua *Motor*. El segundo grupo, y colección, llamado “Vida de artista” publicó a Eudoro Augusto *A Vida Alehia*, Carlos Saldaña *Aqueles Papéis*, Chacal *América*, Luiz Otavio Fontes *Prato Feito*; Cacaso *Beijo na boca*; Cacaso y Lui *Segunda classe*. El tercer grupo, y colección, llamado “Nuvem Cigana” publicó a Ronaldo Santos *Vau e talvez*, Charles *Perpétuo socorro Creme de lua*, Guilherme Mandaro *Hotel de Deus*, Chacal *Quamperios y América*; Bernardo de Vilhena *O rapto da vida*. “Nuvem Cigana” publicó además dos números de la revista *Almanaque Biotônico Vitalidade* en 1976 y 1977. “Folha do rosto” publicó a Claudius Hermann Portugal *Konfa & marafona (carta à família)*, *Em mãos*; Adauto de Souza Santos *Konfa & marafona II*. (314). El grupo también publicó la revista *Assim* y la antología *Folha do rosto*.

43 João Cabral de Melo (1920-1999) ha sido uno de los poetas más importantes de Brasil. Comenzó a producir dentro de la generación del 45 pero fue el único poeta al que los poetas Concretos rescataron, debido a la precisión y a la austeridad de su poética. Lo llamaban el poeta ingeniero y de hecho uno de sus libros se titula *O engenheiro* (1945).

44 *Preço da passagem*. Río de Janeiro: edición de autor, p. 17, 1972. Chacal también ha publicado *Muito prazer* (1971), *América* (1975), *Quampérius* (1979), *Olhos vermelhos* (1979), *Nariz Aniz* (1979), *Boca Roxa* (1979), *Tontas coisas* (1982), *Drops de abril* (1983), *Comício de Tudo* (1986), *Letra Elektrica* (1994), *A vida é curta para ser pequena* (2002), *Belvedere* (2007).

45 In *Me segura qu’eu vou dar um troço*. Río de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 114. Otras obras de Waly Salomão: Algaravias – Câmara de Ecos (1996), Lábia (1998), Tárifa de Embarque (2000), *O mel do melhor* (2001).

46 Es posible establecer filiaciones con la poesía de Oswald de Andrade, el carácter fragmentario y fotográfico así lo demostrarían. Pero cabe hacer una aclaración, la primera parte del libro de Salomão refiere a su experiencia carcelaria en la cárcel de Carandirú. De modo que la fragmentación urbana se inviste de un estatuto diferente. Sin excluir del todo un registro celebratorio, la velocidad se transforma en una forma ambigua que significa tanto la displicencia de un *flaneur* de los años setenta como al que huye de una persecución.

47 In *Os Últimos Dias de Paupéria (Do Lado de Dentro)*. Río de Janeiro: Editora Max Limonad, 1982, p. 123.

48 En torno a *Navilouca* se agrupan los poetas llamados postropicalistas.

- 49 In *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 100.
- 50 El poema dice así: “I. chove / na única / qu’houve // cavalo com guizos / sigo com os olhos / e me cavalizo // de espanto / espontânea oh / espantânea”, recopilado en *Caprichos & relaxos*. Op. Cit., p. 147. La obra poética de Paulo Leminski se compone de *Quarenta Clicks em Curitiba* (1976), *Polonaises* (1980), *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase* (1980), *Distraídos venceremos* (1987), *La vie en close* (1991), *O ex-estranho* (1996), *Winterverno* (2001).
- 51 De Cacaso podemos mencionar *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Beijo na boca* (1975), *Na corda bamba* (1978) y *Mar de mineiro* (1982).
- 52 De Chico Alvim podemos mencionar *Sol dos Cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Lago, Montanha* (1981), *Elefante* (2000).
- 53 In *Álbum de retazos*. Luciana di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente (selección, traducción y notas). Buenos Aires: Corregidor, 2006, p. 135. Todos los poemas mencionados pertenecen a esta edición y serán citados en el cuerpo del artículo.
- 54 Podemos mencionar a Carlito Azevedo con *Collapsus Linguae* (1991), *As Banhistas* (1993), *Sob a Noite Física* (1996), *Versos de Circunstância* (2001); y Cláudia Roquette-Pinto con *Saxífraga* (1993), *Zona de Sombra* (1997), *Corola* (2000).
- 55 *Vinte poemas para seu walkman* (2007).
- 56 *A cadeia sem logos* (2007).
- 57 *Rilke Shake* (2007).
- 58 *Lábio dos afogados* (1999).
- 59 *Insones* (2002).

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Amante, Adriana; Garramuño, Florencia (traducción, compilación, prólogo). *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Amaral, Aracy. *Arte para quê. A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984-Andrade, Paulo. *Torquato Neto. Uma poetica de estilhaços*. São Paulo: Annablume, 2002.
- Buarque de Hollanda, Heloisa; Ventura, Zuenir; Gaspari, Elio. *Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura..* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- Buarque de Hollanda, Heloisa; Gonçalves, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Buarque de Hollanda, Heloisa. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde:*

1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. “Duas poéticas, dois momentos” in *Nenhum Brasil existe*. (João Cezar de Castro Rocha, org.). Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

Cámara, Mário. “Contranarciso” in *Leminskiana, antologia variada de Paulo Leminski*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Cohn, Sergio (org.). *Nuvem Cigana. Poesía & Delirio no Rio dos anos 70*. Río de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

Costa Pinto, Manuel da. *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Di Leone, Lucía. Ana C.: as tramas da consagração. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Favaretto, Celso. *Tropicalia Alegoria Alegria*. São Paulo: Atelie Editorial, 2007.

Garramuño, Florencia. “En estado de emergencia: Poesía y vida en Ana Cristina Cesar”, in *Album de retazos*. Ana Cristina Cesar. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Gorelik, Adrián. “Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia” in *Arte, historia e identidad en América (Visiones comparativas)*, tomo II. UNAM: México, 1994.

Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora, 1997.

Klinger, Diana. *Brasil años setenta: poesía marginal*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004.

Ladagga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Marques, Fabrício. *Dez conversas. Diálogos com poetas contemporâneos*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2004.

Messeder Pereira, Carlos Alberto. *Retrato de época. Poesia Marginal, Anos 70*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

Moriconi, Italo. “Sublime da Estética, Corpo da Cultura”, in *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*. Raúl Antelo, Maria Lúcia de Barros Camargo, Ana Luiza Andrade, Tereza Virgínia de Almeida (org.). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

Puente, Carolina. “Metabolismo en Chico Alvim: lugares comunes y singularidad. In *Grumo n° 7, Buenos Aires/Río de Janeiro*, 2009.

ALGUNA LITERATURA: RECORRIDOS POR LA NARRATIVA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

Paloma Vidal
Universidad de São Paulo, Brasil

Cuando llegó a las librerías *Geração 90: manuscritos de computador*, en el 2001, los interesados por la literatura brasileña contemporánea inmediatamente se preguntaron qué escritores integraban la antología que osaba proclamar la existencia de una nueva generación.¹ Allí figuraban algunos nombres ya conocidos en el escenario literario, tales como Marçal Aquino, Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, Marcelo Mirisola y Rubens Figueiredo entre otros. Eran 16 hombres y una mujer, Cintia Moscovich. Además de haber nacido casi todos entre fines de la década del cincuenta y primeros años de la siguiente, los unía el hecho de que la mayoría había comenzado a publicar ficción a comienzos de los años noventa. La pregunta que yo y muchos otros nos hacíamos entonces era qué, además de esos datos cronológicos, tenían en común.

Recurrir a la presentación del escritor Nelson de Oliveira, organizador de la antología, parecía un camino obvio para intentar comprender como había sido realizada la elección de los “mejores cuentistas brasileños surgidos a fines del siglo XX”, de acuerdo al subtítulo del libro. Su texto se llamaba “Cuentistas del fin del mundo”, en alusión al hecho de escribir en Brasil y a fines del milenio. ¿Qué marcas dejaban en los textos estas dos variables? La presentación no arriesgaba una respuesta: “De los cuentos, nada pretendo decir”, afirmaba Oliveira. Tal vez su momento más iluminador estuviese en un párrafo que citaba algunos acontecimientos de la década del setenta que, transformados, podrían dar una imagen del contexto de producción de los nuevos cuentos:

Lejos de la máquina de escribir – del hombre en la luna, del Brasil tricampeón mundial de fútbol, del fin de los Beatles, de la derrota de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, de la muerte en prisión del periodista Vladimir Herzog, de la asunción de Figueiredo (en Brasil) y de Margaret Thatcher (en

Inglaterra), del auge de la Guerra Fría, de la elección del socialista Mitterrand en Francia y, finalmente, lejos del *boom* del cuento brasileño- pero pegados a la computadora- a la caída del Muro de Berlín, al fin de la Guerra Fría y del comunismo, al regreso de los Beatles, al apogeo y caída de Collor de Melo, a la popularización del *personal computer*, de Internet y del email, al Brasil tetracampeón mundial de fútbol, a la globalización, a la clonación de la oveja Dolly, al mapeo del genoma humano –los nuevos cuentistas mantuvieron y mejoraron las conquistas estéticas de los que los precedieron. (Oliveira, 2001: 8).

Esta serie de transformaciones en los diversos dominios de la vida, de la política y de la tecnología debería determinar puntos de partida y horizontes muy distintos para la escritura de la nueva generación. Pero la pregunta insistía: ¿cómo aparecía esto en los textos de la compilación?

Aunque como muestra de lo que se produjo en los años 90 la antología tiene importantes limitaciones², retomo aquí esas indagaciones porque la respuesta que surgía de los textos puede servir como punto de partida para una reflexión sobre la narrativa brasileña de las últimas décadas. Y lo que primero resultaba evidente era una elección por las formas breves –cuentos cortos, muchos cortísimos, que buscaban dar cuenta de una experiencia fragmentada mediante pequeños flashes, como en el caso de las narrativas de Fernando Bonassi, Marcelino Freiro, Marçal Aquino o Marcelo Mirisola. Relacionadas con la velocidad que la era de Internet imprimió a la vida cotidiana, pero sin ser el resultado exclusivo de ello, asomaba la necesidad de acercarse de la realidad únicamente a través de recortes, negando cualquier totalización de la experiencia. La literatura señalaba, como también lo hacían los teóricos de la posmodernidad, que había llegado el fin de las grandes narrativas que en algún momento funcionaron como sustento explicativo del mundo.³

Generación “después-de-todo”, históricamente estos escritores cuyo trabajo se consolidó en la década del 90 se sitúan, como indicaban los hechos escogidos por Oliveira, después de la apertura política brasileñas y de la revisión de las utopías revolucionarias de la década del 60 y del 70; después del retorno de la democracia por caminos tortuosos; del embate entre lo viejo y lo nuevo reflejado tanto en los debates artísticos como políticos; después de la crisis de las oposiciones entre lo erudito y lo popular, vanguardia y canon, izquierda y derecha, público y privado. En 1983, Waly Salomão decía en una entrevista: “Es un momento de libertad ‘[...] Sabemos que no podemos confinarlos. Tenemos que, en un buen trabajo de ingeniería, construir puentes que vinculen una y otra margen, evitar el propio margen, saber que el destino de los buenos ríos es transbordar y no aislarse” (Hollanda, 2000: 260). Una década después la palabra del día sería apostar a los proyectos individuales y asumir lo colectivo como una abstracción imposible que no da cuenta de la multiplicidad de tales proyectos.

Multiplicidad y fragmentación aparecen de este modo como dos determinaciones de la realidad. Escepticismo o cinismo, euforia o desencanto eran modos posibles de encararla. En la narrativa pasan a predominar

personajes aislados, hombres-isla, sin rumbo, en busca no se sabe bien de qué, que frecuentemente se preguntan sobre el por qué y qué escribir, como en uno de los cuentos de Marçal Aquino que integran la antología, una carta sobre las encrucijadas del escritor: “mientras no llegue el vacío, vamos escribiendo. Y hasta publicando. Pero sin saber muy bien qué estamos haciendo” (26).

La realidad que rodea a estas figuras nunca se revela totalmente, resulta demasiado compleja y fuera de su alcance: “Las voces otra vez en mi cabeza anunciando flashes de noticias sobre homicidios Oscar Nobel manejos desastres de tren en la India DJs del momento crisis cambiarias conyugales en el trono inglés, tantas cosas que yo necesitaba saber para poder progresar...” (100), dice un fragmento del cuento de Ronaldo Bressane publicado en *Geração 90: os transgresores*, suerte de continuación de la antología del 2001.

La violencia es la marca real que atraviesa estas narrativas. Una violencia nueva, urbana que, sin embargo, carga con los vestigios de las políticas de exclusión y exterminio de la dictadura, lo que establece una continuidad perturbadora, pero muchas veces velada, con las décadas pasadas. Un velo que no deja de estar relacionado al carácter “postraumático” de esa narrativa, en el sentido de que sus protagonistas parecen muchas veces anestesiados, como si la violencia no llegase a producir una vivencia traumática, esa inscripción indeleble que podría afectarlos subjetivamente y exigiría alguna forma de elaboración. El embate con lo irrepresentable no es, en este sentido, una cuestión central, de modo que hay una discontinuidad, un desplazamiento, en la manera en que la literatura se sitúa en el mundo. Un cuento de Fernando Bonassi puede servir de ejemplo:

EL JUEZ

Tengo un cargo. Tengo el poder. Tengo la ley. Tengo apellido. Tengo chofer. Tengo valet parking. Tengo una hernia. Tengo dactilógrafas. Tengo descuentos. Tengo clientes. Tengo salario. Tengo crédito. Tengo ayuda de costos. Tengo gastos de representación. Tengo custodia. Tengo paciencia para todo, si cifrado en los autos. Mi toga la lavo escondida de los demás, entre mis iguales. Tengo derecho. Tengo presentes (no tengo pasado). El futuro, al Supremo pertenece. Si me ofendo, meto un proceso para escapar de todo. Data venia: en cuanto a la justicia, por favor reclamar con el cura comunista o el ejercito golpista (Oliveira, 2001: 45)

Llama la atención en este cuento una primera persona que se expresa mediante un listado en que lo que vale es lo que se “tiene”, aunque sin ninguna jerarquía de valores. Esa ausencia de valores es una de las principales características del cinismo contemporáneo del cual esta narrativa se apropiará de un modo ambivalente, en un uso que le permite oscilar entre el conformismo y la irreverencia, como sería teorizado por Peter Sloterdijk en *Crítica de la razón cínica* (1983). Según el filósofo alemán, el cinismo no es una manifestación individual e idiosincrática, sino un *zeitgeist* contemporáneo, la marca de una época que tuvo que confrontarse a las falsas promesas de la modernidad. Si

el cínico alguna vez fue un ser aislado del mundo, en la modernidad se volvió anónimo e integrado a las masas. Su actitud fue considerada casi saludable, al revés de aquellos que persistían en una mirada ingenuamente idealista sobre la realidad. El cínico se convirtió en un realista e individualista: sabe que sus creencias son falsas y sus actos inútiles, pero persiste en ellos aún así porque cree que esa es la única forma de autopreservación en el mundo sin perspectivas en que le tocó vivir.

El otro lado de la moneda es, de acuerdo a Sloterdijk, la postura kúnica. Esta funcionaría como una ofensiva contra el cinismo contemporáneo, al rescatar la tradición cínica de la Antigüedad, cuyo ícono fue la figura de Diógenes⁴, atentando contra todos los valores establecidos por medio de una ironía radical. Sloterdijk recupera, de esta manera, la figura del cínico como alguien que está siempre en la cuerda floja, entre la provocación y la pasividad: si, por un lado, busca desestabilizar los valores culturales y políticos establecidos, por otro, desconfía de toda crítica ideológica, responsable por el dogmatismo de las décadas precedentes.

Encontramos en la encrucijada cínica a algunos de los principales narradores de la generación 90, como Marçal Aquino, Marcelino Freire, Fernando Bonassi o André Sant'Anna, que abordan la realidad con un distanciamiento estratégico, lo que les permite un efecto de choque aún cuando la anestesia masiva de la violencia parece haber ganado la partida. El cínico se revela, así, como una suerte de sobreviviente posapocalíptico, un ser cuya coraza le permite transitar por donde otros ya no se animan.

Primer recorrido: Ubatuba-Berlín

O paraíso é bem bacana, novela publicada en 2006 por André Sant'Anna⁵, uno de los antologados em *Geração 90: os transgressores*, cuenta en 451 páginas la historia de Mané -bautizado Manoel dos Anjos y rebautizado Muhammad Mané- de su infancia en Ubatuba, en el litoral norte de San Pablo, de la cual parte al ser contratado aún adolescente para jugar en el Santos, hasta su trágico final como hombre-bomba a los 17 años, completamente deformado y paralizado en una cama de hospital en Alemania luego de cometer un atentado terrorista durante un partido del Hertha.

La extensión de la novela no es un dato menor. Compuesta de cientos de fragmentos -algunos más extensos, en general de dos o tres páginas, pero la mayoría con menos de una página- y mediante la repetición exhaustiva de algunos procedimientos, se cuenta la historia del protagonista. Dichos procedimientos pueden ser agrupados en tres tipos. Veamos.

Una narrativa en tercera persona, centrada en la figura de Mané, sigue el orden cronológico y va desde la niñez del protagonista, víctima de sus compañeros de clase, “todos unos hijos-de-puta” (7), hasta el momento en que hace detonar los explosivos colocados alrededor de su cintura en la

Olympiastadion de Berlín. Esa narrativa es puntuada por la frase “Pero no”, cuya función es contradecir la frase anterior y señalar lo que podría haber sido pero no fue, como en el siguiente ejemplo:

La madre de Mané podría haber agarrado el cuchillo que Mané no usó para metérsela bien en el medio de la panza de aquel gordito hijo-de-puta, y habérsela metido en el medio de la panza de uno de aquellos hijos-de-puta.

Pero no.

La madre de Mané estaba demasiado borracha. (44)

A esa narrativa se le intercalan algunos diálogos y múltiples testimonios en primera persona –de quienes conocieron a Mané en Ubatuba, de los que lo conocieron cuando jugaba en Santos y finalmente de los que lo conocieron en Alemania–, fragmentos que reproducen las particularidades de las hablas individuales y de las miradas de cada uno sobre Mané, según la relación que hubieran establecido con él.

Algunos de esos testimonios se repiten varias veces a lo largo de la narrativa, como los de la madre de Mané, que se refiere a él como un “una mierdita, hijo de esa mierda enorme que me cogió y lo hizo a él” (28), resentida porque el muchacho no le envió dinero después de haberse ido a vivir a Europa; o como el de Uéverson, también jugador del Hertha, amigo de Mané, que quiere convencerlo a vivir la vida con el dinero y el estatus que da el fútbol: “Ya me cogí a modelos, me cogí a misses, me cogí a cantantes, me cogí a artistas”, se vanagloria el mediocampista. “Ya me cogí a la mitad de esas gatas que salen en la *Playboy*. A cada rato aparecía una que decía que estaba embarazada de mí” (137)

Se intercalan también las fantasías masturbatorias de Mané, extraídas de revistas y filmes pornos, con sus mujeres con pechos enormes, shorts mínimos y camisetas pegadas, fantasías que más tarde van a alimentar sus delirios sobre el paraíso, hacia donde cree haber ido después de cometer el atentado. La novela se sumerge en esos delirios y es en ellos que la voz de Mané aparece en toda su precariedad: se dice un “*marte*” (mártir), que por haberse sacrificado en nombre de Alá está en el paraíso con setenta y dos vírgenes. A través de un amigo del Hertha, el turco Hassan, Mané entra en contacto con la religión musulmana y termina siendo usado para realizar el atentado. Su imagen del paraíso es una mezcla de lo que pudo captar de esa cultura y de sus fantasías eróticas:

Ahora sé, yo soy el que mando en este mundo porque soy el mártir de este mundo, de este Paraíso. Es como si fuese Dios. Dios es Alá, lo sé. Pero él me dio una parte, un poco de esa cosa de ser Dios, y yo empecé a ser un poco Dios aquí y ellas creen también que soy su Dios, de todas las vírgenes” (168)

Es por la repetición de los fragmentos que la historia avanza. Como insiste el narrador, Mané proviene de una ciudad “hija-de-puta”, concurrió a una escuela “hija-de-puta”, pasó por un montón de experiencias humillantes

con los “hijos-de-puta” de sus compañeros y fue maltratado por una madre “hija-de-puta”, que nunca les dio bola ni a él ni a su hermana. Por ello “Mané no era feliz y, para que la vida fuese un sufrimiento total, bastaba que él, Mané, parase de masturbarse y de comer” (378). Por ello, la única cosa que le importa a Mané es tener qué comer y un lugar donde masturbarse.

Vale subrayar que en esta novela la fragmentación no está, como pretendía Fredric Jameson al teorizar sobre la posmodernidad en los años 80, al servicio del simulacro. No se trata de una desrealización, como pretendía el crítico norteamericano. Uno de los ejemplos de ese fenómeno citados por él era un poema de Bob Perelman, titulado “China”. Lo que le llamaba la atención en ese retrato hecho de flashes aparentemente inconexos era el hecho de que, aunque describiese una serie de situaciones que podrían decir algo respecto a la vida en la China comunista, el texto tenía poco que ver con su referente, ya que se trataba de comentarios sobre un álbum de fotos encontrado por el autor en un paseo por el barrio chino y cuyos ideogramas le resultaban totalmente incompresibles. A partir de este y otros ejemplos, Jameson concluía que “parecemos cada vez más incapaces de producir representaciones de nuestra propia experiencia corriente” (Jameson, 2000: 48)

No es este el caso de la novela de André Sant’Anna. Distanciado de un realismo tradicional, la combinación de fragmentación y repetición nos remite a lo que planteaba Hal Foster sobre un retorno de lo real, que no encaja totalmente ni en una autoreferencialidad simulacral ni en una representación realista y que, consecuentemente, pone en cuestión tanto el modelo de lectura de la deconstrucción posestructuralista –cuya desconfianza en relación a la representación le hace privilegiar obras que abiertamente cuestionan no sólo sus propios medios, sino la existencia misma de una realidad a ser representada– como el de la crítica ideológica marxista –que busca en el arte el cumplimiento de una función política mediante una representación crítica de la realidad.

O paraíso é bem bacana se encontraría, de este modo, en la encrucijada entre el simulacro y la referencia, o sea, entre un escepticismo en relación a la capacidad representativa de la literatura y la insistencia en la necesidad de reproducir una determinada realidad, que en el caso de esta narrativa, así como de muchas otras de la nueva generación, es la propia realidad contemporánea, en San Pablo, en Río de Janeiro, centros urbanos cuya violencia diariamente fuerza un poco más los límites de lo tolerable. Encontramos en la novela de André Sant’Anna una suma de esos dos procedimientos, cuyo punto de encuentro es la repetición, que deja en evidencia el artificio de la escritura a la vez que es el recurso a través del cual se construye una imagen de la realidad.

La repetición es un recurso fundamental en todas las narrativas de André Sant’Anna. En *Amor* (1998) se encuentra en las descripciones que no llevan a ninguna parte, porque el objetivo no es contar una historia, sino exhibir, mediante flashes que se repiten en un *zapping* televisivo, los lugares comunes

que constituyen una realidad saturada de violencia y sexo. De este modo, se repiten imágenes como la del piloto de auto en llamas, de los niños escupiendo sangre, del Cristo crucificado, de Grace Kelly, de Pelé y de varias otras figuras mediáticas, imágenes alejadas del lector por el pronombre “aquel”: “Todas aquellas palabras de aquel hombre, allí en la televisión, explicando que los seres humanos poseen el instinto de pensar en sexo todo el tiempo” (Sant’anna, 1998:30).

Ya en *Sexo* (1999), los personajes se distinguen unos de otros a través de fórmulas como “Gorda con olor de perfume de Avión”, “Ejecutivo con lentes Ray-Ban”, “Adolescente medio hippie”, “Presentadora de programa de entretenimiento de la televisión, que era rubia” y así sucesivamente, fórmulas que empastan la narrativa al ser repetidas cada vez que uno de esos personajes aparece. Resulta claro en este caso la doble faz de la repetición: sirve para la construcción naturalista de los tipos, que torna visible el mecanismo concomitante de sujeción y subjetivación de la sociedad de consumo, y funciona también por su artificialidad, como obstáculo para la referencialidad, poniendo en evidencia un problema de representación. Como afirma Leandro Salgueirinho, se trata de una novela “que innegablemente posee un fuerte componente de referencialidad, aunque en todo momento su ‘carácter ficcional’ también sea remarcado” (15). Un ejemplo:

La joven Madre con su bebé babeando en brazos, salió del Shopping y vio al Negro, queapestaba, hojeando la revista Anal Sex. La joven Madre nunca practicaba sexo anal con su joven marido. El Negro, queapestaba, no cogía hacía mucho. Pero el Negro, queapestaba, estaba casi conquistando a la cobradora del Ómnibus en el cual él, el Negro, queapestaba, volvía a su casa todos los días a las seis de la tarde” (11)

No tan estereotipada como en *Sexo*, la función de la repetición es estructural en *O paraíso é bem bacana*, sea, por ejemplo, a través de la fórmula “Pero no” o de la adjetivación “hijo-de-puta”. Abarcando dilemas tradicionales del realismo, con trazos propios a la literatura brasileña, en especial la tendencia paternalista de un naturalismo que siempre amenaza renacer de las cenizas, el recurso a la repetición viene a intentar una respuesta a una cuestión fundamental de esta literatura: ¿cómo hablar del otro? De ese otro marginal, sin voz, protagonista anónimo de los noticieros.

Flora Süssekind, quien debatió el tema sin escamotear la polémica en su *Tal Brasil, qual romance*,²⁶ refiriéndose a la producción de la generación de los años 90, utiliza la expresión “ventrilocuismo”, definida como un “desdoblamiento vocal” y “un servirse de la voz o cuerpo del otro” (2000), hipótesis instigadora para pensar la construcción del protagonista en este libro de André Sant’Anna.

La apropiación de la voz de Mané, producida sobre todo a través de la repetición de sus delirios, tiene como efecto la ilusión de una ausencia de mediación, como si estuviésemos en contacto directo con él, sin la letra del

escritor como intermediario. Sólo que al mismo tiempo la repetición deja en evidencia el artificio del ventrilocuo, que imita la voz de un ser marginal y lo encuadra en los límites propios y de su medio, los cuales no parece ser capaz de extrapolar.

Es aquí que la figura del cínico se torna presente, en el distanciamiento de ese ventrilocuo que narra el terrible achatamiento de una realidad sin salida que se traga figuras como las de Mané. Así como en *Amor* y en *Sexo, O paraíso é bem bacana* se apropia de los lugares comunes de la sociedad banalizada por el consumo y por el espectáculo oscilando entre la identificación y la crítica, como vimos en relación a la postura que aborda Sloterdijk. Como afirma Luciene Azevedo, “ella representa una isla de resistencia en medio de la apatía y la parálisis” (2004:70).

En una reseña sobre *O paraíso é bem bacana*, Azevedo argumenta que se trata de una novela que “evita el punto de vista comprometido y al mismo tiempo no evita la mirada crítica sobre el presente” (2006: 172), citando el “Pero no” como una forma de “resistencia para optar entre dos polos” (Idem). Azevedo propone una asociación entre esta fórmula y la del escribiente de Melville, Bartleby, que repite “prefería no hacerlo” a cada pedido que le hace su jefe.

La fórmula es analizada por Deleuze como apertura de una “una zona de indistinción”, un vacío de sentido que permite al personaje sobrevivir, aunque de un modo pasivo, en lugar de entrar en la cadena de producción que acabaría por considerarlo inútil y descartarlo. Podríamos arriesgar que hay algo de esta pasividad en Mané, un volverse ausente que lo aproxima a la esquizofrenia y que podría transformarlo en una de esas figuras tan admiradas por Deleuze que instauran, distanciadas de la razón, una crisis en el lenguaje, haciendo visible la intimidad entre vida y muerte.

Se debe señalar, sin embargo, que hay diferencias fundamentales entre la frase de Bartleby y el “Pero no” de *O paraíso é bem bacana*. El “Pero no” es una fórmula del narrador a diferencia de lo que sucede en el texto de Melville, donde la frase que interrumpe la cadena e instaura la crisis es pronunciada por el propio personaje. Esto es fundamental, así como es fundamental el hecho de que el “Pero no” no significa un vacío de sentido, siendo seguido, en cambio, por una frase que rectifica lo que acabó de ser dicho sólo para ratificar la falta de salida del personaje, cuyo destino inevitable se concretiza al final de la narración, con su muerte a los 17 años, resultado de su propia ignorancia. El “Pero no” no funciona como una apertura, que permitiría la sobrevivencia del protagonista, sino como un paulatino cerramiento de sus opciones.

Como Azevedo no deja de señalar, *O paraíso é bem bacana* exhibe una “alta dosis moralizante” (175), moralismo que proviene precisamente de su certeza cínica de que las cosas no pueden ser de otro modo. Quizás la única apertura de la novela se dé en el monólogo final de Mané, cuando se confronta con su propio vacío y suelta una extensa carcajada. Pero no. Porque la novela se cierra con la pregunta sarcástica “Uno que una vez hizo un gol en un campeonato paulista ¿no?” (451)

Aun así, pese a ese remate final, vemos a lo largo del monólogo que el cinismo se rinde frente a lo trágico del personaje:

Todo lo inventé yo. Que fuera de aquí, fuera de esta oscuridad, fuera de este Infierno, que soy yo, este Infierno soy yo, soy todo yo. Todo lo que hay soy yo. Todo lo que hay soy yo, que lo tiré en esta oscuridad que soy yo, yo que estuve inventando para hacer de cuenta que hay algo más que esta oscuridad, sin que sea yo. Yo soy el que inventé esto que sirve para hacer de cuenta que hay cosas que no son la oscuridad, para hacer de cuenta que hay un Alá que está dándome las cosas que quiero, para hacer de cuenta que hay alguien que me quiere, que no va a dejar nunca que yo tenga todo este dolor en el culito, en el pensamiento” (450)

Segundo recorrido: Berkeley-Liverpool

El cínico, sin embargo, no es la única figura que circula por los escenarios desolados de la posmodernidad. Quisiera continuar este recorrido por algunos textos de João Gilberto Noll⁷, que comenzó a publicar a inicios de los años 80 y desde entonces viene reconfigurando esos escenarios con una escritura modelada por la errancia. Desde su primer libro, *O cego e a daçarina*, vemos surgir una pregunta acerca del destino de una generación huérfana, suspendida frente a las incertidumbres del futuro, como el protagonista del cuento de apertura, que se depara con la necesidad de hacer “alguna cosa urgentemente” frente al padre moribundo⁸. Sin padre, los personajes de Noll saldrán en busca de algo indefinido, dando testimonio de la insistencia de un deseo que los mantiene vivo. El deseo los mueve, los hace abandonar el hogar y ganar las calles. En cada nuevo libro, la errancia recommienza: el personaje, siempre un hombre despojado de todo, anda por la ciudad dejándose afectar por el mundo. Nada se espera de él más que el hecho de continuar vagando, abandonado a una contingencia que aparentemente no tiene mucho para ofrecerle pero que acabará por proporcionarle algunos encuentros intensos.

Me focalizaré en dos de sus novelas recientes, *Berkeley em Bellagio* (2002) y *Lorde* (2004), en las cuales el personaje errante es el propio escritor, brasileño y sin medios, que ve en la invitación de instituciones extranjeras la posibilidad de garantizar temporariamente su subsistencia y no “tener que mendigar de nuevo en su país de origen” (Noll, 2004: 9). Una vez más en estos textos, el personaje se abandona a un recorrido urbano incierto, sólo que aquí se afirma una identificación con el escritor: “De este lado yo, que había vivido esos años, por decirlo de algún modo, desnudo en Brasil, sin amigos, viviendo aquí y allí de mis libros, en el menor intervalo escribiendo más, pasando malos momentos y todo lleno de piruetas para disfrazar mi precariedad material” (2004b: 11). Además de que los datos biográficos confirman de forma más evidente que en libros anteriores -ya que Noll efectivamente pasó temporadas en los lugares donde

transcurren las novelas- lo estimulante en estos textos es como la aproximación entre escritor y personaje permite re trabajar la experiencia de la errancia, en una escritura que llamaré de “performática”.

Como veremos, el término “*performance*” se muestra útil para abordar una escritura que aspira a abolir las fronteras entre literatura y vida, convirtiéndose en un experimento con el cuerpo del propio escritor, procedimiento que además no es exclusivo de Noll, sino que aparece también en algunos textos de Bernardo Carvalho, Santiago Nazarian, Marcelo Mirisola, entre otros escritores que exploran la presencia imponente de lo biográfico en la cultura contemporánea⁹.

Heredera de las vanguardias, una de las características fundamentales de la *performance* es cuestionar los límites del arte. Cuando el *performer* hace de su cuerpo un material de trabajo, está cuestionando deliberadamente el distanciamiento que funda la idea de obra y apostando a la posibilidad de que sea una experimentación subjetiva más que una representación de la realidad. No se trata necesariamente de una inflación narcisista, aunque este sea un riesgo que deba ser tenido en cuenta. En todo caso, lo que se destaca en relación a los textos de Noll es, contrariamente, la *performance* como exposición de un yo precario, que constantemente pone en cuestión, indagando sobre su identidad, como en este trecho de *Berkeley em Bellagio*: “¿quién soy?, ¿por qué provocho tamaña curiosidad ajena?, ¿qué hago?, si es eso lo que todos quieren ver, finalmente, soy alguien que no hace nada, que no tiene nada, ni siquiera su propio cuerpo” (53).

En el capítulo “Da atuação”, del libro *Performance como linguagem*, de Renato Cohen, se plantea la *performance* como un evento que sucede aquí y ahora, como el teatro. Sólo que mientras el teatro tendió a acentuar la representación, la *performance* enfatiza la actuación, rompiendo la ilusión escénica al problematizar las fronteras entre lo que sería el tiempo ficcional y el tiempo real. La *performance* se presenta como un *work in progress*, abierta a la improvisación y a lo imprevisible. “Eso crea”, afirma Cohen, “la característica del rito, con el público no siendo más sólo espectador, y sí estando en una especie de comunión” (97). Hay una complicidad mayor entre el *performer* y el público, y también una confrontación mayor, en la medida en que el *performer* muchas veces lo interpela y se deja interpelar por él. La *performance* busca la transformación de los participantes en el presente de la actuación. En especial, el cuerpo del *performer* es un espacio de experimentación, el espacio del encuentro con el otro, capaz de generar posibilidades imprevistas.

Es ese espacio de experimentación que Noll busca transponer al texto, con una escritura que fuerza su propio límite para exponer el cuerpo en acción. En *A fúria do Corpo*, su primera novela, encontramos una exposición del yo a través de un lenguaje excesivo que elude la representación. Así comienza la novela: “Mi nombre no. Vivo en las calles de un tiempo donde dar el nombre es despertar sospechas. ¿A quién? No me crea ingenuo: nombre de nadie no. Llámeme como quiera, fui consagrado a João Evangelista, no es que mi nombre sea João, absolutamente, no sé cuándo nací, nada, pero si quiere mi nombre busque en el recuerdo, lo que más inestable se le ocurra” (25). Noll insiste en

su entrevista que no le interesa contar una historia; lo que está en juego es la producción de una experiencia de lenguaje en que la escritura se abre a lo que pueda surgir de inesperado, por ello se trata de un lenguaje ligado al inconsciente, un “lenguaje generativo”, en los términos de Cohen, antirepresentativo, que busca reducir la distancia entre quien escribe y quien lee. En este sentido, vale destacar dos aspectos del fragmento citado anteriormente: la narración en presente, que es una forma de crear un efecto de simultaneidad, como si lo que estuviéramos leyendo estuviese siendo producido en ese mismo momento, en lugar de reproducir algo previamente dado; y, íntimamente vinculado a ello, el llamado al otro a través de la segunda persona. Comienza allí una travesía por “inéditas rutas” cuyo “camino es el cuerpo”, como dice el narrador en un determinado momento, y del cual el lector es llamado a participar.

Si desde sus primeros textos Noll hace de la escritura un experimento con el cuerpo en acción, en *Berkeley em Bellagio* y *Lorde* la indefinición entre personaje y escritor intensificará su efecto performático, en la medida en que el cuerpo que se expone es ahora el del propio escritor, golpeado por la precariedad, que “ya no lograba tener el entusiasmo necesario para poblar finalmente ese mundo congelado del Norte” (2004b: 21). Ese hombre que se siente viejo aún así emprende nuevas travesías: en *Berkeley em Bellagio* pasa una temporada en la Universidad de Berkeley, California, como profesor visitante, y después es invitado por una fundación americana para dedicarse a la escritura de su nueva novela, en Bellagio, Italia; en *Lorde* abandona lo poco que tiene en Porto Alegre por “un dinerillo para mantenerme” en Londres, a donde va a cumplir una misión profesional invitado por un inglés que casi no conoce. En los dos casos, se trata de un hombre maduro, que no parece tener nada que aprender pero que también no parece poder ofrecer la “decantada sabiduría del hombre mayor” (25). La pregunta que se impone es: ¿para qué viaja ese hombre?

En el ensayo “El viaje es un viaje”, Denilson Lopes aborda el retorno de la imagen del viaje en la literatura contemporánea como una actualización de la discusión en torno de la *Bildung*. “¿Por qué y para qué aprender? ¿Es posible una vida como aprendiz?” (2003, 166), pregunta el crítico con el objetivo de problematizar el paradigma iluminista “que implicaba la socialización del individuo en el paso de la infancia hacia la vida adulta y, al mismo tiempo, la constitución de un sujeto singular y autónomo a partir de un aprendizaje interior, progresivo y por etapas” (166-167). La narrativa de Noll dialoga con esa problemática, constituida desde el inicio, como vimos, en torno de la errancia que, aunque imposibilite un aprendizaje de acuerdo a un modelo iluminista, tal vez pueda ser el punto de partida para una versión contemporánea de la novela de formación. En esa versión, el viaje en lugar de facilitar el encuentro del yo consigo mismo, lo lleva al extrañamiento y a la deformación.

En *Berkeley em Bellagio* el viaje se inicia en el campus de la universidad americana. Paseando por los bosques de Berkeley, “le llegaba la ilusión de una orgía intimista y conclusiva que lo dirigiría, transportándolo, hacia fuera de aquel *campus*, de aquel país, hasta del mundo quién sabe” (12). La inadecuación

del escritor lo hace ver con desconfianza el impulso humanitario de su alumna americana, que “quería ayudar a erradicar esa pobreza de naturaleza acaudalada que ni siquiera lograba imaginársela” (17); desconfía de esa creencia en la filantropía, como si “el desarrollo de los países pobres dependiese de asambleas de dedicados voluntarios de esta nación con dos océanos” (Ídem). Desconfía también de la omnipotencia de una nación que cree poderlo todo, inclusive salvar al mundo con sus buenas intenciones, como si se tratase de un único e indiferenciado territorio indigente a la espera de su caridad.

La inadecuación se acentúa en Bellagio, frente al desajuste entre lo que el escritor esperaba encontrar en un pequeño pueblo del interior de Italia, cuya imagen heredó del cine italiano clásico, y los turistas y camiones de obra que obstaculizan las calles de la ciudad. Tampoco logra sentirse cómodo entre los *scholars* patrocinados por la fundación Rockefeller. Uno de ellos, un ecuatoriano que trabaja en una gigantesca fundación filantrópica, le expone un plan para la salvación de América Latina. “La realidad es un juego”, argumenta. “Todos deben jugar su juego hasta el fin, [...] esa es la razón por la que estamos aquí. ¿El perfeccionamiento de las reglas de juego? –ah, la única promesa” (41); otro profesor de sociología de Minneapolis, pretende escribir una obra llamada “Towards a More Equitable Word” y también tiene la salvación del mundo en la punta de la lengua: “acabar con los gobiernos corruptos, facilitar los procesos democráticos en cada región, tomando la dicha, mitológica oportunidad para todo ciudadano, un ciudadano que podría con orgullo reflejarse, o mejor, inspirarse, perdón, cada mañana en la Democracia Americana” (46)

Es en la lengua donde esa inadecuación se manifiesta más claramente, “Él no hablaba inglés” es la frase que abre la novela. “Caminaba entre las ardillas por el *campus* de Berkeley y pensó que no servía acordarse de casi nada; lo que necesitaba era ir a la acción, hablar inglés, testimoniar en esa lengua a todos los que pudiesen interesarse por su vida” (11). La lengua es lo que hace la mediación entre el escritor y el país extranjero. En un primer momento, se siente aislado, hasta alienado, por esa lengua que no domina. Quiere aprenderla para poder sumergirse en el nuevo universo. Luego, sin embargo, lo invade el temor de ser abandonado por su propia lengua y, de ese modo, también por su escritura: “todos parecían querer salir del abrigo de la lengua portuguesa, menos él, escritor, que temía extraviarse de su propia lengua sin tener por ello qué contar” (20-21)

Ese proceso de extrañamiento lingüístico progresivo está ligado a una condición que el escritor había enunciado anteriormente: “le dije en mi inglés fragmentario que yo era el menor de una familia de nueve hermanas, y que me sentía un sobreviviente de mares femeninos, que me perdonase entonces por el hecho de ser así aéreo, como si nunca hubiese conseguido el hilo pedestre de ningún habla, en cualquier lengua” (27). En el choque con la lengua extranjera, se pone en evidencia una indisposición consigo mismo, el vestigio de su condición de extranjero en el universo femenino. “Quien me responde, y ya, si el hecho de que yo esté no sea un otro que de hecho soy, un

extranjero de mí mismo” (37). El viaje desnuda, de este modo, una condición subjetiva frágil e inestable, y también permeable a lo que la errancia pueda traer de nuevo. “En el trayecto de la escritura”, afirma Ítalo Moriconi en la solapa de la edición de 2003, “el yo oscila entre celebrar y temer su autodisolución. El yo se construye y se disuelve al mismo tiempo”

Esa oscilación del yo acompañamos a lo largo del libro: el escritor transformado en *performer* y la escritura como una experiencia que compartimos con él, vertiginosamente, en un largo párrafo que va desde el comienzo hasta el final del libro. Como sugiere Moriconi, acompañamos su impulso de autodisolución, que se expresa ejemplarmente en el deslizamiento de la primera a la tercera persona y viceversa; y también el movimiento correspondiente de construcción o reconstrucción, un intento de “empezar todo de nuevo, volver a ser aquel que yo era antes de meterme en Berkeley y Bellagio” (75). Esa laberíntica trayectoria se resuelve hacia el final con un reencuentro con la lengua, la ciudad y el amante. “Comienzo a comprender en el alma donde estoy, con quien estoy, hace cuanto tiempo, no hace mucho lo sé, algunos minutos, voy recuperando lentamente el recuerdo de mi portugués, la lengua que sale de mí en hilachas” (89). La errancia, por primera vez en las narrativas de Noll, abre la posibilidad de un aprendizaje, aunque provisorio.

En *Lorde* el escritor desembarca en Londres persiguiendo un deseo que cree perdido, persiguiendo acaso la muerte, observando en cada esquina su propia decadencia. El viaje sirve para probar los límites del yo, que se aventura a salir de sí para quién sabe “alcanzar ese punto donde todo se derrama hacia el infinito” (23). Desde el momento en que pisa el aeropuerto, el personaje se siente arrojado a la incertidumbre. No conoce bien al hombre que lo contrató, la ciudad le es extraña, no sabe qué misión debe cumplir. Aun después del encuentro con el *scholar* inglés, no logra sentirse a gusto; no logra definir lo que está haciendo allí, por qué fue llamado, cómo debe actuar. “Tal vez cayese como un guante para su proyecto si yo muriese sin saber el nombre, la dirección, una simple pista que pudiese seguir hasta llegar a alguna cosa que tuviese sentido”, piensa. Esa inquietud lo hará salir por la ciudad, donde vivirá una experiencia de disolución del yo aún más extrema que la de *Berkeley em Bellagio*. “Había venido a Londres para ser varios” (28), anuncia.

Después de dejar su equipaje en la casa que el inglés le había alquilado en Hackney, toma un ómnibus que lo lleva hasta Oxford Stree. Desde allí atraviesa el Soho hasta llegar a Piccadilly Circus, donde entra en una tienda de cosméticos y compra polvo de arroz. Frente al espejo del baño de la National Gallery se maquilla para iniciar su travesía. “Tomé la caja del bolsillo, le quité el envoltorio, la abrí y pasé la esponja lentamente por la cara, la cabeza. Si alguien me hubiera visto hubiera pensado enseguida en la *performance* de un artista” (27). Al día siguiente, en una peluquería unisex pone en práctica la segunda etapa de su travestismo, tiñendo sus escasos cabellos de castaño claro. A partir de entonces, nada de espejos. “Yo no tendría más rostro, evitaría cualquier reflejo de mis rasgos” (44). Su rostro será ahora el de otro, quizás el de un lord, decadente

como debe ser un lord a comienzos del siglo XXI, perdido en un suburbio de la capital inglesa, “un barrio que yo sabía lejano, al norte de Londres, de inmigrantes vietnamitas, turcos, ya fuera de los márgenes de los planos de la ciudad que acostumbran difundir en folletos turísticos” (15).

Mientras el escritor se abandona a la errancia por las calles de la ciudad extranjera, lejos de la protección del inglés que supuestamente debería cuidar de su bienestar, la narración va siendo tomada por un tono paranoico, “¿Cuál es el interés de un militar inglés en tenerme en Inglaterra? ¿Qué servicio podría prestar a las armas o las relaciones armadas entre los dos países?” (63), se pregunta el escritor. De golpe, alguien contratado para una misión más o menos indefinida se vuelve prisionero, un “esclavo de una maquinación secreta” (68), arrastrado por alucinaciones alimentadas por la nueva paranoia global.

De allí en adelante todo se precipita y el escritor acaba decidiendo huir al interior de Inglaterra. “El desafío de ese sujeto consiste en articular sus máscaras en mutación permanente sin dejarse disolver en el puro movimiento, en la velocidad, en el mercado de las imágenes” (2003, 171), señala Denilson Lopes respecto a los nuevos viajantes. Noll apuesta a esa disolución, quizá en *Lorde* más radicalmente que nunca: “yo desconfiaba seriamente que ya no era el mismo hombre” (31). Pero puede ser que esa disolución se muestre como “otra fuente de formación”, “esa fuente vendría de allí, de ese hombre de cabellos castaño claros, con el maquillaje recompuesto, viviendo en Londres por el momento sin recordar con precisión por qué” (32). Puede ser que “de ese material difuso” sea posible extraer un “nuevo rostro”, una “nueva memoria” (34).

La posibilidad de ser otro es bien recibida por el escritor, como si le fuese dada una oportunidad de nacer de nuevo, de dejar atrás el viejo yo, ese que escribió siete libros y que ya no logra encontrarse ni en ellos ni en su cuerpo. *Lorde* es una travesía sin destino preciso, una apuesta a lo incierto, a lo eventual, cuyos efectos no se pueden medir de antemano; un viaje de aniquilación del yo que termina con una extraña fusión con el otro, en que el yo desaparece para dar lugar a un nuevo ser que lo contiene pero que no es él. “Soy un profesor de portugués, repetí el leve acento *gaúcho*, con la misma disposición, la mía, sólo que en otra superficie, más incisiva, oleosa, la espesa melena de bárbaro, la de él” (109), leemos al llegar al final de la narración, cuando en un último viaje, de Londres a Liverpool, el narrador se funde a un inglés, dueño de un comercio de herrajes, que conoce en un bar.

La escritura se acerca a la *performance* en la travesía de un yo que afirma una identidad entre personaje y escritor. Como señalé, este acercamiento no es exclusivo de los textos de Noll. Es posible decir, como lo hace Diana Klinger en *Escritas de si, escritas do outro*, que ella se configura como una tendencia de la narrativa contemporánea brasileña y hasta, más ampliamente, latinoamericana¹⁰. La particularidad de Noll está en que, en lugar de afirmarse, el yo se expone a su desintegración, experimentando con los límites del cuerpo para transformarlo en otro.

Tercer recorrido: San Pablo-San Petersburgo

En esta última parte me gustaría seguir el itinerario de otro viaje: la realizada por Bernardo Carvalho¹¹ en su última novela, *O filho da mãe* (2009). Vale subrayar que en la narrativa de este autor los viajes aparecen antes, a la China en *Mongólia*, de 2003, y al Japón, en *O sol se põe em São Paulo*, de 2007, para citar ejemplos recientes. Me interesa señalar que, en esos casos, los viajes dan continuidad a una problemática que estuvo desde el comienzo en el centro de su obra y que se desarrolla a través de una serie de operaciones, como la multiplicación de versiones, la ruptura de la linealidad, la fragmentación del relato, la interrupción de la causalidad, entre otras que colocan en crisis la representación.

Desde sus primeros libros, Carvalho se posiciona en el campo literario poniendo distancia de un neonaturalismo que comienza a dominar el escenario de los años 90, atravesados por el tema del empobrecimiento y de la violencia en los grandes centros urbanos. En libros como *Onze, Os bêbados e os sonâmbulos* o *Teatro*, publicados en la segunda mitad de la década, las narraciones están siempre al borde de la disolución, produciendo en el lector un efecto de inestabilidad que puede ser leído en consonancia con las discusiones, muy en boga en aquel momento, sobre la realidad como simulacro. En un mundo dominado por la imagen, ¿dónde está la verdad? En el ámbito del “giro lingüístico” que desplazó el problema del conocimiento hacia una discusión en torno a su construcción lingüística, del lenguaje como representación hacia su función como productora de realidad, la posmodernidad fue dominada por el pathos de la ilusión: “entramos, más allá de la historia, en la ficción pura, en la ilusión del mundo” (Baudrillard, 1993: 184), decía Baudrillard. Y concluía: “dejamos de poder elegir si avanzar, preservar en la destrucción actual o retroceder, sólo nos resta confrontar esa ilusión radical” (Ídem).

En gran medida, los viajes de *Mongólia* y *O sol se põe em São Paulo* sirven, precisamente, para confrontar el sujeto con esa radical inestabilidad epistemológica. Sin embargo, aunque esas narraciones constituyen una serie con los primeros libros del autor, son también parte de una nueva serie que comienza con *Nove noites* (2002), a partir de lo que se puede denominar “giro etnográfico” dentro su obra. Como demostró también Klinger en *Escritas de si, escritas do outro*, ese libro dialoga con algunos principios de la antropología posmoderna, sobre todo respecto al cuestionamiento de la relación con el otro, antes entendido como un objeto cognoscible. Klinger cita a James Clifford cuando se refiere al “importante proceso de teorización de los límites de la propia representación” (APUD KLINGER, 2007: 74). Ese proceso es atravesado por una discusión sobre el papel de la subjetividad del etnógrafo y la manera como ella incide en el trabajo de interpretación y de escritura, en un movimiento autorreflexivo en que la disciplina cuestiona sus propios medios. En *Nove noites*¹² vemos un movimiento de ese tipo: se desestabilizan los conceptos de realidad y ficción en un enmarañado de versiones que nunca se resuelven y que ponen en evidencia

el problema de la intraducibilidad entre culturas.

Encontraremos problemáticas similares en *Mongólia* y *O sol se põe em São Paulo*, en los cuales el juego con la referencialidad pone en cuestión la representación como modo de acceder al otro. Como en *Nove noites*, se multiplican los niveles de enunciación para dar cuenta del desconcierto que produce la alteridad. En *Mongólia*, el narrador, un diplomático, escritor frustrado y lector de un diario de un colega desaparecido en una misión misteriosa, concluye: “La realidad es mucho más compleja de lo que parece. No comprendemos nada de lo que vemos en China” (Carvalho, 2003: 23). A su vez, sobre el *O sol se põe em São Paulo*, Carvalho dice en una entrevista que le interesaba “el cortocircuito que la inadecuación y el extrañamiento pueden provocar en la creación de otros puntos de vista, de otros modos de ver” (<http://www.pacc.ufjr.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>). En esa novela, identificamos el malestar del narrador, también un escritor frustrado, hijo de japoneses sin dominio de la lengua o de los códigos del país de sus ancestros, al encontrarse con una japonesa que le pide escribir su historia. El personaje se pregunta: “¿Cómo quería que escribiera sobre un lugar donde nunca había pisado y que evitaba con todas las fuerzas?” (Carvalho, 2007: 31). Una vez más la aparición del otro coloca el problema de los límites de la representación frente a una realidad que resiste a la aprehensión.

O filho da mãe significa, a mi entender, un nuevo desplazamiento, que se anuncia en el blog: “por increíble que pueda parecer, es entre esa sucesión deprimente de enormes bloques de departamentos, algunos en estado avanzado de decrepitud, al margen de una inmensa avenida, un mundo de enorme desolación, que por primera vez reconozco la vida que buscaba para mi novela, la del outsider, que de alguna manera tiene que ver con mi propia experiencia en la ciudad y es la única que logro entender”. Carvalho encuentra, en medio de la desolación más absoluta de la ciudad, la “vida” que buscaba y esa vida es la del *outsider*. Evidentemente, ese fragmento podría anunciar la lógica autorreferente de las narraciones anteriores: el escritor es el extranjero que nunca tendrá acceso a esa cultura, y es eso lo que explorará incansablemente en su narrativa. Sin embargo, luego el fragmento va en otra dirección:

reconozco algún tipo de belleza en los chicos que juegan al fútbol en la cancha de cemento en el medio de los edificios, en el inmigrante de Uzbekistán que nos dice que un día el mundo será mejor, en el padre sin camisa, fumando, con la hija pequeña al lado, en la parte de arriba de la escalera de incendio de uno de estos edificios monstruosos, en una tarde de domingo, bajo el cielo azul. Y en la escalera de incendio oxidada y cubierta de ropas, alfombras, sábanas y toallas que secan del lado de afuera. Mañana me voy de San Petesburgo, justo cuando empezaba a entender algo.

Hay algo que es posible entender, que se comienza a entender, aunque no se nombre; una experiencia común que se configura fuera de la dialéctica de la alteridad y también del escepticismo autoreflexivo, y que, me gustaría sugerir, sustenta ese nuevo desplazamiento en la obra de Bernardo Carvalho.

Es fundamental preguntarse quién es ese *outsider* que protagonizará la novela. No se trata de un marginal en cuanto objeto a ser representado, o un excluido social cuya voz cabe al escritor recuperar, pues, como vimos, Carvalho está muy lejos de cualquier representación ingenua de la alteridad. Pero también no estaríamos exactamente en el ámbito de la “nueva estrategia del marginal” (Garraño, 2009: 71), que Florencia Garraño encuentra en algunas escrituras y prácticas de los años 70 y 80, aunque sin duda haya en la novela algo de esa noción de marginalidad que se pliega sobre sí misma como una cinta de Moebius, en que el adentro y el afuera se encuentran, como ocurre en los textos de Luis Gusmán o Diamela Eltit. Esas escrituras, en su aproximación con lo marginal, estaban buscando, como dice Garraño, una “lengua lumpen” (82). Una lengua, agregaría, circumscripita, pese a estar fragmentado, por un imaginario nacional. Como dice Eltit sobre su Padre Mío, “Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diario, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis de lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé. Es Chile, pensé” (Eltit, 2003: 15). En *O filho da mãe* no se trata de acercarse a ese terreno excedente de lo nacional, esos bordes fuera de su orden económica –como la mano de obra, en “Puro Chile”, segunda parte de otro libro de Eltit, donde también se experimenta con una lengua lumpen¹³–, sino de reconocer un *outsider* desterritorializado.

Es decir, hay un desplazamiento de la representación del otro en dirección a una experiencia común y a su vez esa experiencia común tiene que ver con un margen desvinculado del imaginario nacional. Veamos a qué me refiero.

El punto de partida de *O filho da mãe* es San Petersburgo. Allí comienza la narración, en las vísperas de las conmemoraciones del tricentenario de la ciudad. “En tres siglos probaron tres nombre en vano. Un nombre por siglo. Construyeron trescientos puentes, uno para cada año, pero ninguno lleva a ningún lugar” (CARVALHO, 2009: 22). Eso es lo que dice un fragmento de carta de un soldado ruso, muerto en la guerra con Chechenia, que una voluntaria del Comité de las Madres de Soldados de San Petersburgo lee a una amiga, la carta de un soldado que ella podría haber salvado. La primera parte de la novela se llama precisamente “Trescientos puentes”. Los puentes, sin embargo, no aparecen. Símbolo turístico de la ciudad que busca restaurar el glamour del siglo XIX, no tienen lugar en esta novela que pretende, como propone Carvalho en su blog, hacer otros recorridos, siguiendo esas madres, rusas y chechenas, que intentan salvar a sus hijos y también sobrevivir a sus pérdidas.

A partir de Marina, Zainap y Anna, las madres de la novela, Carvalho construye una narrativa que sorprende a cualquier lector acostumbrado a la multiplicidad de niveles de enunciación de las novelas anteriores. Sorprende, sobre todo, que no esté presente el que escribe. La discusión sobre cómo escribir sobre ese lugar no aparece en ningún momento. La narración nos confronta con una historia y una geografía que busca contextualizar con mucha precisión, utilizando inclusive notas y paráfrasis: “A las dos de la mañana, los federales [una

nota indica que son los rusos] habían hecho una *zachitska* en el edificio, *una de esas operaciones nocturnas de limpieza*” (27, cursivas mías). En ese y en otros fragmentos, principalmente al inicio de la novela, se recurre a procedimientos de ese tipo para ambientar escenarios, situaciones o figuras muy específicas, en un esfuerzo que va en sentido contrario de la explicitación de la escena de escritura de las novelas anteriores, como si se buscara una transparencia narrativa, una objetividad, evitando al lector problemas para comprender en qué contexto suceden las acciones. Se construye de este modo una narración que se pretende transparente, sin dilemas identitarios, externa a la acción, con foco en distintos personajes de acuerdo al momento de la narración.

Esa precisión histórico-geográfica y la transparencia de la narración nos podrían hacer asociar la novela a un nuevo cosmopolitismo, al estilo de cientos de novelas que a partir de la investigación capturan al lector con la promesa de un conocimiento sobre geografías o épocas distantes, cultivando lugares comunes de la especificidad cultural con tramas bien montadas que circulan por el mundo a través de múltiples traducciones. Es posible que para ese cosmopolitismo se dirija el proyecto “Amores expresos”, del cual forma parte la novela: temas universales, historias que pueden situarse en cualquier lugar, alejadas de las problemáticas sociales; productos que puedan circular libremente por el mercado transnacional. No me parece, sin embargo, que este sea el caso de la novela de Carvalho. Aunque defienda con vehemencia, en particular hablando sobre esta novela, la idea de una literatura liberada de lo nacional, que no tenga que estar justificándose por no dar cuenta de una realidad social, propone la idea de un “realismo extraño”, que obture la posibilidad de un “universalismo humanista” (2009b) transmisible transculturalmente. Lo que busca, afirma Carvalho, es producir cosas en las cuales las personas *no* se reconozcan. ¿En qué consistiría ese no reconocimiento que, sin embargo, podría tornarse, como me parece que ocurre, una experiencia común?

La segunda parte de la novela se llama “As quimeras”, imagen central de la narración. Es en esa parte que se da el encuentro entre dos mundos, dos cuerpos, en una suerte de fantasía última, una quimera que será considerada un monstruo para ser finalmente destruida; el encuentro entre Ruslan —checheno, nacido en Grózni, de madre rusa y padre checheno— y Andrei —ruso, que lleva el apellido de su padre brasileño: Guerra. Ese encuentro, en última instancia imposible, esa extrañeza que el personaje Andrei carga en su propio nombre, como un destino, y que compartirá con el otro, es la experiencia que sustenta la novela. Los dos jóvenes, que buscan desesperadamente un pasaporte extranjero para poder emigrar y escapar de la guerra, se encuentran en San Petersburgo, en esa parte de la ciudad en la cual el escritor dice reconocerse en el blog, una ciudad en ruinas, un lugar desolado, un margen del que considera entender algo, aunque impronunciado, un resto de experiencia, podríamos decir, suspendido entre el encuentro y su imposibilidad.

Ruslan, hijo abandonado por la madre, una mujer rusa que no pudo soportar

la soledad de la maternidad y la miseria de la vida en Chechenia, se va a buscarla a San Petersburgo y encuentra su propio abandono. Se convierte en ladrón de turistas con la esperanzada de alguna vez lograr robar un pasaporte. Andrei, hijo de una mujer que se deja maltratar por un marido comandante de la marina, termina enrolado en el ejercito, desde donde escapa para no ser asesinado. En San Petersburgo espera un pasaporte brasileño que le posibilitará salir del país. Los dos desean partir, lo que probablemente los unirá al contingente de nómades que transitan por el mundo configurando, en la expresión de Silviano Santiago, un “cosmopolitismo del pobre”. “Se ha creado, dice Santiago, una nueva y hasta entonces desconocida forma de *desigualdad* social, que no puede ser comprendida en el ámbito legal de un único estado-nación, ni por las relaciones oficiales entre gobiernos nacionales, ya que la razón económica que convoca a los nuevos pobres hacia las metrópolis es transnacional y, en la mayoría de los casos, también es clandestina” (Santiago, 2004: 51, cursiva del autor). Lo que Carvalho entiende tiene que ver con esa miseria común.

Pero también tiene que ver con cierta experiencia vital. Como advierte Gabriel Giorgi sobre los cuerpos en las narrativas de João Gilberto Noll y Roberto Bolaño: “Nada, sin embargo, de ‘vitalismo’: se trata de cuerpos anómalos, dañados, enfermos...No hay restitución de un cuerpo o fuerza originaria, intacta, sino derivas de cuerpos siempre ya decisivamente atravesados por experiencias de destitución y desamparo” (GIORGI, 2009: 52). Así son los cuerpos de Andrei y Ruslan cuando se encuentran en San Petersburgo. Andrei es víctima de uno de los robos de Ruslan. Comienza entonces una persecución por patios laberínticos y pasillos entre edificios deteriorados. La persecución se vuelve una alianza porque ninguno de los dos puede ponerse en evidencia y dejarse capturar por la policía: “Los dos cuerpos permanecen en silencio, pegados uno al lado de otro en un rincón oscuro, intentado contener la respiración, mientras la policía examina el lugar. Andrei siente el aliento del cuerpo en el cuello y el calor de su torso agitado. Su aliento tiene el mismo olor que el suyo, indistinto” (107). La escena se repite algunas noches después pero ya no se trata más de un ladrón y su víctima:

Hay un reconocimiento, un lapso de desconfianza y duda. Y, por la inercia de la recomposición de fuerzas, los labios entreabiertos por poco no se tocan. El recluta vuelve a sentir el aliento propio en la respiración del ladrón de billeteras, se siente acogido por aquel soplo, como si por primera vez tuviese conciencia del aire que respira y que lo mantiene vivo a través de la boca de los otros. Y es sólo cuando los dos rostros se alejan algunos centímetros, todavía bajo el riesgo de una reacción intempestiva, que Andrei se da cuenta de que son iguales. (125)

Andrei y Ruslan tienen en común el sexo y la guerra. Una misma memoria afectiva de los cuerpos los une, “en medio a lo que resta del mundo perdido a su alrededor” (139). Comparten la experiencia del despojamiento absoluto,

suspendida entre el pasado y el futuro. “Por un instante, están juntos en el presente” (Idem). El libro de Bernardo Carvalho extrae su fuerza del encuentro entre esos dos *outsiders*, cuyo signo es el desamparo, que se da en un nuevo margen, desterritorializado, en una nueva miseria, de cuerpos vulnerables que transitan más allá de las fronteras nacionales, a la búsqueda de un lugar que los asile, que puede ser, como sugiere la novela, el cuerpo del otro, su *kunak* –en checheno, aquel que le permitirá “seguir el propio camino en paz., sabiendo que existe en el mundo alguien, como él, con quien puede contar en la vida y en la muerte” (161).

O filho da mãe se debate con la pregunta sobre qué experiencia se puede extraer hoy de los desplazamientos. Y al hacerlo pone en escena ese nuevo tipo de *outsider*, que encontraremos como protagonista de algunas de las narrativas contemporáneas más estimulantes. Pienso, por ejemplo, en la última novela de Adriana Lisboa, *Azul-corvo* (2010), en que, como afirma Luiz Ruffato en la solapa: “Todos los personajes están en tránsito (una verdadera diáspora de individuos) y los lugares que habitan son provisorios, precarios, movedizos”. Estas narrativas nos hacen ver que con los restos de la experiencia todavía es posible hacer alguna literatura.

NOTAS

1 Nelson de Oliveira publicó dos antologías: *Geração 90: manuscritos de computador* y *Geração 90: os transgressores*. Escritor, nació en 1966 y publicó, entre otros, *Naquela época tínhamos um gato* (1998), *Treze* (1999), *Subsolo infinito* (2000), *O filho do crucificado* (2001), *A maldição do macho* (2002) y *Ódio sostenido* (2007). En 2011 saldrá su más nuevo emprendimiento como organizador de antologías: por la editorial Língua Geral, *Geração Zero Zero*, con cuentos de Verônica Stigger, Carola Saavedra, Daniel Galera, entre otros.

2 La ausencia de Bernardo Carvalho, por ejemplo, autor que publicó su primer libro en 1993, es prueba de eso.

3 El debate postmoderno reveló las incertidumbres de un momento en que se volvió necesario revisar algunos paradigmas fundamentales de la modernidad. Parte de la tarea consistió en denunciar lo que había de ilusión y reduccionismo en la idea de unificar en un *telos* único una multiplicidad de experiencias. Lyotard preguntaba: “¿cuál es el fin imaginado por el proyecto de la modernidad? ¿La constitución de una unicidad sociocultural en el corazón del cual todos los elementos de la vida cotidiana y del pensamiento tendrían un lugar, como un todo orgánico?” (Lyotard, 1993: 3).

4 Nacido en Sinope en torno del año 413 a.C., conocido como “el cínico”, Diógenes fue obligado a abandonar su ciudad y vivir en el exilio por haber adulterado la moneda. Se cuenta, entre otras anécdotas, que andaba de día con una linterna encendida diciendo “busco un hombre”.

5 André Sant’Anna es escritor, músico y guionista de cine, televisión y publicidad. Es autor, entre otros, de la trilogía *Amor, Sexo y Amizade*. *O paraíso é bem bacana* fue finalista del Premio Portugal Telecom y su cuento «O importado vermelho de Noé» fue

incluido en la antología *Os 100 melhores contos brasileiros do século*, de la Editora Objetiva.

6 Süsskind analiza en su libro el modo en que, desde el Naturalismo, la literatura brasileña buscó representar el Brasil “tal y cual” a punto de que “llega a abdicar de su carácter literario en pro de esa búsqueda” (Süsskind, 1984: 36). Afirma Süsskind: “Entre el primero y el segundo tal no debe existir más que una reduplicación. De la lengua se espera que restablezca simetrías, que críe analogías, perfectas, que deshaga rupturas y diferencias, que se apague y funcione como mera transparencia” (34). A esa “seducción del Naturalismo” se rendirían también las novelas memorialistas de la década del 30 y los “*romances-reportagem*” escritos bajo dictadura.

7 João Gilberto Noll nació en Porto Alegre en 1946. Sus novelas y cuentos han sido premiados innumerables veces en Brasil, además de traducidos y estudiados en Inglaterra y Estados Unidos. En 1997, la editorial Companhia das Letras publicó su obra reunida. Sus libros más recientes son *Berkeley em Bellagio* (2002), *Lorde* (2004), *A máquina de ser* (2006) y *Acenos e afagos* (2009).

8 Sobre este cuento, también incluido en *100 melhores contos brasileiros do século*, afirma Florencia Garramuño: “Lo inenarrable podía referirse a una situación histórica y política específica, pero el modo en que esta referencia se insinuaba y no definía una relación directa con un referente concreto de la realidad ya anunciaba cuánto la escritura de Noll encontraba en la errancia un dispositivo para señalar el fuerte contenido de negatividad de una literatura que responde al supuesto agotamiento de la ficción con la irradiación de nuevas formas de narrar”.

9 En relación a esta presencia ver en particular *El espacio biográfico*, de Leonor Arfuch (Fondo de Cultura Económica, 2002), que la analiza como resultado de una compleja trama de transformaciones por las cuales pasó la subjetividad en la contemporaneidad.

10 En su libro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Diana Klinger dedica un capítulo a los varios modos de autoficción presentes en la narrativa latinoamericana. Son analizados autores como César Aira, Fernando Vallejo y Washington Cucurto. Afirma Klinger: «Si, en un sentido general, todo texto de ficción participa del espacio autobiográfico, las ficciones en primera persona y con rasgos autobiográficos ocupan ahí un lugar de destaque: establecen lo que Lejeune llama de ‘pactos indirectos’, pues el autor, a través de alguna indicación, los da a leer indirectamente como ‘fantasmas reveladores del individuo’» (2007: 13).

11 Bernardo Carvalho nació en 1960. Es escritor y periodista. Publicó, entre otros, las ficciones *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *As iniciais* (1999) y *Nove noites* (2002), vencedor del Premio Portugal Telecom, además del libro *O mundo fora dos eixos* (2005), reuniendo reseñas, ficciones y crónicas que publicó en la *Folha de São Paulo*.

12 El narrador de esta novela, un periodista que se confunde con el propio autor, está en busca de la verdad sobre el suicidio del antropólogo Buell Quain entre los indios krahô, en 1939. La novela se construye a partir de fragmentos de los diarios de Quain y del relato de la investigación – que a su vez incluye fragmentos de cartas, documentos, entrevistas – del narrador, cada vez más obsesionado con el enigma del antropólogo a punto de terminar él mismo internándose en la aldea donde 62 años antes Quain se había quitado la vida.

13 La lengua de los trabajadores aparece en *Mano de obra* como signo de insumisión,

rompiendo con un “nosotros” que se mueve como rebaño, sin opinión ni decisión propia. Si, por un lado, están atrapados en un registro de unanimidad sometida, por otro, este sometimiento es constantemente puesto en jaque por una lengua baja cuya violencia está dirigida a los supervisores, a los clientes y a los otros funcionarios: “Me dan ganas de decirles que se metan la cagada de trabajo por la raja” - nos había dicho Gabriel mientras salíamos del súper. Nosotros movimos la cabeza, molestos. Pero interiormente sabíamos que tenía razón. Que cada uno de nosotros queríamos expresar lo mismo: ‘que se lo metieran por la raja’” (2002: 109).

OBRAS CITADAS

Azevedo, Luciene. “Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória (Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina – dos anos 90 aos dias de hoje)”. Tesis de Doctorado. Orientador: Ítalo Moriconi. Instituto de Letras, UERJ, 2004.

_____. “André Sant’Anna – *O paraíso é bem bacana*”. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 27, Brasília, enero-junio, 2006, pp. 171-175.

Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Carvalho, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Entrevista. *Revista Z*, n. 2, ano III, abril-junio 2007. Disponible en <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>.

_____. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. “O avesso do realismo”, mesa compartida con el escritor afgani Atiq Rahimi, Fiesta Literaria de Paraty, 2009b.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Chejfec, Sergio. *El punto vacilante*. Buenos Aires: Norma, 2005.

Deleuze, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 80-103.

Eltit, Diamela. *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2002.

_____. *El Padre Mío*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge (MA): MIT Press, 1996.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Giorgi, Gabriel. Lugares comunes: ‘vida desnuda’ y ficción. In: *Grumo*, n. 7, p. 48-55, Buenos Aires, 2009.

Jameson, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

Lopes, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

Lyotard, Jean-François. "What is the postmodern?". In: _____. *The postmodern explained: correspondance 1982-1985*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.

Klinger, Diana, *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Lisboa, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

Noll, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: W11, 2004.

_____. *Lorde*. São Paulo: W11, 2004b.

Oliveira, Leandro Salgueirinho de. "Paralelos e confrontos a partir da ficção de André Sant'Anna". Tesis de Maestría, Orientador: Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, 2004.

Oliveira, Nelson (org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Saer, Juan José. Sobre los Viajes. In: Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847 y Diario de Gastos*. Edición crítica por Javier Fernández. Colección Archivos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. XV-XVIII.

Sant'Anna, André. *Amor*. Sabará: Edições Dubolso, 1998.

_____. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Santiago, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847 y Diario de Gastos*. Edición crítica por Javier Fernández. Colección Archivos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Sloterdijk, Peter. *Critique of cynical reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?, uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. "Escalas e ventríloquos". In: *Folha de São Paulo*, 23 de julho de 2000.

REFRACCIÓN FRAGMENTADA: PERSONAJES, VIVENCIAS Y DISPOSITIVOS EN LAS REALIDADES DE LOS DOCUMENTALES CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL

Diana Klinger y André Fernandes da Paz
Universidad Federal Fluminense
Universidad Federal de Rio de Janeiro, Brasil

Introducción

*L*a producción de documentales en Brasil aumentó considerablemente en la última década. Este crecimiento ocurrió en paralelo con la diseminación de festivales y muestras volcadas exclusivamente hacia el género, el crecimiento del número de convocatorias públicas y el volumen de los recursos disponibles para fomentar la realización y distribución de los filmes, así como la mayor apertura por parte de los canales de televisión por cable para la producción independiente. A esas condiciones se suma la diseminación de las tecnologías digitales: micrófonos y cámaras digitales de alta calidad permitieron una nueva matriz de disposición de los elementos productores de imágenes, basada en la facilidad de manejo de los equipos y el abaratamiento de los mismos, lo que permitió la incorporación de otros actores como productores de imágenes y, por otro lado, que éstas se produjeran en circunstancias y ambientes más remotos o más íntimos. Por otro lado, los aparatos digitales de montaje no lineal se tornaron más accesibles, lo que implicó la posibilidad de experimentaciones narrativas y discursivas que se alejan de los compromisos de grandes proyectos patrocinados.

A pesar de la diversidad de las propuestas de los documentales de la última década y sin intentar una generalización que muchas veces se revela forzada, no podemos dejar de señalar una tendencia que se afirma, no solo en Brasil sino también en las producciones de muchos otros países: una creciente contaminación de procedimientos del cine documental en el cine ficcional y, a la inversa, de procedimientos ficcionales en el cine de no ficción. No se trata de “la presencia de lo real en el cine de ficción”, como se afirma muchas veces, sino de la presencia de *procedimientos que generan un efecto de realidad*¹. La

cámara en mano o la participación de actores no profesionales, por ejemplo, en *Cidade de Deus* o *Tropa de Elite*, produce un *efecto de realidad* que refuerza un argumento basado en una investigación cercana a la que se utiliza en el cine de no ficción. A su vez, uno de los movimientos más significativos del documental contemporáneo consiste precisamente en desmitificar la idea de que hay una realidad independiente y previa que el filme “registra”. Así, muchos documentales trabajan en el sentido de desconstruir las categorías de realidad/ ficción.

Ese “efecto de realidad” se da en un universo mucho más amplio que el de la producción cinematográfica. La búsqueda de ese efecto es explícita en los medios masivos, no solamente en los programas de tipo *reality show*, sino que también está cada vez más presente en la producción ficcional². Sin embargo, aunque los medios ya incorporaron esas técnicas, el cine documental continúa encontrando formas de singularizar su lenguaje. La producción de documentales de la última década vino marcada por el ansia de construir abordajes diferentes y muchas veces contrastantes de las coberturas y de los *efectos de realidad* de los grandes medios.

Sería imposible dar cuenta aquí de un panorama completo del cine documental brasileiro de la última década. Muchos filmes están fuera del análisis aquí emprendido. Inclusive los documentales de mayor taquilla en este período no serán analizados aquí, como *Cartola* (2006), *Vinicius* (2005) o *Loki* (2008)³. En realidad, optamos por focalizar la discusión en algunos aspectos innovadores de la producción documental de la última década, que los diferencian de la producción mediática y que quedarán como marcas de la producción del período para la historia del documental brasileiro. Esos aspectos se sitúan después de la así llamada “crisis de la representación”. En ese sentido, después de una breve contextualización, el artículo focaliza tres cuestiones que también están relacionadas con diferentes formas de pensar y abordar el tema de *las realidades* en el cine documental.

Espejo Partido⁴

Además de las innovaciones en las condiciones de producción y de la diseminación de las tecnologías digitales, los documentales de la última década en Brasil surgen en un ambiente estético-cultural en los límites – en algunos casos ya posterior – de la crisis de la representación de la realidad. Si la historia del documental brasileiro siempre comportó una amplia variación de filmes y propuestas, en los últimos años, con el desgaste de las propuestas de representación fidedigna de una realidad exterior, esa categoría se tornó aún más abierta y receptiva a las experimentaciones. Da-rin (2006), por ejemplo, muestra cómo la cuestión de la representación pasó a ser cada vez más problematizada en la producción de documentales en las últimas décadas. Este movimiento está relacionado con tres efectos.

Primero, la perspectiva de las películas contemporáneas contrasta con lo

que se hizo conocido como el “modelo sociológico”, como lo refiere Jean-Claude Bernardet sobre las películas documentales de los 1960 y 1970 en su libro ya clásico “Cineastas e Imagens do Povo” (1985). Ese modelo pretendía representar lo real en su totalidad, aprehender la alteridad en un discurso unívoco, continuo, basado en una serie de procedimientos como voz *over* y entrevistas a especialistas. En contraste -como se sitúan después de la así llamada “crisis de la representación”, esto es, después del paradigma que separaba nítidamente sujeto-objeto, real-ficción, auténtico-inauténtico- las películas documentales contemporáneas privilegian lo discontinuo, lo fragmentado, lo polivalente y lo polifónico.

Segundo, las prácticas y técnicas de anti-ilusionismo y auto-reflexividad fueron tornándose cada vez más presentes, sobretudo en los últimos treinta años. A la “representación de la realidad” se le contrapone “la realidad de la representación”. Y la realidad de la representación lleva necesariamente a la exposición de los elementos productores de esa realidad, compuesta por las relaciones circunstanciales y contextualizadas de la interacción entre realizadores, participantes y espectadores. No se trata ya de la representación pretendidamente neutra del otro, sino de la exhibición del proceso de construcción de la imagen del otro en el proyecto, algo que, por otra parte, ya estaba presente en los documentales de uno de los mayores directores del género, el francés Jean Rouche.

Tercero, los filmes pasan a colocar a los individuos como centro de la representación, dejando de lado temas más abstractos como culturas, estructuras sociales o ideologías como foco de análisis y representación. Es en los individuos que se cruzan en simultáneo y en concreto los condicionantes personales, culturales y sociales, en una tensión productiva entre biografía y etnografía que engendra nuevas formas de conceptuar la alteridad. Durante las últimas décadas, cada vez más los individuos adquirieron importancia en los proyectos cinematográficos. En este período, los documentales continuaron centrados en individuos de clases y segmentos sociales diferentes. En la última década se asistió a un cambio en ese sentido, ya que muchos documentales, como veremos a continuación, buscan individuos cada vez más próximos al director. Inclusive los propios realizadores se tornan personajes, mezclando las categorías de sujeto-objeto o, inclusive, abandonando esa dicotomía.

Esa centralidad del individuo en el abordaje de los proyectos documentales termina concretizándose en filmes con narrativas y discursos que focalizan en los personajes. En otros términos, las formas como los personajes se narran a sí mismos y al mundo asumen más espacio en las narrativas. Los personajes cuentan sus historias, formulan de modo performático sus narrativas a través de la experiencia del encuentro y agenciamiento del proyecto cinematográfico. En ese sentido, como nos referimos a proyectos que ocurren en los límites del paradigma de la representación, nos parece fértil observar los procesos y los mecanismos de fabulación de los personajes como una performance⁵. Una performance construida en la interacción con una alteridad directa

(compuesta por el equipo de filmación que lo aborda) y con una alteridad indirecta (la posible audiencia).

No se trata, entonces, de pensar si el personaje representa de forma verdadera o no una persona que existe fuera de la filmación. Se trata de pensar los mecanismos performáticos en función de la interacción específica de cada individuo agenciado por un proyecto documental con la disposición de sus diversos elementos lingüísticos y no lingüísticos. En ese sentido, es interesante percibir cómo las performances de los personajes están condicionadas por una *cultura mediática*, que disemina una serie de patrones de cómo los individuos deberían, supuestamente, comportarse frente a una cámara y un equipo de filmación. El caso de Roseli, en el filme *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, terminó volviéndose ejemplar. Cuando abordada de forma inesperada por el equipo de filmación en el Morro de Babilonia, favela⁶ de Río de Janeiro, Roseli pide que vuelvan en unos minutos para tener tiempo de arreglarse y presentarse mejor. Alguien del equipo le dice que no es necesario, y ella responde inmediatamente: “ah, entiendo, ustedes quieren pobreza, comunidad.” Lo que este ejemplo muestra es que el supuesto excluido social no es un excluido mediático: su performance está condicionada por una serie de expectativas generadas por la diseminación de la cultura mediática.

En las páginas que siguen focalizaremos en las tres cuestiones que mencionábamos más arriba, que atraviesan el documental brasileiro contemporáneo: 1) un énfasis en la intimidad y en la cercanía, el diálogo y la interacción, 2) la forma en que son representados problemas sociales candentes como la violencia urabana, y 3) algunos aspectos del documental de dispositivo.

Cruzamiento íntimo de voces y miradas

Personas circulan por casas extrañas y componen retratos de los desconocidos dueños de las casas: esto ocurre en *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cão Guimarães, que puede ser considerado un ejemplo sintomático de interacción de miradas que marca la producción audiovisual de los últimos diez años. El filme fue producido inicialmente como una vídeo-instalación para la 25 Bienal de Artes de São Paulo⁷. El director invitó a participar del proyecto a seis personas desconocidas entre sí que vivían solas en la ciudad de Belo Horizonte, Minas Gerais. Cada una de esas personas intercambió de casa por 24 horas con otra y, utilizando una pequeña cámara digital, elaboró un retrato del dueño de la casa. Lo más sorprendente es el modo como esos retratos dicen más sobre las personas que están hablando que sobre las personas de las cuales se está hablando.

Rua de Mão Dupla ilustra una búsqueda de un diálogo más próximo en los filmes de la última década. Diálogo más íntimo, marcado por una escucha más atenta por parte del equipo de realización y por la presencia de las voces de las alteridades participantes del proyecto cinematográfico. De forma alegórica,

como en *Rua de Mão Dupla*, los filmes *entran en las casas*, en el mundo de la intimidad de las personas, sea a través del equipo o de otros personajes.

Esa incursión no encuentra a la persona en sí, ya no busca encontrar ese *ser auténtico*. Los filmes solo encuentran marcas y fragmentos indirectos, rastros del pasaje de una persona, de la misma forma que, en *Rua de Mão Dupla* los personajes no encuentran nada más que objetos íntimos, maneras de organizar y disponer la casa de cada uno. Las tentativas de hacer un retrato del dueño de la casa apenas evidencian el absurdo de esa pretensión. Cuanto más certeza un personaje tenía de su *alter-retrato*, más el acto de *alter-retratar* conformaba un auto-retrato. Y lo que restó en *Rua de Mão Dupla* fue la primera marca que destacamos en los últimos diez años: narrativas construidas en el acto de sumergirse en la intimidad de un cruzamiento de voces, miradas y escuchas.

La profundización en la intimidad de esos cruces por la fabulación performática de personajes está presente de diferentes maneras en la gran mayoría de los filmes documentales contemporáneos en Brasil. En *Edifício Máster* (2000), Coutinho prioriza la escucha, de manera que el filme está casi exclusivamente basado en entrevistas con personas cuyo único punto en común es el hecho de que viven en el mismo edificio. Las personas tuvieron una amplia libertad para construir sus personajes frente al equipo de filmación y las cámaras. Las entrevistas semi-abiertas evitan pautar lo que dicen los personajes, y las intervenciones de Coutinho funcionan apenas como incentivos y apoyos a las opciones y hablas de los personajes. En la edición, la escucha se complementa con procedimientos que evitan el corte de las hablas, dan espacio a los momentos de silencio y duda y evitan agregar sentidos a las imágenes. Fue de esa forma que *Edifício Master* terminó tornándose un collage de retratos único en el cine brasileiro, una metanarrativa compuesta por micronarrativas de los personajes sobre sí mismos.

Ya en *Pan-Cinema Permanente* (2008), de Carlos Nader, y *Estamira* (2005), de Marcos Prado, las narrativas de los personajes impregnan la forma de la narrativa del realizador. *Estamira* es un filme sobre un personaje marginalizado, una mujer en torno de los 60 años, que vive en un basural, con un comportamiento y una subjetividad bastante fuera de lo común. La subjetividad del personaje, Estamira, reverbera en la estética, narrativa y lenguaje del filme. En *Pan-Cinema Permanente*, Carlos Nader hace un filme sobre su amigo, el poeta Waly Salomão, que pasa todo el tiempo realizando explícitas performances, claramente representando frente a la cámara. El filme registra las reacciones de Waly en diversos rincones del mundo: del Amazonas a Siria. Nader se plantea un desafío: conseguir filmar al poeta en un momento relajado, un instante en el que abandone la representación, un momento sin máscaras. Ese momento no llega ni cuando Waly es filmado aparentemente durmiendo, momento que fue, en realidad, un efecto de una interpretación, de un fingir dormir para la cámara, como el propio director afirma en una conversación con Antonio Cícero. Waly es una representación permanente, un *Pan-Cinema Permanente*, así como el filme.

En filmes como *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Passaporte Húngaro*

(2002), de Sandra Kogut, y 33 (2003), de Kiko Goifman, los personajes son los propios realizadores, narradores del filme⁸. *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* (2007) es un ensayo fílmico, una carta filmada, donde, entre otras cosas, João Moreira Salles hace una autocrítica sobre sus propias actitudes de representación fílmica de una alteridad próxima. En 2005, Salles resuelve rever las imágenes de un filme que había iniciado e interrumpido en 1992, sobre el mayordomo que había trabajado con su familia durante treinta años, Santiago. De esa revisión de las 9 horas de material filmado en 1992 surge la película *Santiago*, que se volvió una referencia de un tipo de filmes volcados hacia una temática próxima a la vida del realizador y una referencia de autocrítica de los procedimientos de representación. El nuevo filme, narrado en primera persona, se muestra como una autocrítica a su modo de conducir las filmaciones de 1992. Salles revela cómo estaba distanciado de Santiago a lo largo de los cinco días de filmación, cuánto le imponía una idea previa de película y del personaje. Esa percepción ocurrió demasiado tarde porque en 2005 Santiago ya había muerto y el material filmado ya no podía ser modificado. Salles se asume con coraje como un director por momentos déspota, irritado, apurado, que no consigue establecer una relación efectiva con Santiago, quien intenta a su modo acertar en lo que quiere el director. Expone muchas de las escenas que debían ser cortadas en el filme original, como cuando Salles manda a Santiago a repetir alguna cosa que dijo, con otro tono de voz, o cuando lo censura por decir su nombre: el documental original pretendía mostrar una imagen de Santiago que obviase cualquier referencia a la instancia de producción. Así, Salles muestra la producción del documental como resultado de una relación de poder entre el productor y el representado, que en este caso se sumaba al poder que implicaba ser el hijo del patrón. *Santiago* se ha transformado así en una película auto-crítica sobre los procedimientos que impidieron una relación dialógica íntima en un otro proyecto de película una década antes. En nuestros términos, una auto-crítica sobre la profundización que no sucedió, la escucha que no hubo, la voz que fue callada, la mirada que no fue vista.

Si *Santiago* es un documental auto-crítico sobre el diálogo que no había ocurrido con una alteridad próxima; *Serra da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, fue una ficción documental hecha a partir del diálogo y acercamiento de años del director con una alteridad, en principio, lejana. *Serra da Desordem* escenifica la trayectoria de 30 años de vida de Carapiru, un indio da tribu Awá Guajá, que sobrevivió a la masacre de su tribu en 1978 por hacendados, y deambula 10 años por Brasil hasta ser descubierto por el Incra y por la Funai⁹ en 1988 en Bahía, a 2000 mil km de su lugar de origen. A esa altura, Carapiru fue llevado a Brasília, con una cobertura nacional melodramática de los grandes medios, en donde se encuentra con su hijo, que también había sobrevivido a la matanza y había sido criado por los hacendados. Tonacci conoce a Carapirú en 1993, a través del *sertanejo* Sydney Possuelo, que también es un importante personaje del filme, se deslumbra con su historia y resuelve contarla.

Al principio era apenas un proyecto de ficción. Después el filme terminó

transformándose en una ficción documental, que sostiene una permanente ambigüedad entre lo que es documental y lo que es reconstrucción, y utiliza una diversidad de materiales e imágenes, de filmes de ficción, documentales, entrevistas, escenificaciones, tiempos y espacios diversos. Carapiru es el actor que se representa a sí mismo y el autor del relato de una historia de vida, pero no participa activamente en la elaboración del guión. Tonacci es el autor de una narrativa de cuño historicista, contada a partir de la historia personal de Carapirú pero con un alcance más amplio. Todas las declaraciones, todos los personajes entran como objeto de la narrativa de Tonacci, como él mismo lo admite en una entrevista (Caetano, 2008, p. 128)

En ese sentido, *Serra da Desordem* se diferencia de otros proyectos de Andréa Tonacci que buscaban realizar un procedimiento que se tornó bastante presente en los últimos años: transferir la cámara y los medios de realización de los filmes para los documentados. Tonacci fue el autor de la experiencia pionera *Conversas no Maranhão* (filmado en 1977 y montado diez años después), hecho con los indios canelas durante un proceso político de demarcación de tierras. Esa vertiente, volcada hacia el trabajo con indígenas, fue llevada adelante por el Centro de Trabajo Indigenista (CTI)¹⁰, donde fue creado, posteriormente, en 1987, el “Vídeo nas Aldeias”. Esta iniciativa desarrolló una serie de proyectos que promueven la apropiación y manipulación de imágenes por comunidades indígenas en consonancia con sus proyectos políticos y culturales¹¹. En un primer momento, la dimensión política y ética sobresalió en la producción de los videos (Queiroz, 1998). En un segundo momento, sin embargo, a partir de la última década, se asiste a una maduración estética que se concretiza en filmes como *No Tempo das Chuvas* (2000), *Shomôtsi* (2001) y *Pirinop, meu primeiro contato* (2007).

Más allá de “Vídeo nas Aldeias”, sin embargo, lo importante para nuestros propósitos es destacar que hubo toda una producción de videos y documentales en los últimos diez años que buscaron un diálogo más íntimo a través del procedimiento de transferir el proceso de producción de imagen y, en algunos casos, de guión, dirección y edición a alteridades tradicionalmente confinadas al papel de objeto o interlocutores de los proyectos cinematográficos. En esos casos, los personajes pasaron a ser organizadores de narrativas a través de imágenes producidas y concebidas por ellos mismos.

En esa perspectiva se encuadran los proyectos de video comunitario contemporáneos en Brasil que se diseminaron con mayor intensidad a partir de la segunda mitad de la década de 1990. Esos proyectos estuvieron volcados a involucrar a diferentes grupos sociales en diversas circunstancias en el proceso de realización de videos. Entre ellos, se destacan: Oficinas Kinoforum, Antalhares Multimeios, Cala Boca já Morreu, Associação Imagem Comunitária, Oficina de imagens, BH Cidadania, TV 100% Comunidade, TV Facha, TV Santa Marta, Rede Mocaranga.

Esos proyectos, entre otros, producen un verdadero caleidoscopio de fragmentos de realidades. Conforme sostiene Alvarenga (2004), esos proyectos

comunitarios no tienen como finalidad generar una representación unívoca de las comunidades. O sea, no se trata de reproducir en una escala comunitaria las ya comentadas ansias de una representación totalizante del modelo sociológico de los años 1960 y 1970. No se trata de un retrato del pueblo, o de la comunidad en cuestión. Se trata de la inclusión de esas personas y de sus puntos de vista en un caleidoscopio polifónico de fragmentos que refractan sus realidades. Es decir, las realidades de esas personas pasan a atravesar la producción de sus representaciones y narrativas. Por otro lado, el equipo y los cineastas no salieron del proceso, continúan siendo extremadamente influyentes: al final, son los responsables por los talleres, por la transmisión del proceso productivo y de una producción de imágenes que traen en sí perspectivas y, a veces, pedagogías de las imágenes.

Los proyectos de video comunitarios apuntan a llevar la posibilidad de manifestación de grupos excluidos del debate mediático, de voces y miradas hasta entonces inexistentes, a pesar de que estén en el foco de temas socialmente urgentes y recurrentemente abordados por los grandes medios. En cuanto a hacer visible puntos de vista invisibles, se destaca, por ejemplo, el documental de Paulo Sacramento sobre los presos de Carandirú: *O prisioneiro da grade de ferro* (“auto-retratos”) (2004). El filme comienza con las imágenes, pasadas al revés, de la demolición de ese presidio, que se había vuelto un símbolo después de una masacre ocurrida en 1992, hecho que había sido recreado por Babenco en la película de ficción *Carandirú* (2003). Paulo Sacramento consigue salir de los estereotipos de la representación de este tipo espacios a través de la entrega de la cámara a los presos - a quienes antes había enseñado el manejo de los equipos (idénticos a los usados por el director)- e incorpora, en el montaje, sus diferentes tomas junto con las del equipo de filmación. Así, Sacramento les da voz a los presos, no sólo escuchándolos (también hay entrevistas) sino dejando que ellos muestren lo que quieren mostrar. Y lo que surge son imágenes bastante alejadas de lo que el sentido común conoce sobre las cárceles a través de la cobertura mediática: presos haciendo arte (pintura, grabado, graffiti), presos produciendo objetos como pelotas de fútbol para ser vendidos afuera del presidio, recitales en que ellos mismos se presentan, pacíficos partidos de fútbol, presos que salen el fin de semana en régimen semi-abierto y retornan puntualmente. No siempre es fácil identificar si las imágenes provienen del equipo de profesionales o de los propios presos, lo que produce la sensación de una verdadera co-autoría o co-representación (a pesar de que, sabemos, el montaje final está a cargo del director).

Heridas de la realidad urbana

Santo forte (1999), *Noticias de una guerra particular* (1999), *Babilonia 2000* (2000), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebas* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Carandiru* (2003), *Tropa de elite 1* (2007) e

Tropa de elite 2 (2010). Esta pequeña lista muestra la recurrencia con que aparecen la pobreza, la *favela* y la violencia en el cine brasileiro reciente. Las heridas más graves de la *realidad social* urbana brasileña parecen imponerse como temas necesarios de ser abordados no solamente en las películas documentales sino también de ficción. Ahora, a diferencia del cine de los años 50 y 60, la *favela* no aparece como un espacio idealizado de relaciones de solidaridad, como, por ejemplo, en los filmes *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro o *Orfeu do carnaval*, de Marcel Camus, *5 vezes favela*, de Cacá Diegues o incluso *Rio 40 graus* (1955)¹², de Nelson Pereira dos Santos, en el que la *favela* no era estigmatizada a través de la representación – en la línea del neorealismo italiano- de trabajadores con dignidad y conciencia de clase. En general, en las películas recientes mencionadas, la cuestión de la violencia constituye el foco de la narrativa¹³. Porque en realidad lo que cambió es la propia *favela*, desde que las redes de tráfico de armas y drogas tomaron el control de casi todas las “comunidades”¹⁴. De hecho, ese es el tema de dos de los largometrajes brasileiros de ficción más premiados en el extranjero y más polémicos de la última década: *Cidade de Deus* y *Tropa de Elite*. Y, en este sentido, son notables las aproximaciones que existen entre los filmes de ficción y de no-ficción¹⁵.

Notícias de uma guerra particular (1999) el documental dirigido por João Moreira Salles y Kátia Lund, es un marco de referencia para las películas de ficción que tratan sobre la violencia relacionada al narcotráfico. A diferencia de la mayoría de los documentales de los años 60 y 70, el documental de Salles y Lund no presenta ninguna verdad o visión de totalidad, sino que muestra las múltiples facetas del problema, sin jerarquizar ninguna de las perspectivas. Lo interesante es que los directores no entrevistan a especialistas en el tema, sino a los principales sujetos involucrados: policías, traficantes y habitantes de las favelas. Así, obtienen declaraciones muy impactantes, como las de un adolescente que relata, con absoluta naturalidad, como asesinó, quemando dentro de una pila de ruedas de auto, a un compañero que supuestamente lo había delatado, o la siguiente declaración, de una franqueza desconcertante, del entonces jefe de la policía civil, Hélio Luz, que dice en el film: “Nadie necesita decirlo: yo lo afirmo: la policía es corrupta. Es una institución que fue creada para ser violenta y corrupta. Porque fue creada para hacer la seguridad del Estado, la seguridad de la élite. (...) ¿Cómo se puede mantener a los excluidos bajo control, calmos? Con represión...”

La “guerra particular” del título es una frase del Capitán Pimentel, del BOPE (Batallón de Operaciones Especiales) entrevistado en el filme, que se refiere a la guerra entre policías y traficantes en las *favelas* de Rio de Janeiro. Y este personaje remite a las múltiples conexiones entre este documental y los filmes de ficción de la década siguiente. Pero antes de hablar sobre este personaje señalemos otra de esas conexiones, que tiene que ver con otro de los entrevistados, el escritor Paulo Lins, autor de la novela *Cidade de Deus* (1997), que para la época en que fue entrevistado por Salles y Lund aun no había sido publicada. La novela causó un impacto de crítica y de ventas, y fue llevada al

cine por Fernando Meirelles (2002). Como filme tuvo en Brasil 3,2 millones de espectadores, y además una inmensa repercusión internacional. La novela de Lins estaba basada en hechos reales, que el autor conoció por dentro ya que él mismo era habitante de la favela. El libro surgió a partir de materiales que había recogido para un trabajo de campo antropológico. Se trata del desarrollo de la criminalidad en la Ciudad de Dios, un conjunto habitacional surgido en la periferia carioca en los años 60, desde las primeras “bocas de fumo” hasta la reconfiguración del tráfico como crimen organizado en gran escala y el consiguiente cambio en la relación de los traficantes con los habitantes de las comunidades (una relación que pasa de la protección a la hostilidad). *Cidade de Deus* fue un punto de inflexión estético en el cine brasileiro. La mayoría de los protagonistas del filme no eran actores profesionales sino habitantes de la misma favela, que imprimieron su propia jerga en la película, tornando aun más naturales los diálogos que ya eran muy “creíbles” en la novela de Lins. El trabajo con no-actores, que representan personas muy próximas a sí mismos, produce un fuerte *efecto de realidad*. Pero, por otro lado, ese realismo está desconstruido por una agilidad narrativa y un trabajo con la cámara y con el montaje que dialogan con el lenguaje del videoclip. De ahí que se haya dicho de la película que produce una “cosmética del hambre”, expresión que la diferenciaría de la “estética del hambre”¹⁶ que caracterizaba al cinema novo. Como en los filmes de Tarantino, con los que se emparenta, el impacto de la violencia queda diluido por su transformación en espectáculo¹⁷. Salvo momentos excepcionales - como cuando un traficante le ordena a un chiquito de no más de 6 años que elija entre sus compañeritos ahí presentes uno para ser asesinado - el espectador no sufre con lo que ve. Al contrario, llega a simpatizar con los personajes, incluso con los criminales más crueles. Pero la crítica más contundente que se le hizo a la película tiene que ver con el hecho de que ese microcosmos de la favela y el tráfico de drogas es mostrado fuera de contexto, como si no formase parte de una estructura y una realidad mucho más amplia, de la sociedad como un todo.

En ese sentido, los filmes de José Padilha, *Tropa de Elite 1* (2007) y *Tropa de Elite 2* (2010), presentan una visión mucho más compleja, al incluir la clase media, la policía, las ONGs, la clase política. En estos filmes encontramos la otra conexión, mencionada más arriba, con *Noticias de una Guerra particular*. El personaje que será narrador en ambas películas, el Capitán Nascimento, parece inspirado en el Capitán Pimentel, el capitán entrevistado por Salles y Lund que habla sobre la “guerra particular”. Pero lo más curioso es que Pimentel es coguionista del filme de Padilha (junto con el propio Padilha y Bráulio Mantovani, que había sido guionista de *Cidade de Deus*). Otro detalle interesante es la canción que suena a lo largo de la película de Padilha – el “Rap de las armas” (que se tornó mundialmente famosa), que un traficante canta en el documental de Salles y Lund (la canción ya era casi un himno de la violencia que circulaba en los morros). Irónicamente, y como un giro más en las relaciones entre la realidad y la ficción, cuando se produjo la reciente “ocupación” del conjunto de favelas del Alemán por parte de las fuerzas de seguridad brasileiras en noviembre de

2010, los chicos de las comunidades cantaban esa música frente a las cámaras de TV.

De hecho, el fenómeno *Tropa de Elite* merece que nos detengamos un poco, porque ambas películas –la primera y la segunda parte– provocaron intensísimas polémicas y el estreno de la segunda coincidió con la intervención del ejército ocurrida en noviembre de 2010, uno de los momentos de combate al narcotráfico más importantes en la historia de Rio de Janeiro¹⁸. Lo más polémico en estos dos filmes de Padilha que ponen en discusión la cuestión de la violencia en la sociedad brasileira, es que la narrativa adopta el punto de vista de la policía y muestra a la clase media y a los intelectuales como ingenuos y alienados y, en última instancia, cómplices del narcotráfico¹⁹.

Al comienzo se podría decir que se trata de un filme de acción más, pero lo realmente singular es el fuerte “efecto de realidad”, provocado tanto por la autenticidad de las historias (recordemos que uno de los guionistas es el ex-capitán del BOPE que aparecía en *Notícias de uma guerra particular*) como por sus procedimientos estéticos (sobre todo, el realismo de las imágenes). *Tropa de Elite 1* narra el día a día de un grupo de policías y de un capitán del BOPE (narrador en primera persona del filme) que quiere dejar la corporación (está estresado y su hijo está por nacer) y que intenta encontrar un sustituto para su puesto. Paralelamente, dos amigos de infancia se tornan policías y se destacan por su honestidad. Uno de ellos estudia en una universidad privada en donde entra en contacto con jóvenes de clase media-alta que participan de una ONG que realiza trabajos en las *favelas*, al mismo tiempo que son consumidores de drogas.

Tropa de Elite 2, que ocurre 15 años después, también está narrado por el capitán Nascimento, cuyos conflictos personales y profesionales pasan a ser la espina dorsal de la película: ha sido alejado de su cargo en el BOPE por una operación que ha salido mal y ha sido trasladado al sector de inteligencia de la Secretaría de Seguridad Pública del Estado. Desde ahí, intenta aumentar el poder del BOPE y luchar con mayor fuerza contra el tráfico, pero luego percibe que –sin querer– está ayudando a policías y políticos corruptos. A lo que ya era una realidad compleja se le agrega la presencia de las “milicias”, fuerzas de poder paralelo –formadas en general por policías y ex-policías– que, con la excusa de ofrecer seguridad a los habitantes de las favelas, actúan como verdaderas mafias. “Ahora el enemigo es otro”, dice el subtítulo de la película. Es que el Capitán Nascimento percibe que el narcotráfico es apenas una rama de un sistema aun más complejo, que involucra no solo a las milicias, sino también a los políticos corruptos. De manera que el filme construye un personaje de alto mando de la Seguridad Nacional intachable, en su lucha contra “el mal” y “el sistema”.

Si *Cidade de Deus* había sido criticada por representar una “cosmética del hambre”, *Tropa de Elite* fue tachada de «fascista»²⁰. Esa condenación parece confundir los planos de autoría y narrador: que la narrativa adopte la perspectiva de uno de los personajes no significa que el filme y mucho menos el autor se identifiquen con lo que éste piensa. Sin embargo, es cierto que la película sirvió

para reforzar la perspectiva de quienes piden “mano dura”. En el momento de los sucesos relacionados a la gigantesca operación policial y militar contra el narcotráfico en el conjunto de favelas “El alemán” (en noviembre de 2010), millones de personas habían visto la película de Padilha y se hablaba de los acontecimientos como “Tropa de elite 3”. Había un ambiente generalizado de identificación con el punto de vista del Capitán Nascimento, reforzado por la cobertura de los medios, que transformaron la guerra en una batalla del bien contra el mal, de una forma extremadamente reduccionista. Todo eso nos remite retrospectivamente a un filme anterior de Padilha, un documental en el que, de alguna forma, la situación era inversa: Padilha retomaba un hecho que había tenido amplia cobertura de los medios televisivos y cuestionaba esa cobertura.

Los acontecimientos reconstruidos por *Onibus 174* eran conocidos por todos: un joven, más tarde identificado como Sandro Nascimento, asaltó un ómnibus que circulaba en la zona sur de Río de Janeiro y tomó de rehén a sus pasajeros. El asaltante era improvisado, y sus posibilidades de fuga se redujeron drásticamente cuando el ómnibus fue cercado por la policía y por las cámaras de televisión, que transmitieron en vivo las negociaciones que se extendieron durante cinco horas. Finalmente, Sandro bajó del ómnibus con una de las rehenes, una joven embarazada. Desde una distancia mínima, un policía disparó contra el secuestrador pero erró el tiro y mató a la rehén. Sandro fue preso y luego asesinado dentro del auto de la policía, donde ya las cámaras no tenían acceso. El documental de Padilha trata de ese evento mediático en que se convirtió el secuestro, recuperando las imágenes televisivas pero alternándolas con otras, relacionadas con la “cara invisible” de la vida de Sandro. El filme reconstruye la historia de vida de ese joven que, a los cinco años, presencié cómo su madre era asesinada a cuchilladas, que nunca conoció a su padre, que aun de niño se hizo dependiente de drogas, que –viviendo en la calle– fue víctima sobreviviente de la masacre de la Candelaria²¹, que pasó por el reformatorio Padre Severino (el mismo que aparece en el documental *Noticias de una guerra particular*) y finalmente por la cárcel.

En el documental de Padilha, todo lleva a un clima de final inevitable, a través de técnicas de la narrativa melodramática²²: Sandro adopta una madre, le promete que un día se va a sentir orgullosa de él. El tono melodramático es reforzado por una música incidental que va puntuando las escenas, produciendo suspenso, tensión, emoción (como el tono fúnebre que suena en el final de la película, que muestra el entierro de Sandro, al que asiste apenas una señora, que se presenta como madre de Sandro). Retomando las imágenes de la televisión pero construyendo con ellas una narrativa alternada con la trayectoria de vida del secuestrador, una vida trágica, el filme cuestiona el abordaje mediático del caso, provocando el sentimiento de compasión con el personaje y, por consiguiente, un efecto catártico (como bien señala Márcio Seligmann-Silva, 2008, p.56).

La distancia que separa el hecho de la producción del documental evidencia hasta qué punto la presencia de los medios alteró la conducta de Sandro, que fue encarnando un personaje (de “hombre malo”) para las cámaras para sus

veinte minutos de fama. Al principio, cuando aparecen las cámaras de TV, Sandro cubre su rostro con su camiseta, pero en cuanto las horas pasan, va cambiando su *performance*: en un momento combina con las rehenes dentro del ómnibus que actúen para las cámaras, que finjan que les dio un tiro, que finjan que están heridas. Al final, Sandro descubre su rostro, grita por la ventana, para los millones de telespectadores que veían en vivo, que aquello no era ficción, era “para valer”. “Pueden mirarme a la cara (...), pueden filmar todo para que Brasil vea”, dice y grita su historia por la ventanilla del ómnibus: “¿ustedes no mataron a los hermanitos en la Candelaria?... yo estaba ahí”.

Es destacable que en ningún momento el filme establece una relación mecánica de causa-efecto²³ entre miseria y criminalidad. Lo que el documental de Padilha más bien sostiene es que aquello no es resultado de una locura individual, sino más bien un problema social. El documental promueve una visibilización de personas que generalmente son invisibles para la sociedad, como dice una voz en off en la película: “ese Sandro es un ejemplo de los chicos invisibles que eventualmente emergen y toman la escena y nos confrontan con su violencia, que es un grito desesperado, un grito impotente”. (Sobre Violencia)

Dispositivos: productores de realidades

Un procedimiento bastante presente en la producción de documentales contemporáneos en Brasil es el llamado documental de dispositivo. Para los propósitos de este trabajo, entenderemos dispositivo en un sentido lato, práctico y concreto, como una configuración específica de elementos distintos usados en la realización de los documentales, que promueve un agenciamiento lúdico de las personas participantes incluidas en un proyecto cinematográfico. Y documentales de dispositivo son aquellos donde la realización del filme está centrada en la experimentación de un dispositivo particular, de una forma singular de disponer equipo, cámaras, participantes, guión, iluminación.²⁴

En ese sentido, los dispositivos aparecen cada vez más en las propuestas documentales, al experimentar *realidades específicas con personas concretas* como catalizadores de producción de imágenes. La emergencia de documentales de dispositivo en Brasil acontece a partir de los años 2000. Esa producción abarca proyectos marcados por la intersección con proyectos más próximos al vídeo-arte y a las artes plásticas como *Rua de Mão Dupla* (2004) o *Acidente* (2006), de Cão Guimarães y Pablo Lobato, por ejemplo, ensayos más subjetivos, como *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, 33 (2003) y más interactivos, como *Edifício Máster* (Eduardo Coutinho, 2000), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008), *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009) y *Terra Deus, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010).

Es importante notar en esa producción que las historias y experiencias relatadas y exploradas no pre-existían a la filmación, sino que son producidas por la propia acción del documentalista y de los individuos participantes de

forma deliberada como la acción central del proyecto cinematográfico. El documental no es un discurso audiovisual que a través de la transparencia del lenguaje cinematográfico va a aprehender y representar fidedignamente una realidad pre-existente. Asume más un carácter de investigación y exploración que de elaboración de discursos expositivos, explicativos. Parece pretender producir experiencias relacionales catalizadoras de sentido antes que dar un sentido para un conjunto de experiencias pasadas. Experiencias no solo volcadas hacia el proyecto cinematográfico, sino que parecen aspirar a ser transformadoras también para los realizadores, participantes y espectadores.

Respondiendo a un anuncio de un diario, ochenta y tres mujeres contaron historias de vida en un estudio. Veinte y tres de ellas fueron seleccionadas y filmadas en el Teatro Glauce Rocha. Luego, actrices famosas y otras no tan famosas re-contaron las historias contadas por las mujeres escogidas. De ese proceso nace *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, un filme de estética minimalista que se resume básicamente a la sucesión de declaraciones en el escenario (de un teatro vacío) de una serie de mujeres contando historias de sus vidas. Pero en muchos casos, resulta imposible saber quién es la *mujer real* y quien es la actriz. Este “juego de escena”, al que alude el título del filme, se establece desde el comienzo, ya que la primera declaración es la de una muchacha simple que quería ser actriz y dice que está realizando su sueño desde que ingresó en un grupo de teatro comunitario. Así, queda planteada la sospecha en el espectador: ¿estaría contando una historia verdadera una muchacha cuyo sueño es ser actriz y que, de pronto, encuentra la posibilidad de aparecer delante de las cámaras de un famoso cineasta? ¿o ha inventado una historia para impresionar al director y así ser seleccionada? Por otro lado, es sobre todo la re-presentación de las mismas historias lo que intensifica el juego entre real y ficcional. Son confesiones que llegan a causar incomodidad, pero lo que dicen las actrices y no actrices se confunde. En algunos casos, resulta imposible decir cuál es el “original” y cuál es la “copia”. Algunas actrices se emocionan mucho y no consiguen dar secuencia a la interpretación, pasando a dialogar con Coutinho sobre las propias dificultades de interpretar. Marília Pêra muestra cómo el cristal japonés ayuda a simular el llanto y aun hace un guiño para el espectador (guiño que termina por confundirlo más): “cuando la persona llora de verdad, no lo quiere mostrar”.

En este filme, Coutinho lleva al límite la idea tan explotada en su obra de que el hecho dramático es producto de un acto de interacción, de un encuentro único que no se repetirá. La entrevista es un núcleo de los dispositivos de filmación de Coutinho: la cámara puede inclusive olvidarse, pero no puede esconderse. Coutinho utiliza en toda su obra una serie de procedimientos metalingüísticos que explicitan la realidad de la producción de las imágenes. “El metalenguaje revela el dispositivo cinematográfico, volviéndose hacia su propia estructura, y esa autoreferencialidad genera la auto-reflexividad” (Dias, 2003: p.9/10). Como lo dice ya el título de la tesis de Dias (*Espaço do Real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*): el metalenguaje es el espacio de lo real en los documentales de Eduardo Coutinho. La ilusión de *realidad objetiva* es

constantemente negada, pero el realismo se muestra como una meta final. Sus filmes están marcados por un rechazo de la transparencia y por una preocupación radical de no construir efectos de sentido extrínsecos a la escena filmada, lo que se hace evidente en el proceso de edición, donde se niega a agregar sentidos a las imágenes con sonidos o procedimientos de edición. Y en este sentido, en particular, *Jogo de Cena* se diferencia radicalmente de otro documental de dispositivo, el proyecto de *Filmefobia*.

Filmefobia se presenta como un *making of* (ficticio) de un documental (también ficticio) en el que fóbicos encaran sus fobias. En el filme, el crítico Jean-Claude Bernadet interpreta a un documentalista llamado Jean-Claude, que busca obsesivamente filmar aquella que él considera la única imagen verdadera: la del fóbico frente a su fobia. En su siniestra mansión, realiza y filma una serie de experimentos en los cuales somete a personas a sus más diversas fobias completamente atadas: desde los clásicos miedos a la altura, oscuridad o sangre, a cosas inimaginables como miedo a enanos, estatuas, viento o rejillas del baño. Los que participan como fóbicos son personas de hecho fóbicas, o actores representando fóbicos o actores de hecho fóbicos. Partiendo de la pregunta “¿cuál es su fobia?”, el filme muestra a actores y no actores encarando sus miedos, con reacciones que variaban de una calma indiferente al completo pánico. El propio director, Kiko Goifman, participó de las filmaciones como personaje y, según él, se desmayó tres veces al someterse a su fobia de sangre. El filme está marcado también por el proceso de pérdida de la visión por el que el crítico Jean-Claude está pasando. Las imágenes se alternan entre aquellas producidas dentro de ese dispositivo con registros del proceso productivo. De la misma forma, se alternan narraciones en *off* del personaje Jean-Claude con el director Kiko Goifman.

En sus diferentes camadas, *Filmefobia* se presenta como una mezcla de filme, ensayo y juego, en el cual se sostienen simultáneamente proposiciones contrarias, articulando de manera indistinta diversas instancias narrativas. *Filmefobia* está marcado por la inestabilidad, ambigüedad e indeterminación entre autenticidad y escenificación, persona y personaje, público y privado, intimidad y visibilidad, verdad y ficción. Además del juego de lo real y lo ficcional, la performance se cierra sobre sí misma. *Filmefobia* es una construcción de performances enredada por una trama ficcional y meta ficcional²⁵. En ese sentido, hay una diferencia fundamental en relación a *Jogo de Cena*. Mientras en *Filmefobia* las performances son catalizadas por una trama ficcional y posteriormente los registros de esas performances son incluidos en un filme orientado por tal trama, en *Jogo de Cena*, las performances son fertilizadas por la demanda por una historia personal y los registros son incluidos, en la edición, en una trama documental en la cual lo real es apenas el juego de las experiencias de metalenguaje engendrados. En *Jogo de Cena*, a pesar de que problematice la dicotomía real/ficcional, parece que el compromiso exploratorio de los meta-efectos del dispositivo aun está más presente. *Filmefobia*, parece estar un paso más adelante en el camino a la disolución entre real/ficcional. En ambos filmes, el espectador se pregunta

en algunos momentos: ¿será una persona real o un actor representando? Sin embargo, en *Jogo de Cena*, esa cuestión es una especie de ancla, en tanto que en *Filme-fobia* el espectador es llevado por la marea de la trama. Mientras Coutinho se preocupa por no agregar sentidos en el proceso, Goifman no solo incluye sus imágenes en una trama barroca propia sino que también usa esa trama como catalizador de las performances.

En esos documentales, el carácter lúdico se instaura en función de la explicitación del dispositivo y por la ambigüedad e indeterminación entre ficción y realidad. Los espectadores se involucran en el juego a partir del momento en que son avisados del dispositivo, pero no se les esclarecen los límites entre realidad y ficción. Los espectadores no saben cuáles personajes están realmente viviendo sus historias, sus miedos o cuando son actores representando otras historias y miedos, o cuando son actores representando sus propias historias o miedos.

Al crear un juego derivado de dispositivos que movilizan a los espectadores y participantes en ese campo difuso de la dicotomía real-ficcional, esos filmes remiten a una disolución y abandono de esas categorías y parecen destacar el carácter inventivo de la realidad propia y concreta de cada uno. La experiencia del metalenguaje llama a un tratamiento creativo de la realidad. Cuanto más y más ricas sean las experiencias personales y concretas resultantes, más funciona el dispositivo, más intensos son los efectos, más durables los afectos. Así, estos filmes producen experiencias que implican afectos significativos para la vida de las personas involucradas. Un ejemplo de filme más fértil en ese sentido, sin embargo, es *Terra Deu, Terra Come* (2010).

En *Terra Deu, Terra Come*, un buscador de piedras preciosas de 81 años, Pedro de Almeida, coordina las ceremonias del velorio y cortejo fúnebre de João Batista, que habría muerto con 120 años. El ritual ocurre en el *quilombo* Quartel do Indaiá, distrito de Diamantina, Minas Gerais, Brasil. Descendiente de esclavos que trabajaban en la extracción de diamantes, Pedro es uno de los últimos conocedores de los cantos y versos *vissungos*, las cantigas en dialecto banguela cantadas durante los rituales fúnebres de la región, que eran muy comunes en los siglos XVIII y XIX. El filme pasa durante las 17 horas de velorio y cortejo, pasando por momentos de risas, rezos, silencios, y sobre todo muchas historias contadas por Pedro, narrativas cosmogónicas y metafísicas sobre pactos con el diablo, la convivencia con los espíritus, la creación de la Muerte. Una vez más, así como en los filmes ya analizados en este tópico, no se sabe qué es hecho y qué es representación, documental o ficción. Pero, sobretudo qué es cine y qué es vida.

De a poco, algunas pistas se le dan al espectador, que van complejizando más aun el caleidoscopio de prosas, versos e imágenes. Lo que parecía apenas el registro de una tradición cultural en vías de extinción comienza a tornarse mucho más instigante e intrigante. Toda esa tradición, lamenta Pedro, está por perderse porque “los niños no quieren cantar más”. Durante el filme, Pedro canta, Pedro cuenta, no solo para el equipo de filmación y para los

espectadores, sino también para sus hijos, nietos, sobrinos y jóvenes que se agregan al cortejo aparentemente nada familiar para ellos. El montaje reproduce el clima mágico y misterioso de las historias de Pedro.

Al final del filme hay una revelación que precisa ser contada aquí en función de los objetivos de este trabajo, sobre todo de este tópico. Todo el funeral, cortejo y entierro fueron una gran simulación. El supuesto cuerpo era un tronco de bananera, que gana vida, historia y significado a través de la realización del documental. Este es el dispositivo de *Terra Deu, Terra Come*: Rodrigo Siqueira y su equipo combinaron con Pedro que simule un funeral y entierro siguiendo la tradición de los cantos y versos *vissungos*. Esa simulación no solo es registrada, sino también contada en el filme como real, hasta los últimos instantes. De esa forma, a través del dispositivo, toda una serie olvidada de cantos, cuentos e imaginarios se reaviva. Así como los otros proyectos de documental de dispositivo, no existe una realidad anterior que va a ser registrada o contada; la realidad es ocasionada, producida por el dispositivo. Es el desafío de realizar la simulación frente a las cámaras lo que posibilita la vivencia de nuevas experiencias para los participantes del proyecto y la reactivación de una tradición olvidada. Realización que recrea, transforma la tradición, a través del dispositivo del proyecto cinematográfico. Mientras João Batista está atravesando un ritual de pasaje de la vida hacia la muerte; los cantos *vissungos* están transitando de la muerte a la vida por un dispositivo cinematográfico.

Terra Deu, Terra Come, así como los otros filmes aquí abordados, no abandonan por completo la idea de realidad. Lo que se hace evidente es que no se busca más una representación unívoca de la realidad, entendida de forma objetiva y única. Después de la crisis de la representación de las décadas anteriores, la producción brasileira documental y, en parte, ficcional exponen sus *realidades* de forma fragmentada. Y más que representadas, esos proyectos cinematográficos traen deliberadamente *realidades refractadas*. *Realidades* que atraviesan miradas, que reciben ecos, transformadas o incluso creadas a partir de voces de narradores y personajes.

NOTAS

1 Como muestra Marcio Seligmann Silva, fue Steven Spielberg quien popularizó la estética del documental en el cine ficcional. Seligmann recuerda las gotas de sangre en la cámara en el desembarque de los aliados el día D en Normandía en la película *Saving Private Ryan* (*Rescatando al soldado Ryan*), de 1998.

2 Inclusive en las telenovelas, con la inserción de temas de urgencia social, considerados

más serios y tradicionalmente excluidos del género, como es el caso de *Páginas da vida*, telenovela de Manoel Carlos. En el último capítulo, una serie de *mujeres reales* dan testimonio de sus experiencias de vida, marcadas por problemas vistos como *reales*: traiciones, agresiones domésticas, maternidad de niños con síndrome de Down, vida sexual.

3 Estos son documentales de carácter biográfico sobre personalidades de la música popular brasileira. Filmes de esa naturaleza han tenido gran importância para el cine brasileiro y merecen un abordaje aparte. Sin embargo, se alejan de la perspectiva y de las prioridades de este trabajo.

4 Título del libro de Sílvio Da-rin: *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

5 Ver Baltar (2007 y 2008)

6 “favelas” son llamadas las comunidades pobres de Brasil.

7 En los últimos diez años, hubo un intenso diálogo entre producciones audiovisuales más próximas al videoarte y el documental, que produjo una serie de filmes muy interesantes, que no abordaremos aquí porque no participan de los aspectos que optamos por destacar y/o porque no son los casos más representativos en relación con esos aspectos. De cualquier forma, cabe aquí destacar el papel de Cão Guimarães con largos como *Acidente* (2006), *A Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2006).

8 *Passaporte Húngaro* y *33* son filmes de dispositivo, como los dicutidos más adelante en este trabajo.

9 El Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) y la Fundação Nacional do Índio (FUNAI) son órganos del gobierno federal brasileiro que administran, respectivamente, la cuestión agraria y la cuestión indígena.

10 Organización no-gubernamental creada en 1979 por un grupo de educadores y antropólogos que ampliaron sus investigaciones a proyectos de intervención en las comunidades indígenas con las cuales trabajaban.

11 Esos proyectos fueron, en general, adoptados por los índios en la preservación de sus culturas y en las luchas políticas territoriales. Tales iniciativas fueron decisivas para el diálogo entre las diversas comunidades indígenas y terminaran funcionando como un mecanismo de reconstrucción de sus memorías. (Gallois et alli, 1995)

12 Filme que se considera precursor del *cinema novo*

13 Con excepción de *Santo Forte* y *Babilonia 2000*, entre los filmes mencionados.

14 “comunidad” es el término actual, “políticamente correcto”, para *favela*.

15 Veremos más sobre estas relaciones en adelante, citemos ahora apenas algunas curiosidades sobre las interferencias entre la realidad y la ficción: “Sabotage”, un *rapper* negro que aparece en el filme de ficción *O invasor* (2001), de Beto Brant fue asesinado en enero de 2003. Fernando Ramos da Silva, un chico que había sido protagonista del filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco (en el que se representaba sí mismo, es decir, a un chico de la calle) fue muerto por la policía en 1987. La historia dio lugar al documental de José Joffily *Quem matou Pixote?* (1996).

16 Glauber Rocha escribe sobre la “estética del hambre”: “el Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre” (1965, p.165)

17 En uno de los protagonistas, que se convertirá en fotógrafo de un diario y que vivirá el dilema sobre qué imágenes registrar para no poner en riesgo su vida, Mario Cámara ve la cifra del director de la película, Meirelles. Así, Cámara hace una lectura diferente de la “cosmética del hambre”, proponiendo que esa codificación (“imágenes brillantes y um ritmo frenético”) sería la solución encontrada para que esas imágenes sean mostrables (cf. Cámara, 2008, p.121)

18 A tal punto fue diferente ese choque entre las fuerzas del Estado y el narcotráfico que el intendente de la ciudad, Eduardo Paes, habló del 28 de noviembre de 2010, día en que las fuerzas policiales y el ejército entraron en una de las favelas más peligrosas de la ciudad, expulsando a los narcotraficantes, como el día de la “refundación de Rio de Janeiro”.

19 Las escenas de la universidad fueron filmadas en la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro, escenario que se torna facilmente reconocible para los habitantes de Rio de Janeiro, lo cual contribuye no solo al “efecto de realidad” sino también a herir susceptibilidades y a la exacerbación de la polémica.

20 En Brasil fue el columnista del diario *O Globo*, Arnaldo Bloch, que lanzó la piedra (http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/post.asp?cod_post=74806), pero cuando la película ganó el Oso de Oro del Festival de Berlin, también fue clasificada como fascista en artículos publicados por *The guardian* (<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/feb/18/fascismonfilm>) y la revista *Variety* (<http://www.variety.com/index.asp?layout=festivals&jump=review&id=2478&reviewid=VE1117936168&cs=1>), por ejemplo.

21 La chacina de la Candelária, como quedó registrada por los medios, ocurrió en la madrugada del día 23 de julio de 1993, cerca de la Iglesia de mismo nombre localizada en el centro de la ciudad del Río de Janeiro. En esta chacina, seis chiquitos de la calle y dos mayores sin-techos fueron asesinados por policías militares.

22 Cf. Hamburger, 2005, p. 206.

23 En esto *Onibus 174* se acerca a otro documental más reciente del propio Padilha, *Garapa* (2009) sobre el hambre, en el que acompaña el día a día de 3 familias que pasan hambre en el estado de Ceará. Así como *Onibus 174*, *Garapa* tampoco se propone explicar causas ni desarrollar tesis sobre el problema del hambre, sino conocer de cerca la vida de las personas que lo padecen.

24 Como lo coloca Parente (2007), el origen de la noción de dispositivo está relacionada al pensamiento relacional de los estructuralistas, pero la categoría está directamente asociada al pensamiento de Michel Foucault y a otros filósofos franceses como Gilles Deleuze y Jean-Francois Lyotard. Para ellos, los dispositivos promueven agenciamientos en el cuerpo social y se inscriben en las palabras, las imágenes, los cuerpos, los pensamientos y los afectos. Foucault habla de dispositivos de poder y saber, Deleuze, de producción de subjetividad, Lyotard, de dispositivos pulsionales. Por otro lado, una serie de teóricos del cine van a reflexionar sobre el dispositivo en el cine, como Raymond Bellour, Anne Marie Duguet, Noël Burch, André Gaudreault, Tom Gunning, Jacques Aumont, a través de múltiples perspectivas. Después ese concepto

se ha diseminado por otros campos teóricos como el del artemídia (fotografía, vídeo, instalaciones, interfaces interactivas, videogames).

25 En ese sentido, es sintomática la participación de Zé do Caixão, un notorio performer brasileiro que comenta las imágenes en la isla de edición.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

Alvarenga, Clarisse Maria Castro. *Vídeo e Experimentação Social: um estudo sobre vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2004.

Baltar, Mariana. *Realidade Lacrimosa. Diálogos entre o Universo do Documentário e a Imaginação Melodramática*. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2007.

_____. “A Performance da Cena Negociada”. In: Revista NAU, São Paulo, v.1, n.2, p.163-178, ago dez 2008.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Caetano, Daniel (org). *Serra da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.

Camara, Mario. “Notícias de uma guerra particular y Cidade de Deus o cómo hacer visible la violencia urbana.” En: *Revista Def-ghi*, n.1 Santa Fe, 2008.pp.19-122

Colucci, Maria Beatriz. “Documentário brasileiro contemporâneo e violencia urbana. *Revista Intermídias*, n. 5, ano 2009. Disponible en: http://www.intermidias.com/7miolo/cinema_home.htm

Da-rin, S. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

Dias, V. F. *o Espaço do Real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

Dieleke, Edgardo e Fernández Bravo, Alvaro. “Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos”. En: *Revista Grumo*, n.6.1, novembro 2007, p.12-19.

Gallois, Dominique, e Carelli, Vincent. “Video e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias”. IN: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, volume 1, n 2, 1995, p49-57.

_____. “Video nas Aldeias: a experiência waiãpi”. IN: *Cdernos de Campo – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia*. São Paulo, Edusp, volume 2, n2, 1992, p.25-36.

Hamburger, Esther. “Políticas da representação. Ficção e documentário em Onibus 174.” Em Murão e Labaki (orgs). *O cinema do real*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2005.

Nigri, André. “Três vezes favela.” *Revista BRAVO!* | Julho/2008 http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_290725.shtml

Jay, Martin. *La Crisis de la Experiencia en la Era Postsubjetiva*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2008.

Lins, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

Lins C. y Mesquita, C. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

Mourão, M. D. y Labaki, A (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Penafria, Manuela; Martins, Índia Mara (org). *Estética do Digital: cinema e tecnologia*. COvilhã, Portugal: Livros LAbCOM, 2007.

Queiroz, Ruben Caixeta de. “Comunicação Intercultural: vídeo nas aldeias.” IN: Gerais – Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte, Ed. UFMG, n.49, 1998, p.44-49.

Ramos, F. P. *Mas Afinal o Que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

Rocha, Glauber. *Uma estética da fome*. Em *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, 1965-, p.165-170.

Seligmann-Silva, Márcio. “Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje”. En *Revista grumo*, n.7.0, dez 2008, pp.56-65

Silva, Márcia Pereira Leite da. “Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro”. Em: *Cadernos de antropologia e imagem*, n 11, Rio de Janeiro: UERJ, 1995. pp49-68

Valente, Eduardo. “O prisioneiro da grade de ferro (autoretratos)”. *Contracampo*. Rio de Janeiro, n.53, 2003. Disponible en: <www.contracampo.com.br/53/prisioneirodagradedeferro.htm>. Acesso em 30 set. 2004.

Zanin, Luiz Oricchio. *Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

LA FUGA DE LA TRADICIÓN Y EL DESVÍO NARRATIVO: ARTE Y FICCIÓN EN ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS BRASILEÑOS

Teresa Riccardi

Universidad de Buenos Aires, Argentina

I. Introducción

*E*n un artículo escrito en 1991, Mieke Bal y Norman Bryson se preguntaban si las imágenes podían contar historias. En este relato, los autores suponían un destinatario privilegiado al cual iba dirigida la trama: la historia del arte y sus métodos. En el mismo escribían:

Narrative in visual arts tends to focus on the question of how images are able to narrate stories...[...] the major gain of this views of semiotics is the awareness that the image is not unified. Indeed classical art criticism and history has tended, just like literary studies, to seek interpretations that accounts for each and every detail of the work within the same framework. Thus details that don't fit are ignored or set a side as unimportant mistakes, [...] a process that ultimately discounts the work as nonauthorgraphich rather than contributing to a heteroglossic view of the work¹.

Mostrando la imagen en su dimensión ‘polifónica’, para estos autores anclados entre la semiología de Benveniste, los estudios visuales, y la teoría narrativa bajtiniana, las ‘narrativas visuales’, se articulaban a partir de una metodología de análisis cultural cuya posibilidad ofrecía una ganancia interpretativa, antes que un modelo de verdad histórica. Este enfoque de la obra como heteroglosia, apoyada por la diversidad de miradas interdisciplinarias que participan en la lectura e interpretación del objeto, a diferencia de privilegiar los métodos de la historia, incorporaba los anclajes de los estudios literarios para ‘leer’ y ‘mirar’ representaciones artísticas.

En este ejercicio simultáneo de diálogo y confrontación con el pasado, donde el punto de vista de la subjetividad (ideología del sujeto de la enunciación), es leída como ‘retórica’ los autores situaban al espectador en una posición deconstructiva de los contexto(s) semántico(s). Con el fin de comprender la realidad que el

artificio compone y fundamental para ampliar el horizonte interpretativo de los géneros, las narrativas visuales en este sentido construyen a través de la mirada y los dispositivos exhibicionarios una condición performativa de lectura². En otras palabras, un desempeño que compromete al autor y al lector en ‘pactos’ que establecen de acuerdo a su capacidad interpretativa y a sus competencias.

Pero narrativa no es sinónimo de ficción, como tampoco lo es la representación respecto de la imagen, pero sin duda son uno de los modos para introducirnos en ellas. Y, si admitimos que existen narrativas visuales, también podemos argumentar que los mundos a los que nos sustraen ciertas imágenes y producciones visuales, se estructuran a partir de modos ficcionales. Donde quizás, simplificando un poco el argumento, el narrador (subjetividad), la visión focalizada (la historia representada) y el personaje (que actúa la secuencia de eventos) organizan los parámetros que imagina el artista o agente de la narración para el espectador, haciendo de las variables materiales, espaciales y temporales estrategias verosímiles de lo inverificable.

Intentaré esbozar una lectura que describa ciertos giros y bifurcaciones de las narrativas visuales en el arte brasileño que desde los años setenta en adelante, trabajan a partir de una noción ampliada de práctica performativa y alejadas de la pura objetualidad que proponía la tradición del visibilismo concreto. Revisaremos de qué forma los trabajos de ciertos artistas brasileños contemporáneos emplean ‘desdoblamientos’ de la subjetividad y de sus contextos, enmarcados en la elaboración de nuevos escenarios, y de cómo emplean la ficción como procedimiento en la visualidad. Por práctica performativa entendemos, no sólo la descripción de la performance o las prácticas corporales propiamente dichas, sino una serie extensa de propuestas de cruce entre estrategias conceptuales, instalaciones de gran formato y la elaboración de plataformas de lecturas, visibilidad y diálogo con el espectador. Artur Barrio, Cildo Meireles, Carla Zaccagnini, Antonio Dias, Roberto Moreira Junior y Renata Lucas, entre otros artistas que aquí presentaremos abordan miradas epigonales sobre la subjetividad brasilera contemporánea, estéticamente más próximas al ‘desvío’ y a la ‘fuga de la imaginación’ que a la continuidad de relatos modernos en el arte contemporáneo brasileño.

II. Click(s) y desvíos en las narrativas de arte brasileño

Similar a los procesos de emergencia que atravesó el arte en diversos países de Latinoamérica, aunque con excepciones significativas y diferenciadas, el arte brasileño moderno, desde sus orígenes decimonónicos hasta las vanguardias históricas -cuyo pico parece registrarse en aquella semana³ legendaria-, se fue consolidando a partir de lenguajes estéticos innovadores que surgían de forma paralela al afianzamiento del estado nacional y la burguesía. Una y otra vez, estos laboratorios artísticos, subrayaron conflictos y contradicciones del campo cultural, enmarcados en el binomio: tradición y vanguardia. En este cruce los artistas

elaboraron formas y representaciones de la realidad deslocalizadas de la mirada euro centrista, así como su propio *expertise* en un régimen de especialización estética y política. Allí, la pregunta por la práctica que definía a un artista o movimiento, o cómo elaboraba su subjetividad en el proceso de la obra, -antes que definirse exclusivamente en su identidad-, parecía encontrar repuestas en una concepción del Sujeto (con mayúscula, kantiano) cuyo juicio se construía en el lenguaje universalista (de la obra) como aquello que ‘verdaderamente’ lo definía y posicionaba como artista. En este modo de hacer subsumido a la norma que el campo artístico le exige, precisamente por su condición autónoma, la dominación de ciertos saberes e instrumentos, garantizaban su legitimación como artista/autor respecto de otras esferas disciplinarias. Aún así su voz se pronunciaba según la propia exigencia que elabora el canon: la novedad y el reenvío al problema del estilo definido por el escenario vanguardista. En esta tensión entre los universalismos y particularismos estéticos, dos movimientos cristalizaron la objetividad y la subjetividad moderna brasileña en el arte y la literatura: el manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade (1928), y *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade y el concretismo⁴. Es justamente, a partir de esta condición de artistas especializados, entre otros que trabajan simultáneamente en el campo, que la crítica contemporánea escribiría a modo de prólogo los futuros posicionamientos de la identidad brasileña en las narrativas latinoamericanas.

Avanzados los sesenta, con el advenimiento de la dictadura brasileira en 1964 y recrudescida en 1968, la performatividad del campo artístico sufre la censura y el exilio forzado de una serie de artistas. La lucha respecto de la marginación y la exclusión se enfrentan a políticas de represión en el ámbito rural y sindical. La crisis económica que endeuda al aparato estatal y extrema la reducción salarial, polariza las diferencias de clase, creando una fractura social y toma de posiciones antagónicas frente a la realidad. Los artistas políticamente se posicionan a partir de una idea sintética y dialéctica de la cultura, bifurcada entre la creación trópicista y la resistencia activista en la lucha política de izquierda. Esta experimentación logró articular momentáneamente en la subjetividad ‘marginal’, -repartida y explotada por el consumo y el anti-imperialismo-, un reenvío original y alegórico⁵ de las narrativas y estéticas modernistas. La revitalización de la antropofagia en el tropicalismo y el neo-concretismo, surgían “no como un programa definido sino como un hipótesis de reinención permanente en el proceso social de Brasil como una estrategia cultural para el país”⁶.

De esta forma, la exclusión era narrada en las tensiones ideológicas que conforman las distintas voces de los estratos de la sociedad (de identidad, de clase, de raza y género), donde el pueblo, los trabajadores, la violencia, se transformaban en los protagonistas del *novo cinema* de Glauber Rocha. Personajes que se comen ‘unos a otros’ entre la parodia y el realismo de una utopía militante vanguardista que esconde el desafío guevarista. La escena teatral, barrial y comunal crece con la creación de los CPC, el grupo Oficina,

y el teatro de la opresión de Augusto Boal generando debates y posiciones. Oficina *shockeando* y agrediendo al espectador, mientras que Boal articulaba el distanciamiento brechtiano para sugerir en el espectador los mecanismos opresivos de la dictadura. Asimismo, los métodos de enseñanza de Paulo Freire de experiencias en comunidad y la “generación de palabras” en el aprendizaje adulto, se articularían como puntos de referencia para estas bifurcaciones de una nueva subjetividad performativa.

Esta síntesis, apuntaba como planteaba Helio Oiticica a un ‘esquema *nuevo* de la objetividad’, a una práctica de experimentación diferenciada de los géneros modernos, de reconocimiento de la fractura estilística y de la escisión temporal que habita el individuo en su actividad cotidiana, comprensible en el desdoblamiento (del sujeto que crea y el autor) y su lugar en las formas de participación colectiva. Esa diferencia respecto de la tradición, verificable a su vez en la experimentación corporal y la sensibilidades psicosensorial, como se ve en la fenomenología que emplea Clark, fueron formas libres de creación y reconciliación afectivas que transitaban artistas e intelectuales exiliados y escindidos, bajo la distancia y la violencia. En otras palabras un ejercicio proyectivo del deseo, que se alejaba del lenguaje especializado del arte, conectando con otras esferas que participan en las construcción de la identidad como la marginalidad, la alteridad, la sexualidad, el exilio y lo sentimental.

En esta línea, es que retomamos la hipótesis crítica de Carlos Basualdo que refuerza aquellas tensiones implicadas en la subjetividad brasileña, sostenidas a partir de la revolución cultural ‘tropicalista’⁷. En la selección curatorial de Basualdo, la línea histórica de los dos movimientos (neoconcretismo y antropofagia) son revisados a la luz de los aliados y detractores del tropicalismo, y expuestos como epifenómenos del arte y la industria cultural bajo las contradicciones propias de la lucha política de resistencia. A tal punto atractiva y vigente que logra mostrar una subjetividad dinámica y condensada en el debate ideológico y la identidad, inscrita en una esfera cultural extendida al cine, la música, el teatro, la moda, el diseño y la arquitectura. Pero dejando irresuelto, y sin precisión, la selección de nuevos herederos de esta línea neoconcreta. Si bien incluye a artistas locales, como también franceses y estadounidenses (Dominique González Forester y Arto Lindsay) que han trabajado y producido sus obras en Brasil, estas convivencias y reciprocidades con el neoconcretismo no en todos los casos resultan siempre tan evidentes.

Por otro lado, esa iteración estilística de expansión del “esquema de la nueva objetividad” de Oiticica, en clave performativa y de conciencia participativa, si bien significativa en la producción de artistas contemporáneos brasileños como Ernesto Neto o Ricardo Basbaum, (extrañamente ausente en su relato curatorial), no necesariamente explica la producción más reciente de artistas como Karin Schneider o de Rodrigo Araujo. Y aunque estos operan en el campo performativo, leerlos como neotropicalistas o herederos del neoconcretismo, corre el riesgo de constreñir y reducir su diálogo respecto de otras referencias igualmente significativas como el conceptualismo estadounidense y latinoamericano, en el

caso de Schneider o con el activismo callejero de Araujo con Bijari.

El procedimiento discursivo curatorial de lo ‘nacional’ y la ‘identidad brasileña’ no siempre logra sortear los manierismos en la apropiación o en la cita a la tradición revolucionaria o al exotismo, que entre otras cuestiones, suele agotar el repertorio y compromete principalmente el lugar que ocupan las producciones brasileñas más jóvenes. La ‘saudade’ de una continuidad concretista, neoconcreta o tropicalista, o tímidamente la subjetividad política, parecen haberse vuelto las narrativas hegemónicas del presente, que articulan la ‘visibilidad brasileña’ en los museos y en la formación de discursos entre el coleccionismo latinoamericano e internacional. En este sentido, considero que quizás los escritos de Suely Rolnik hayan sido los aportes más cuidadosos en la ‘negociación’ discursiva de la subjetividad como proceso de investigación artística en las producciones más recientes e incluso aquellas ligadas a las prácticas artísticas de los años 60/70. Tanto en la performatividad de identidades sexuales, políticas y psicosociales, como en las narrativas contemporáneas que actúan como cartografías ‘sentimentales’ entre la visualidad y la política.

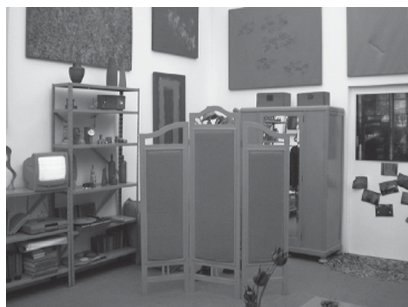
Con la misma intención de expandir la diversidad de relatos, más que olvidar las identidades que componen el discurso hegemónico del campo artístico brasileño, una serie de artistas intentaron a partir de los años setenta, sutiles distanciamientos y convivencias para reposicionar sus narrativas. Estas retóricas orientadas hacia prácticas procesuales, sistémicas, efímeras y en algunos casos de simulación hiperrealista, se alejaban de esas marcas pasadas que perpetuaban el relato modernista. Estas obras, que se organizaron entorno a desdoblamientos de la subjetividad y a elaborar estrategias ficcionales dieron cuenta de un nuevo artificio articulado en la obra, donde el espectador se volvía el protagonista del relato. Pero a diferencia de aquella conciencia participativa y pop, que caracterizó a los tropicalistas y a los espectadores que participaban en ella, las obras de los artistas que operan entre los 70/80, hacían participar al espectador de una forma alterada, ominosa e inesperada, sin que este lo supiera. Las alteraciones y ambigüaciones perceptuales de Cildo Meireles, los usos anafóricos en Antônio Dias y los simulacros de Artur Barrio encaminaron sus procesos hacia un extrañamiento de los espacios urbanos, los circuitos artísticos y la producción de subjetividad, para dar cuenta del contexto político represivo, empleando retóricas visuales⁸ elípticas que confrontaban al espectador a una realidad objetivada en una subjetividad ‘paralela’.

Hacia fines de los setenta Meireles cambiaría el tono de la poética de los fenómenos o los estudios⁹, interpelando y provocando al espectador a través de obras que operan ambiguamente entre la ficción y la realidad. En *El sermón de la Montaña-Fiat Lux* (1973-1979), cinco guardaespaldas (performers) con las manos sospechosamente metidas en el saco, custodian durante 24hs. la pila de material altamente inflamable, de 126.000 cajas de fósforos apiladas. Están en una galería, ubicada en un sótano, es un cuarto espejado en tres de sus lados, con citas bíblicas que refieren al sermón de la montaña según el evangelio

de San Mateo 5, 3-12. Están apoyadas sobre un piso cubierto enteramente de papel de lija negro. Una estética siniestra de custodios y metáforas de la luz, creada a partir de este dispositivo exhibicionario recuerda formalmente los usos del espejo en las propuestas pos-minimalistas como las de Dan Graham o los artistas del Povera. Pero en la retórica de Meireles se subvierte la dramatización del yo o la melancolía de lo materiales, por la ‘presentación’ de la ilegalidad del poder que actúa sobre el individuo social mediante el discurso ‘religioso’ de la fuerza. Mediante la ficción que la performance expone, se actualizan las formas de coerción hasta la fecha. Contextualizando el mesianismo de la obra en el presente, la imagen se vuelve sentimental, como si se tratara de un *film noir*, donde el miedo se despliega a partir la banalidad como forma de violencia arbitraria y corrupta del poder. Esa estética 70, donde sujetos vestidos de civil vendrán a salvarnos del mal para evitar la tentación. Los comportamientos y actitudes de los hombres armados, los anteojos negros y el material “secuestrado” se interponen en el desciframiento y performatividad de espectador, que ve enrarecido el contexto, reenviándolo a actuar y descifrar lo siniestro aún en el presente. Esta manipulación invisible, en la retórica de Meireles sugiere un reconocimiento sutil de los desdoblamientos que sufre el espectador en su obra. Guy Brett describe la reacción del público:

The response of many was uncertainty, fear and apprehension. They remember that was imposible to tell at first what was real and what was fiction. Some where angry, thinking that the art event had been invaded by the authorities as an aggressive symbol of the dictatorship’s power: Even here too?¹⁰

En otras obras de Meireles, el recurso de la ficción opera en clave borgiana, a través construcciones laberínticas, espejos, estudios de espacio y sonido, donde el artistas construye universos paralelos, saltos discontinuos en la temporalidad del relato, la especialidad y sus posibles sentidos, que se pueden ver en obras como *Desvio ao Vermelho* (1967-1978) y *Espelho Cego* (1970). O en *Através* (1983-1989)¹¹ para cuya lectura en el catálogo retrospectivo de su obra eligió un fragmento de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1944) de Jorge Luis Borges, para pensar los recorridos de la pieza.



Desvio ao Vermelho (1967-1978)

Otro artista que expone a través de los materiales visuales la lectura de 'lo real' es Artur Barrio. Barrio hace uso de un procedimiento efectista donde la obra borra sus límites físicos y materiales para expandirse al contexto urbano que la incluye, así como al espectador que se ve forzado a actuar como personaje y cómplice de la escena simulada y enrarecida. En 1970 realiza *Situação... DEFL...+s+...ruas...Abril....* Este fue un trabajo que consistió en la ubicación sorpresiva de 500 bolsas de plástico que contenían sangre, excremento, uñas, residuos, y otros desechos en el centro de Río de Janeiro, durante el régimen de represión dictatorial. Con esta estrategia prácticamente situacionista, Barrio presentaba un relato de la muerte y la tortura, re-expuesta a partir de un dispositivo de simulación. Reforzado por el uso de materiales hiperrealistas, en esta experiencia creada a su vez a partir de la noticia en los medios, Barrio no sólo condenaba los mecanismos represivos del estado brasileño, sino de su doble estado de exilio estallado y al mismo tiempo censurado. La simulación de Artur Barrio, no es un simulacro donde la copia carece de original, no se trata de una versión posmoderna paródica a la Baudrillard, ni de una mera condición de alteración del orden de las cosas, sino de la simulación de una realidad que conoce y sobre la cual no puede callar.

Otra propuesta es la del artista Antônio Dias, cuyo repertorio narrativo muestra un universo lleno de procedimientos anafóricos o gestuales, que se inician en sus primeros films super 8, de la serie *O Modelo de Arte* (1971-1978) y en su libro *Some Artists Do, Some not* (1974) donde registra aspectos performativos a través de acciones fotográficas y textos.

Sin embargo su trabajo presenta argumentos encontrados respecto de su filiación con el pasado moderno en las lecturas de Paulo Herkenhoff y Ronaldo Brito. Herkenhoff, olvidando quizás la ironía meta-narrativa de Dias, lo ubica como último eslabón entre el neoconcretismo y la generación de los setenta, mientras que el segundo, lo posiciona como el primer instigador en el descabezamiento del legado moderno. En palabras de Brito:

Foi exatamente a pressão para repotencializar o projeto de emancipação moderno que compeliu o artista a buscar matérias espessas, avessas

e resistentes à tradição moderna. Somente o ato singular e ‘arbitrário’, ininteligível à *démarche* da ciência, de resgatar o momento da pré-história e da natureza, somente uma investigação ‘improdutiva’ dessa ordem, conseguiria manter a arte contemporânea no registro do Atual, contra os vários arcaísmos em moda, os renitentes obscurantismos sempre à espreita. (...) E o prevalecimento final, em meio a tantas nuances expressivas, de uma certa ordem gráfica, antipictórica, reitera a astúcia do trabalho. É mais uma prova de sua alergia às identificações e empatias imediatas¹².

Curiosamente Herkenhoff, en el seguimiento estilístico formal, observa a su vez en Dias una investigación sobre los procesos de subjetivación que desvían al sujeto a la exploración lingüística:

Os processos de subjetivação, explorados por Lygia Clark, acabariam abrangendo a fantasmática, enquanto a obra de Oiticica se fundamentou no ‘sujeito marginal’. Deste ângulo, Dias foi capaz de deslocar a crise do sujeito para o sujeito linguístico e para o artista, já não só como criador de linguagem, mas em seu papel político de produtor. Antonio Dias é, ainda, o nexos principal entre os neoconcretistas e os artistas dos anos 70: entre Hélio Oiticica e Cildo Meireles, Lygia Clark e Tunga, os não-objetos e Waltércio Caldas, não se distanciando de Ivens Machado e Iole de Freitas, ou mesmo dos que atuavam nos anos 60 ao lado de Cildo, como Barrio, Raimundo Collares e Antonio Manuel. Dias tempera a presença da palavra entre a arte conceitual e a tradição da poesia concreta. É encontrado elaborando sobre a fenomenologia da percepção e a recuperação traumática do sujeito. Responde à violência através da politização e do despojamento de seus materiais. (...) ¹³

En 1985 con el advenimiento democrático y posteriormente en los noventa con un nuevo giro crítico hacia la antropofagia, el campo cultural revisa la tradición y las nuevas identidades bajo las narrativas de la diversidad y el pos-colonialismo, durante el proceso de instalación neoliberal. Se suma en el campo artístico, la historia de la Generação 80, las acciones transgresoras del colectivo 3Nós3 (Hudinilson Jr., Mario Ramiro y Rafael França) y la vuelta a la pintura. El arte correo de Paulo Bruscky iniciado en los setenta encuentra nuevos circuitos a partir de la incorporación de nuevos medios. Los juegos coreográficos y ejercicios de Ricardo Basbaum¹⁴, las performances e intervenciones de Alex Hamburger y Marcia X, y la fotografía de Rosângela Renó, son las propuestas que se apropian de las marcas rituales, dibujos del cuerpo, la memoria, el archivo y la historia brasileña como relatos singulares y colectivos en sus propias narrativas. En este esfuerzo por recomponer el tejido artístico, la escena brasileira se reincorpora esta vez al circuito globalizado, mostrando trama(s) y trauma(s) de la historia, pero esta vez, como relato(s) posicionados en una geopolítica, donde el proyecto cultural brasileño se articula paradójicamente en la expectativa respecto de las políticas del estado y por otro la incertidumbre futura.

El *detour* a la ficción que aquí sugerimos, fue, según lo vemos, una posibilidad de diferenciarse de los géneros y de la subjetividad moderna, que además de ‘manifestarse’, se pronunciaba en otras cartografías como bien sugiere Rolnik. Esta reflexión implicó quizás una pregunta para los artistas contemporáneos acerca de la elección de nuevos procedimientos y acerca de cómo sus prácticas artísticas podían estimular otras miradas a través de narrativas visuales. En este dilema, la pregunta por la ficción y la visualidad parece haber instalado una serie de problemáticas que ampliaron el campo de producción semántica gestado durante los regímenes represivos del estado. La producción de narrativas ‘ficcionesales’ que proponen ciertos artistas como Traplev, Zaccagnini y Lucas ensayan posiciones subjetivas desviadas del relato de la modernidad, son en todo caso bifurcaciones, rodeos y extravíos, que juegan con sus versiones oficiales y no oficiales. En todo caso los trabajos de estos artistas recuperan el artificio de lo verosímil como expresión, desde una mirada contemporánea que interpela la retórica de lo ‘brasileño’ sin olvidar la ficción atrapada en ello.

III. Ficciones contemporáneas

Carla Zaccagnini elabora narrativas de a dos, siempre incompletas, indirectas. O, en otras palabras dialogismos donde el otro ajusta y traduce con su imaginación lo que falta. Son habitualmente paisajes psicosociales, ambivalencias de un sentimentalismo. Y no hay duda, que en un relato de obras intimistas y traducciones, o historias del ‘yo’ y ‘tu’ en el arte brasileño su escritura es insoslayable. Existe un juego sutil en la elección de las palabras y la polisemia en sus obras, una carga emotiva de los objetos, sensibilidad en las telas y los géneros, que, a diferencia del lenguaje fantasmagórico y antropofágico de Clark, el suyo se despoja del vocabulario formal del concretismo siendo reemplazado por un espacio de intimidad ficcional construido por la imagen mental del espectador que participa no sólo con el cuerpo sino con la memoria, sin temor a elaborar una complicidad con la experiencia y el recuerdo de esa ‘doble’ articulación que da vida al lenguaje. En *Estampa* (2002), género impreso con fotografías tomadas por la artista, Zaccagnini ‘graba’ un conjunto de vistas similares de la misma montaña en un rollo de 20 metros de tejido de algodón aunque sólo exhibiendo parcialmente el motivo. El paisaje se ha convertido en un signo expandido que se comporta simultáneamente como textil para indumentaria, imagen fotográfica para ser contemplada o evocada, repetición seriada en una secuencia y también como género/obra. Generando un *engagement* entre el autor y el espectador interpretaciones y recorridos de lectura se cruzan, así como la posibilidad real de poseerla. Sus juegos de encuadres directos (expuesto) e indirectos del motivo (el que está enrollado) se superponen de forma discontinua en nuestra imaginación, con la misma empatía que proyecta el espectador que observa el pintoresquismo del paisaje, o ese motivo panorámico que solo le es revelado parcialmente. Así, el pacto de lectura se desdobra y confunde en nuestra

memoria, donde las imágenes grabadas, la fotográfica, y la imagen mental, se intercambian en esa experiencia de evocación personal o en el registro de una acción previa. Pero esa ficción, lejos de instalar una melancolía, rápidamente nos reenvía a un juego y diálogo de palabras, casi fetichistas de posesión del objeto, posible de adquirir por metro a 100 reales, tal como sugiere el título de la serie *Até onde a vista alcança* (2004). En esta elección repartida entre los deseos sugeridos al espectador para elegir por metro o por vista, Zaccagnini interrumpe el *continuum* montañoso (mental y material de la imagen), y expone la discontinuidad que nos propone la vista ‘al contado’ en el espacio de la galería. La obra opera con los desgastes del paisaje como ‘género’, con el sentido común de las palabras y nuestras expectativas en ese diálogo con el objeto, el sentimentalismo y la memoria que atesora un objeto. En aquel esfuerzo de encuadrar y poseer alguna imagen, para usarla como un pret-a-porter, o para guardarla o compartirla, Zaccagnini advierte la imposibilidad de dominio aún en ese paisaje de la tela.

Simultáneamente a la serie *Até onde a vista alcança*, a la que pertenece *Estampa* y otros videos, en *Museu das Vistas* (2002-2004), Zaccagnini explora diversas formas de narrar la identidad y memoria de una imagen, a través de la descripción. Nuevamente mediante un dialogismo Zaccagnini articula aspectos de la subjetividad y comunicabilidad del relato para crear un paisaje. Un identikit es realizado por un policía, quien dibuja según lo que la persona recuerda o indica respecto de la *Vorstellung* (imagen) mental, o en otro decir la ‘imagen motora’¹⁵. Dibujos, palabras, imágenes y detalles de una conversación, representan el paisaje construido entre ambos. En la performatividad del acontecimiento, Zaccagnini, rescata posiblemente, la traducción de un cuerpo que recuerda y habla en el umbral entre lo real y lo imaginado. Pero al mismo tiempo describe y comunica, subsumidos a la norma, un registro científico del habla, que se interpone como discursividad. Una fórmula que anula la subjetividad a favor del cuestionamiento y la prueba, cuyo ‘objetivo’ busca la constatación de una definición, o como en este caso de la comunicación de una imagen. Carla duplica la imagen, archivando para el museo el registro de esa colección de imágenes.

MDV prevé en sus palabras:

A constituição de uma coleção de desenhos de vistas descritas por transeuntes e visitantes de exposições e registradas por retratistas policiais, profissionais dedicados a realizar desenhos a partir do discurso. A idéia é constituir um arquivo de imagens capaz de registrar os modos como a paisagem é lembrada e se torna imagem mental e como essa imagem mental pode transformar-se discurso e ser traduzida ao desenho. Por meio do dialogo que assim se estabelece e do que é possível comunicar de dessa forma. Uma imagem é compartilhada e se torna visível. Há algo que se perde nesse processo e há algo que se mantém. O Museu das Vistas está feito dessas duas possibilidades, cada desenho é realizado em duas vias, sendo que o original passa a pertencer a quem descreve cada vista e as cópias formam a coleção do MDV¹⁶.

Si para Zaccagnini, el paisaje es un diálogo íntimo, un recuerdo difícil de traducir; para Renata Lucas es una geografía afectiva, una heterotopía permanentemente interceptada por la arquitectura, el extrañamiento y la forma. Una acción de Lucas revela, en los pliegues de cada placa o ladrillo, una historia que conforma el cronotopo¹⁷ de la narrativa de ese *site-specific*. En cuyo relato, se verifican solapamientos, recorridos, voces y yuxtaposiciones del espacio y el tiempo del paisaje urbano. Un *delay* en la percepción que dispara simultánea y contradictoriamente en el espectador ‘la reconstrucción arbitraria de niveles que hacen a una ciudad desaparecer, reaparecer o fragmentarse’¹⁸ y por otro un veloz reconocimiento de la evidencia, de la huella ‘concreta’ del material sustraído o agregado, que da sentido a los otros personajes que la habitan y recorren. Son las historias materiales y la física (matemática) de las transformaciones urbanas, en las veredas, las esquinas, los balcones, y las cuadras, las que se vuelven diferentes en las repeticiones, duplicaciones, sustracciones y yuxtaposiciones espaciales de Renata Lucas. Obras como *Matemática Fácil* (2006) y *La cuarta parte* (2007) su proyecto en Medellín son ejemplos que siguen esta línea. En la primera, la propuesta presentada en ocasión de la Bienal de San Pablo, la artista realizó una duplicación idéntica de una vereda de un calle en el barrio Barra Funda en San Pablo (repetición de cordón de vereda, postes de luz y parquización en tamaño natural, y en la segunda, “su propuesta fue hacer una construcción de un cuarto de cada terraza, tomando como base la misma arquitectura existente para elaborarla y ubicar esas construcciones en una terraza diferente. De esta manera al construir tres espacios en los cuales se puede estar, y cuya estructura recoge todo lo que he anotado antes con referencia a las construcciones de las terrazas, (...) crea toda una relación entre los edificios y los extiende en el espacio por medio de la presencia y del desplazamiento del público”¹⁹. Siguiendo a Lagnado “sus intereses parten de relaciones afectivas y comunicativas, desde el cual Lucas negocia la construcción de su trabajo”, pero también, donde se revela “el hiato entre la percepción y la comprensión, el cual si bien pequeño y visible, no es otra cosa que la suspensión de la razón”.



Planejamento Portátil (2009-2010)

Diferente es el caso de Traplev. En cuyo trabajo encontramos un tipo de performatividad ficcional que evita permanentemente la posibilidad de desambiguación. *Traplev Orçamentos*, es el alterego que opera en el orden 'institucional' del circuito artístico invocado por Roberto Moreira Junior. La promoción de un simulacro, cuya inserción y dispersión de ideas se miden a partir de estrategias de camuflage. Ya sea como agente, curador, editor, autor o artista, Traplev logra poner a prueba a partir de distintos medios y de ambivalencias, la permeabilidad y credibilidad del circuito. Su práctica desambiguada, agencia de forma paródica las distancias y desdoblamientos que actúan en la subjetividad del artista contemporáneo, donde, por un lado 'planifica' agresivamente para insertarse en el circuito, mientras que por el otro lado lo subvierte, sistemáticamente, generando una distancia respecto de la propia burocracia que convierte a la creatividad en una paradoja. Sustancialmente a partir de dispositivos gráficos, instalaciones y fotografía (analógica y digital), Traplev pone en juego una narrativa visual que simulan oficinas, mesas de trabajo, escritorios portátiles, donde se estampan, sellan y elaboran (pre)supuestos²⁰. En la instalación *Planos, Validades y Frustrações-Sala 5* (2009), Traplev focaliza subjetivamente, en las fotografías situaciones ambiguamente oficinescas, donde muestra una combinación de objetos de escritorios mezclados con objetos hechos a mano, (como los formularios y la calculadora). Hay una disposición burocrática de los objetos, que contradictoriamente reúne a los mismos compositivamente en un arreglo cuidadoso como si se tratase de naturaleza muerta, y al mismo tiempo la escena lo muestra en una situación efímera portátil, de la bolsa de plástico que los ha cargado hasta el banco de la plaza. Sus objetos narran los deseos, las legitimaciones, las fragilidades, frustraciones y validaciones que el circuito otorga o rechaza de manera arbitraria. En 2008, Traplev comienza a diseñar gráficas hipertextuales ligadas a la 'economía general' específicamente, tomadas del pensamiento de George Bataille y el concepto de gasto de la energía desarrollados en su libro *La Parte Maldita*, y presentados por primera vez, en su instalación *Formularios e modos opcionais sala-1*²¹. Igualmente la plataforma

de publicación (aún en prensa) *Recibo 88*²² perteneciente a esa ‘otra práctica’ de inserción que realiza, presentará diversos fragmentos de novelas de artistas en torno a estas mitologías bataillianas: un escritor fantasma (K.D) contratado por los artistas Goldin y Senneby que narra los pormenores del capital off-shore, la decapitación del dinero y las reflexiones de Bataille en el zoológico de Londres. Narrada como un policial negro esta pieza dialoga con las páginas de *La isla de Hidrogeno* (aún inédita) de los artistas españoles PSJM, donde su personaje femenino Eva, especula con la ironía del consumo y el fetiche sexual.

IV. Conclusiones

Si la producción de subjetividad flexible enmarcada en el revival ‘antropofágico’, como argumenta Suely Rolnik, fue claramente una de las apuestas que en los años sesenta/setenta reunieron las prácticas artísticas con el tejido social para desentrañar la realidad, del mismo no habría que descuidar esa ‘flexibilización’ caníbal durante el proceso ‘rufian’ de instalación neoliberal, en la figura del zombie antropofágico incapaz de distinguir “el lugar o no lugar que ocupa el otro”²³. Sin embargo siguiendo su argumento, en la pregunta de qué puede el arte, las prácticas artísticas contemporáneas más recientes parecen instalarse en una idea subjetiva y ficcional de la realidad que lo que su supuesta objetividad propone de forma rudimentaria, como nos recordaba Saer:

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas [La supuesta verdad objetiva]. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.²⁴

Y si bien éstas prácticas, a diferencia de los artistas de las generaciones anteriores, nos devuelven en segundo plano la táctica de denuncia o concientización de una ética, se encuentran lejos de una anestesia o voracidad consumista incapaz de ensayar narrativas singulares o colectivas. Es claro que estas ficciones elaboran interrogantes instaladas en la lectura que es ofrecida como artificio al espectador para ser compartida y descifrada en territorios comunes.

Volviendo, a nuestro parecer la fuga visibilista y el desvío a la ficción que aquí sugerimos como posibilidad de extensión de los géneros y la subjetividad moderna implicó para los artistas contemporáneos una observación meticulosa de cómo sus prácticas artísticas podían articular lo

incomprensible de la realidad, la fractura del relato orgánico de la tradición y el desdoblamiento de la identidad sufridos en estas décadas, así como la tarea ardua a futuro de ensayar otras historias, expandiendo y forzando el circuito artístico. Es aquí quizás, en este dilema, enmarcado en aquel proceso gestado durante los regímenes represivos del estado y la paradoja que expone la imaginación creativa y la producción de nuevas subjetividades, donde se encuentren posibles lecturas para descifrar prácticas actuales o sin pretender tanto, donde la pregunta por las formas de narrar, se vuelva un diálogo que proponen los artistas brasileños contemporáneos con la Historia y sus historias.

NOTAS

- 1 Mieke Bal and Norman Bryson, «Semiotics and Art History», *The Art Bulletin*, vol. 73, n° 2, Junio, 1991, pp.174-298.
- 2 Teresa Riccardi, “Estudiando el medium de la performance y sus dispositivos: la noción de género en Mieke Bal y Oscar Steimberg. ¿Hasta dónde hacer migrar los conceptos?”, (texto inédito), 2008, pp. 4-8.
- 3 Me refiero a la Semana de Arte Moderna que se realizó en el Teatro Municipal de Sao Paulo en 1922.
- 4 Una serie de eventos claves refieren a la emergencia y consolidación del concretismo y el neoconcretismo. Surge el *Grupo Frente* en Rio de Janeiro, agrupados en torno a los críticos Ferreira Gullar y Mario Pedrosa, y la artista Lygia Clark, que dará continuidad a artistas neo-concretos como Amílcar de Castro, Lygia Pape y el joven Helio Oiticica. Por su parte en San Pablo el *Grupo Ruptura* lo integra Waldemar Cordero, Nogueira Lima, Geraldo Barros y Luis Sacilotto, entre otros. En 1951 se inaugura la I Bienal Internacional de San Pablo que le otorga el premio de escultura a Max Bill por su pieza *Unidad Tripartita*. En 1956 se presenta en el MAM/SP y el MAM/RJ, la I Exposición de Arte Concreto. En 1958, la revista *Noígrandes* publica ‘Plan Piloto Para Uma Poesía Concreta’, de los hermanos Augusto y Haroldo Campos y Decio Pignatari. Al año siguiente se publica el Manifiesto Neo-Concreto y se realiza la primera exposición de arte Neo-Concreto en MAM/RJ y en Salvador de Bahía. El artista concreto argentino Tomás Maldonado y Otl Aiche dan una conferencia en el MAM/RJ el mismo año que Ferreira Gullar elabora la teoría del no-objeto y escribe ‘Poema enterrado’. En 1960 se realiza la II Exposición Neo-Concreta y una retrospectiva de Arte Concreto del grupo de San Paulo, MAM/RJ. Nace el *Grupo Invención* (estimulado por la revista *Noígrandes*). En 1961 se realiza una retrospectiva de Neo-Concretismo en el MAM/SP. Y en 1967 se inaugura la Exposición Nova Objetividade Brasileira en MAM/RJ. A esto deberíamos sumar los escritos de Helio Oiticica y Lygia Clark.
- 5 Para Roberto Schwarz, la imagen del tropicalismo expone de forma ultramoderna una mirada arcaizante y sujeta a anacronismos que en esa transformación dan como resultado una alegoría de Brasil: ‘The stock of images and emotions belonging to the patriarchal country, rural and urban, is exposed to the most advanced or fashionable forms of techniques in the world-electronic music, Eisensteinian montage, the colour or montage of pop art at the prose of Finnegans Wake, theater which is at one and at the same time raw and allegorical with physical attacks on the audience. It’s in this internal contrast that the peculiar attraction, the trademark of tropicalist image

lies". Ver. Schwarz, Roberto, "Culture and Politics in Brasil, 1964-1969", tomado del catálogo *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. (ed) Carlos Basulado, Cosac y Naify, San Paulo, 2005, pág 292.

6 Paulo Herkenhoff, *Um entre Outros*, (cat exp.) XXIV Bienal de Sao Paulo, Fundacao Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, 1998, pág.115.

7 Este argumento, interesante para pensar las nuevas narrativas visuales que emergen en el campo entre el '67-'72, establece a su vez, un dialogo con curadurías anteriores como la de Paulo Herkenhoff para la XXIV Bienal de San Pablo, quien organizó el núcleo histórico de su investigación en torno a 'Antropofagia e Historia de Canibalismos'.

8 Los trabajos de Nelly Richard y Mieke Bal en 'retóricas' visuales y poéticas han elaborado desde posiciones diversas, herramientas útiles para el análisis de propuestas artísticas enmarcadas en este cruce entre narración y subjetividad. Ver Mieke Bal and Christine van Boheemen, 'The Rethoric of Subjectivity', *Poetics Today*, Vol. 5, No. 2, The Construction of Reality in Fiction, 1984, pp. 337-376, y Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.

9 Regina Melim en su libro sobre performance, observa ya en los 'Estudos' o 'Fonómenos' de Cildo Meireles de 1967, proposiciones o instrucciones poéticas para el espectador "a la espera de realización". Estas sugieren alteraciones perceptuales y poéticas de la performatividad cotidiana, que surgen según el propio artista, '*como tentativas de se distanciar da patológica relação com a obra de arte como algo que apenas artistas podem produzir*'. En *Estudo para Tempo* Meireles propone: "*Na praia ou no deserto, faça um buraco na areia (do tamanho que desejar) sente e espere, silenciosamente, até que o vento lhe cubra por completo*". Ver Regina Melim, *Performance nas artes visuais*, Zahar, Rio de Janeiro, 2008, pp.60-61.

10 Guy Brett (ed.), Cildo Meireles, (cat exp), Tate Modern, London, D.A.P, 2008, pp. 84-89

11 Cildo Meireles (cat. exp), Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera y Dan Cameron (ed.), Pahidon, London, 1999, pág 96-104.

12 Ronaldo Brito. *Antonio Dias*. Rio de Janeiro : Grafit, 1985. s/p.

13 *Antonio Dias*.(cat. exp.) AA.VV, São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 27 e 30.

14 Ricardo Basbaum, *Differences between Us and Them*, 2009. www.ludlow38.org/files/usandthemrev.pdf

Ver también, Brasil Contemporary (cat exp), Museum Boijmans Van Bueninguen, Rotterdam, Nai Utigever, 2009, pp.274-283.

15 Un dialogismo estimulado por la 'motorische Vorstellung' le hace escribir a Ludwig Wittgenstein: ¿Qué hace que mi imagen de él, sea una imagen de él? No el parecido de la figura. A la manifestación "Ahora lo veo vivamente en mí" se la aplica la misma pregunta que a la imagen. ¿Qué hace que esta manifestación sea una manifestación sobre él? -Nada que esté en ella o que sea simultáneo con ella ('que esté detrás de ella'). Si quieres saber a quién se refería, ¡pregúntale! (Pero también puede ser que venga a mi mente un rostro, incluso que lo pueda dibujar, sin saber a qué persona corresponde, dónde lo he visto.) Pero supón que alguien dibujara al imaginar, o dibujara en vez de imaginar: aunque sólo fuera con el dedo en el aire. (A esto le podría llamar 'imagen motora'.) En tal caso se podría preguntar "A quien representa esto?" Y su respuesta sería lo que decidiría la cuestión.-Es justamente como si hubiera dado una descripción

en palabras, y ésta puede darse precisamente *en vez de* la imagen. Ver. Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, (trad. Alfonso Suarez y Ulises Moulines), UNAM, Crítica/Grijalbo, Barcelona, 1988, (IF. Sección II, apt. III, pág.415)

16 Conversaciones con la artista, (nov/dic), 2010.

17 Se conoce como cronotopo (del griego:kronos = tiempo y topos =espacio, lugar) a la unidad espacio-tiempo, indisoluble, y de carácter formal expresivo. Es un discurrir del tiempo -cuarta dimensión-, densificado en el espacio y de éste en aquel donde ambos se interceptan y vuelven visibles al espectador y apreciables desde el punto de vista estético. En un mismo relato pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual creando una atmósfera especial y un determinado efecto. La noción de «cronotopo» que Bajtín extrapola de la física, expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, que, concebidos en vinculación con el movimiento y la materia, se configuran como sus propiedades, y, así, el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio. Ver Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp.237-409.

18 Lissete Lagnado, ‘Turning so many corners’, (trad). Alberto Dwek, *Frieze Magazine*, Issue 107, may, 2007._

19 Encuentro Internacional de Medellín 07. Los curadores de prácticas artísticas contemporáneas presentadas en este encuentro fueron Alberto Sierra, Ana Paula Cohen, Jaime Cerón, José Ignacio Roca, María Inés Rodríguez y Óscar Muñoz.

20 Teresa Riccardi, ‘(Pre)supuestos para una práctica artística: Endose una crítica’, *Projetos e Orçamentos – Traplev*, galería de arte contemporánea de Criciúma – SC, (texto inédito)

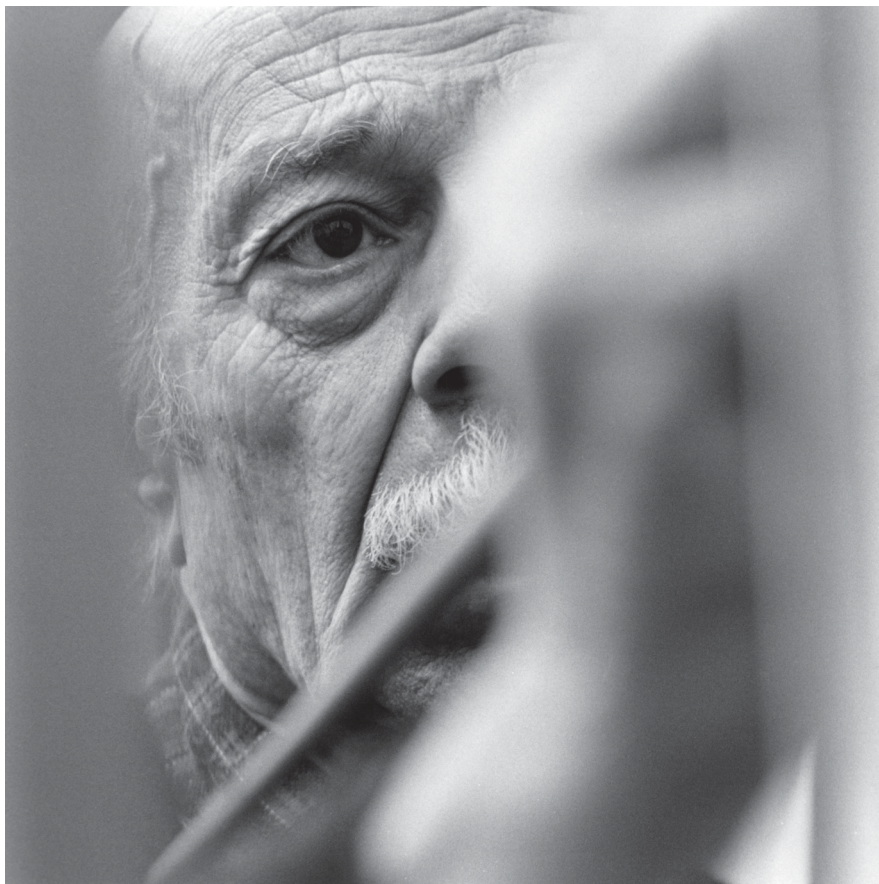
21 En ‘La extensión como efecto de la presión. Sala-3’ realizado en la galería Montgomery en Berlin, junto a Raquel Stolf, desarrollan una instalación efímera, en colaboración cuyos recorridos sugieren en su precarización material la frágil ‘savía’ de la economía circulante.

22 <http://dailyserving.com/2011/01/portable-landscapes-recibo/>

23 Suely Rolnik, ‘Geopolítica del Ruffán’, (anexo) en *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2005, pp.486-491.

24 Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

ESTUDIOS



Eduardo Longoni

Sábado pinta en su casa

BILINGÜISMO Y DISCURSO EN UNA FAMILIA MAZAHUA¹

Rebeca Barriga Villanueva
El Colegio de México

*Me intereso en el lenguaje porque me
hiere o me seduce*
Roland Barthes

INTRODUCCIÓN

*L*a compleja realidad lingüística de México ofrece un generoso campo de investigación en el ámbito de las lenguas en contacto, en este caso de las lenguas indomexicanas con el español. Desde los aspectos más estrictamente lingüísticos vinculados con la organización de sistemas estructurales ajenos unos a otros, hasta los relacionados con actitudes, identidad, prestigio, lealtad, rasgos sociolingüísticos emanados todos ellos de un contacto conflictivo (Ninyoles 1972, Desmet 2004), caracterizado por una paradójica situación de tensión entre pérdida, desplazamiento o revitalización de lenguas. El simple hecho de determinar el tipo de bilingüismo, que se establece entre cada una de las 63 lenguas indígenas mexicanas reconocidas de manera oficial y el español, es ya, de suyo, un tema polémico. Cada una de estas lenguas y sus hablantes son pequeños microcosmos con características muy locales que impiden generalizar o comparar situaciones en apariencia semejantes. Si bien algunas lenguas mexicanas están en franca revitalización, hay otras en serio peligro de extinción; y otras, las más, que se debaten entre el desplazamiento y el mantenimiento con todo tipo de estrategias de resistencia y actitudes ambivalentes.

En este trabajo me propongo hacer un estudio de carácter exploratorio de uno de estos microcosmos: analizar y comparar algunos rasgos lingüísticos sobresalientes del español hablado por seis integrantes de una familia mazahua

de Portes Gil, estado de México, pertenecientes a cuatro generaciones; observar las repercusiones sociolingüísticas que su uso ha tenido en ellos, y tratar de detectar la fuerza de la lengua originaria en su español. Dada la eminente trayectoria de pérdida del mazahua por la avasalladora omnipresencia del español en contextos cada vez más abarcadores (Celote 2004: 3), la hipótesis natural sería que las integrantes de la primera generación, tendrán presentes en su habla muchos más rasgos del mazahua que los más jóvenes; sin embargo, habría también que probar si la fuerza de la lengua materna de abuelos y padres – aceptada o no – deja resquicios importantes en el habla de hijos y nietos. Dos fueron las razones que me llevaron a trabajar con esta familia de Portes Gil; una, que contrario a otras zonas mazahuas aledañas, la mayoría de las mujeres de Portes Gil no participan en la hégira a la ciudad de México para vender, principalmente artesanías y chicles o trabajar en el servicio doméstico. Esto hace que su contacto con el español sea menos contundente para los procesos de desgaste o vitalidad del mazahua. La otra, por su cercanía con San Felipe del Progreso, lugar donde se erige una de las universidades pioneras del modelo Intercultural Bilingüe, política educativa vigente en México cuyo espíritu busca, en principio, romper con la larga tradición de marginalidad y olvido de las lenguas indígenas (Hernaiz 2004, Schmelkes 2004, Barriga Villanueva 2004). De ser relevantes estos dos factores, tendrán que incidir una manera u otra en el destino final de las lenguas en contacto.

PORTES GIL

Portes Gil es un ejido situado entre dos cabeceras municipales San Felipe del Progreso e Ixtlahuaca, en el Estado de México. Tiene aproximadamente unos 3.000 habitantes según el censo del 2000, que se dedican en esencia al cultivo del campo y a actividades complementarias como la elaboración de fibras de henequén que se venden en Toluca, capital del Estado y en la ciudad de México. La situación lingüística de Portes Gil es resultado, como la de la mayoría del los pueblos indígenas de México, de políticas lingüísticas oscilantes (Barriga Villanueva 1998) que han conducido al desplazamiento de las lenguas originarias, cuya situación se ha hecho cada vez más vulnerable al perder espacios comunicativos privilegiados para vitalizar la lengua. El mazahua no se escapa tampoco del avasallamiento del progreso y de la globalización.

A partir de los años cuarenta, cuando llegó la escuela con la exigencia de la enseñanza del español, la comunidad dio un vertiginoso giro que trajo consigo una inevitable transformación y desquebrajamiento en la identidad de los mazahuas, quienes de pronto, sustituyeron su lengua materna por el español para superar el estigma que significaba ser indio y hablar una lengua diferente a la de prestigio. En poco menos de seis décadas, Portes Gil, de ser una comunidad prácticamente monolingüe, vive en la actualidad

un bilingüismo asimétrico con un evidente predominio del español en los espacios sociales más trascendentes aunque con actitudes ambivalentes en sus hablantes. La mayoría de las mujeres ancianas, por ejemplo, pese a la férrea decisión de que sus hijos fueran monolingües de español, conservan un espacio comunicativo peculiar e íntimo donde el mazahua se destina a la interacción entre pares o con los nietos y bisnietos; sus hijos en cambio, sin negar el mazahua, abiertamente eligieron el español como lengua para sus propios hijos, quienes no sólo niegan la lengua de sus padres sino que eligen el español como lengua materna de sus pequeños hijos y aceptan que es la única lengua que aprendan de manera formal en la escuela. Así y todo el mazahua tiene una peculiar presencia, que se traduce en procesos muy complejos de adquisición, aprendizaje y dominio activo o pasivo, y por ende, de bilingüismo. Pedro, uno de los colaboradores de esta investigación, gran defensor del mazahua y genuinamente interesado en revitalizarlo, retrata de manera nítida esta situación, al hablar de las actividades de María, su madre:

Mi mamá cura algunas enfermedades generales cura como las anginas y cura hueso y algunas otras cosas y entonces tiene su capital social y vienen muchas mestizas y *mi mamá siempre conversa con ellas en mazahua aunque las otras contestan en español mi mamá siempre esta conversando con ellas en mazahua ella en mazahua y las otras en español y se comunican las otras ya no hablan en mazahua pero lo entienden* (las cursivas son mías)²

Este comprender y no producir lengua indígena representa dos perspectivas del problema lingüístico indígena, la positiva, hay un potencial de competencia rescatable en caso de movimientos de reivindicación de las lenguas indígenas, que, de hecho, se están dando; y la negativa, su paulatina pérdida por no entrar en contextos de uso pertinentes y vitales.

LA LENGUA MAZAHUA

La lengua mazahua o jñatjo (los que hablan la palabra) es hablada por alrededor de 200.000 personas diseminadas en su gran mayoría por el estado de México, también hay mazahuas en Michoacán, Oaxaca, Chihuahua y Veracruz. Pertenece a la familia otopame del tronco otomangue, concretamente a la subfamilia otomi-mazahua (Suárez 1995: 23). Uno de sus rasgos característicos es el “uso de vocales nasales como las del francés [...] y se destaca también por el uso del acento con altura musical, similar al japonés” (Manrique 1988: 35). Otro rasgo saliente del mazahua es su carácter aglutinante que “hace difícil la identificación de sus diferentes elementos oracionales” (Arias, 1986: 27)³.

UNA FAMILIA MAZAHUA

Por la naturaleza del trabajo realicé un muestreo intencionado. El requisito principal era que los colaboradores pertenecieran a una familia hablante de mazahua y de español y que cada uno perteneciera a una diferente generación. Me aventuraría a afirmar que la familia que colaboró conmigo podría ser representativa de muchas de Portes Gil, y aun mucho más allá. Sus rasgos distintivos coinciden: hay una estrecha convivencia entre sus miembros, sus integrantes poseen muy diversos grados de bilingüismo, y presentan una gran heterogeneidad en la formación escolar, sus actitudes son radicales frente a la lengua materna, van de la defensa a ultranza a la negación total.

En esta investigación trabajé con seis miembros de una familia extendida con diferentes grados de parentesco Marta⁴, María, (comadres), Pablo (hijo de Marta), Pedro, (hijo de María), Rita, (nuera de María madre de Alan) y Alan (nieto de doña María, hijo de Rita, sobrino de Pedro), cuyas edades fluctúan entre los 78 y los 5 años y la escolaridad entre el analfabetismo total y los estudios de posgrado. Estas variables resultan imprescindibles para entender la compleja trama de lenguas y actitudes con las que se entretejen sus vidas; para caer en la cuenta de cómo la lengua materna de los unos, pasa a ser la segunda lengua de los otros y para constatar cómo el español va tomando una notoria ventaja sobre el mazahua. El cuadro siguiente muestra de manera gráfica este gradual proceso de cambio de lenguas maternas.

	EDAD	LENGUA MATERNA	SEGUNDA LENGUA	ESCOLARIDAD	OCUPACIÓN
1 ⁵ MARTA	78	MAZAHUA	ESPAÑOL	ANALFABETA	CUIDADO DE LOS NIETOS, BISNIETOS Y ANIMALES
2 MARÍA	73	MAZAHUA	ESPAÑOL	ANALFABETA	CURANDERA Y CUIDADO DE NIETOS
3 PABLO	63	MAZAHUA	ESPAÑOL	3er. AÑO DE PRIMARIA (<i>EN ESPAÑOL</i>)	ALBAÑIL
4 PEDRO	46	MAZAHUA	ESPAÑOL	ESTUDIOS DE POSGRADO (<i>EN ESPAÑOL</i>)	PROFESOR UNIVERSITARIO
5 RITA	26	ESPAÑOL	MAZAHUA	BACHILLERATO (<i>EN ESPAÑOL</i>)	AMA DE CASA
6 ALAN	5	ESPAÑOL	MAZAHUA	PREESCOLAR (<i>EN ESPAÑOL</i>)	ESTUDIANTE

Al hilo de la conversación, realicé dos tareas con cada uno de estos mazahuas: primero una entrevista semidirigida y después la grabación de narraciones o

historias significativas para ellos. Mi intención era formar un corpus con datos de dos discursos diferentes que me permitieran analizar estructuras lingüísticas del español en contacto el mazahua imbricadas con sentires y saberes. En efecto, estos discursos atraviesan la lengua de manera distinta. La entrevista es directa y su propio formato rige la producción obtenida; la versatilidad de las narraciones, en cambio, propician, gracias a su riqueza estructural y cognoscitiva (Bruner 1992, Nelson 1996 y Thornborrow y Coates, 2006) una producción más generosa y espontánea que organiza la información en dimensiones de espacio, tiempo y referencia que rebasan lo estrictamente lo lingüístico para aterrizar en “estrategias comunicativas propias que implican una explotación diferente del sistema con una perspectiva diferente frente a las mismas realidades” (Martínez 2002: 85-6). El mismo soporte conversacional que requirieron estos discursos ilumina áreas reveladoras. Por ejemplo, Marta y María, en la entrevista requerían otro ritmo de voz más pausado y mayores explicaciones, ya más en español, ya de Pedro, en mazahua. Con las narraciones no sucedió lo mismo, una vez que empezaba el relato, paradójicamente el habla fluía de inmediato, no obstante las dificultades evidentes para organizar con coherencia los episodios narrativos. Esto hace pensar en la vulnerabilidad de una segunda lengua en un tipo de situación comunicativa poco familiar y en lo dudosas que pueden resultar ciertas clasificaciones de bilingüismo. La cultura mazahua, como muchas otras indígenas descansa sobre una base eminentemente oral: narrar es un oficio conocido, vivido y significativo. Responder a un tipo de preguntas sistematizadas para un fin no dado, no es funcional y está fuera de los cánones de la cotidianidad.

El escenario en el que trabajamos fue muy acogedor, todos estábamos sentados al aire libre en el patio de la casa de Pablo – que yacía en el suelo con un pie fracturado –, bajo la sombra de un árbol conversábamos y yo les explicaba mi interés por su vida, su lengua, sus costumbres y tradiciones. Esta suerte de trabajo etnográfico fue muy rico pues me permitió observar el uso espontáneo del mazahua, utilizado por Marta y María para llamar a los animales y para interactuar, en especial, con sus pequeños nietos y bisnietos que jugaban a nuestro alrededor; sin hablar mazahua, estos pequeños, entre año y medio y cinco años de edad, parecían comprender perfectamente las ordenes de sus abuelas. También fue interesante constatar que mientras entrevistaba o grababa la narración de uno de ellos, los demás conversaban familiarmente entre sí, la mayoría de las veces en mazahua, sólo Rita, quien de hecho, se nos unió más tarde, se comunicaba siempre en español, tanto con los niños como con sus parientes adultos.

Las preguntas (adaptadas según la edad del colaborador) de la entrevista eran catorce y las dividí en tres bloques. El primero reunía datos generales: nombre, edad, lengua materna y lengua de los padres; el segundo giraba en torno a datos más personales como la ocupación, la escolaridad, el momento de encuentro con el español, y por último, el tercero se centraba en los ámbitos de uso del mazahua y el español y las actitudes en torno a ambas lenguas.

Con la temática de las narraciones, sucedió algo muy interesante, cuando terminé con las entrevistas individuales, con la idea de obtener narraciones de experiencias personales por su conocida efectividad (Labov 1972: 354), invité a todos a que relataran historias del pueblo o de sucesos o importantes en sus vidas. Con entusiasmo María tomó la iniciativa y pidió hablar de la fiesta de la “virgencita del 15 de agosto” (la Asunción) que se había celebrado un mes atrás y del menzhe, un monstruo legendario que habita en las aguas. Marta y Pedro apoyaron ampliamente la moción, en tanto que los tres restantes, la acataron. Considero sintomática esta situación pues refleja polos opuestos; mientras en unos hay conocimiento, incluso fervor, por las tradiciones mazahuas, en otros, los sentimientos hacia ellas fluctúan entre la indiferencia, la apatía o el desconocimiento, todo ello como parte de un complejo proceso de pérdida de identidad y de valores culturales que van de la mano con el uso de la lengua que los porta.

EL ESPAÑOL DE ENTREVISTAS Y NARRACIONES

Entrevistas y narraciones cumplieron con la doble expectativa esperada: arrojan luz tanto del español como estructura lingüística en contacto con el mazahua⁶, como del sentir de los hablantes hacia las dos lenguas que los circundan. De hecho, el corpus se constituye de datos tan entreverados que es difícil deslindarlos unos de los otros. Para efectos de análisis dividí en forma un tanto arbitraria los rasgos sobresalientes más estrictamente lingüísticos – morfosintácticos – del español producido en las entrevistas y en las narraciones de los aspectos sociolingüísticos más prominentes.

Como marco de entrada, ofrezco la siguiente tabla donde gráficamente se puede observar el núcleo de los principales rasgos significativos en el español hablado por mis colaboradores en entrevistas y narraciones. Algunos de éstos están presentes en todos ellos, en mayor o menor proporción; otros, en cambio, son sólo parte del habla de los mayores.

Construcciones problemáticas en el español mazahua	1. gen.				2ª gen.				3ª gen.		4ª gen.	
	1. Marta		2. María		3. Pablo		4. Pedro		5. Rita		6. Alan	
	E	N	E	N	E	N	E	N	E	N	E	N
Concordancia	x	x	x	x	x		x	x		x		
Pronombres personales	x	x		x	x							x
Pronombres reflexivos	x	x		x		x	x			x		
Tiempos verbales		x		x	x							
Orden de palabras	x	x	x	x	x							
Nexos	x	x	x	x	x	x						
Adverbios		x		x			x					

CONCORDANCIA

La falta de concordancia⁷ es uno de los rasgos más sobresalientes del español de mis colaboradores. La encontré en la mayoría de ellos menos en Alan, el más pequeño. Una explicación probable es que esta carencia obedezca a la influencia del mazahua que no establece relaciones de concordancia, ya que no tiene género ni número con manifestación morfológica (Arias 1985: 147-148). En este sentido, en mi corpus la presencia del mazahua es vigorosa, muy en especial en los hablantes de más edad, cuyo bilingüismo (si lo hubiere) se muestra más inclinado hacia la lengua originaria, en cambio en los más jóvenes, el español parece imperar. Veamos los ámbitos en donde se da esta discordancia:

Género

Nombre - artículo

2E	los dos le gustan [las dos lenguas]
2N	vamos llevar un estrella
3E	con la jefe
4E	con todo / hablo mazahua
5N	todo la gente va a la iglesia

Nombre - adjetivo

4N	una fiesta importantísimo
----	----------------------------------

Nombre - pronombre

4E	me da mucho gusto hablar la lengua mazahua no tengo conflicto de hablarlo
4N	lo del menzhe es una historia

Llama la atención las discordancias encontradas en el habla de Pedro, si tomamos en cuenta que dentro de una escala de bilingüismo él estaría en una de las posiciones más altas del grupo, lo cual significa que su lengua materna se impone, pese al dominio de la segunda.

Nombre - atributo

3E **mi esposa no es nativo de aquí**

Número

Adjetivo posesivo - nombre

1Ea **aquí nomá con mis hijo/**
 1Ec **cuido animale/ borrego/ mi/ nietos**
 1Nd **yo me fui con mis hijo/ Juan**
 2E **con lo/ niño/ mis hijos grande/ los chico/ no**
 3E **por cuidar mis animale**

Persona - verbo

1Ea **bonito todo/ habla/**
 1Eb **los dos son bonito**
 1Ec **todos habla/ mucho español**
 1Ed **sólo nosotros/ hablamos/**
 1Na **los conchero/ toca/**
 1N **Ya no los vemo/**
 2E **nos pusimo/ hablar español con lo/ niño/**
mis hijos grande/ los chico/ no
 2Nb **todos se va/ en posión [procesión]**
 2Nc **y todos se da/ guelta**
 2Nd **todos se va/ todo se lleva/ su estrella y**
todos se da/ guelta
 2Ne **los concheros toca/**

Es muy significativo ver cómo estos problemas de concordancia verbal sólo se dan en las dos mujeres de la primera generación, en principio, las menos bilingües del grupo, es un hecho, entonces, que el mazahua domina este proceso.

PRONOMBRES

El uso de los pronombres es muy interesante, se dan fenómenos que hablan de la complejidad del sistema pronominal de mazahua trasvasado al español de mis colaboradores. A decir de Suárez, “el sistema pronominal mazahua (que también se encuentra en las lenguas otomianas) es el más complejo de los registrados en esta área, en relación con las distinciones

de persona gramatical” (1995: 136). Este problema como muchos otros es compartido por muchas lenguas indoamericanas (Barriga Puente 2005: 49-50, Palacios 2005: 373-374).

Pronombres personales y clíticos

Con respecto a los pronombres personales, lo más relevante es el uso de la tercera persona o segunda persona del singular por la primera en el habla de Marta y de María:

- 1E **cuando casó prendió poquito con mi esposo** [*cuando me casé aprendí poquito con mi esposo*]
 2Na **Todo voy cuando sale la virgencita** [*todos vamos cuando sale la virgencita o todos van cuando sale la virgencita*]
 1Nb **ya cada quien su casa vas venir** [*cada quien va a ir a su casa*]
 3E **que entiende la gente mi esposa los de México, los del trabajo** [*que entiendo a la gente a mi esposa a los del trabajo. También podría interpretarse como me entiende la gente si hay omisión del reflexivo*]

Encontré escasos pero interesantes datos con pronombres átonos o clíticos, fenómeno muy reportado en las lenguas indoamericanas (de Granda 2002: 67, García Tesoro 2002: 45, van der Ent 2005: 67-70). En mi corpus Marta los omite en:

- 1N **iba villita y / bailaba la lupita** [*iba a la villita y le bailaba a la Lupita*]

en tanto que, quizá por el problema de la concordancia, los confunde en:

- 1E **lo gusto los dos** [*Me gustan las dos lenguas*]

En el caso de Pablo, puede haber dos interpretaciones, una relacionada con la discordancia de género entre nombre pronombre o en la confusión entre argumentos del verbo jalar:

- 3N **/cualquier persona lo puede jalar** [*a cualquier persona la puede jalar el menzhe*]

El pequeño Alan lo produce en una oración un tanto ambigua en su interpretación:

- 6N **jugué a las escondidillas / lo del zapatito** [*jugué a las escondidillas y jugué a lo del zapatito o al zapatito*]

PRONOMBRES REFLEXIVOS

Hay un peculiar comportamiento de los pronombres reflexivos en el español mazahua que analizo, o se omite como en muchas de las lenguas indígenas que difieren del español (Suárez 1972: XXII) o el verbo se considera reflexivo cuando no lo es (Lastra 1995: 127) o “su coloración abarca situaciones que en español no son reflexivas” (Arias 1986: 129).

- 1E **no me fue escuela** [*no fui a la escuela*]
 1N **así se pasó en la laguna de San Agustín**
 [*así pasó en la laguna de*]
 2N **todos se va en posión** [*todos van en procesión*]
 3N **nunca me fui las fiestas** [*nunca fui a las fiestas*]

VERBO

El verbo es una de las categorías gramaticales más complejas del mazahua (Arias 1986: 130), además del entrelaje que se da por la naturaleza argumental de los verbos y el complejo sistema pronominal que la contiene, el mazahua tiene un complicado sistema aspectual que domina sobre el de los tiempos. En mi corpus lo más destacable se dio en torno a los tiempos verbales y a la confusión del significado de algunos de ellos. En cuanto a los tiempos, sólo encontré cuatro: presente, pretérito, copretérito y futuro progresivo:

- 1N **iba villita bailaba la Lupita**
 2N **vamos dar comer**
 2E **Melquiade también prendió**
 3E **me siento mejor con el español me puedo comunicar**

Si bien, la entrevista no potenciaba gran movilidad en el continuo temporal, se dieron casos interesantes en Pablo, Pedro y Rita quienes produjeron dos tiempos y un modo no documentados como propios del mazahua (Arias 1986: 28): el pospretérito o condicional, en los primeros, y el subjuntivo – inexistente en el mazahua (Arias 1986: 92) en el caso de la segunda. Tiempos y modos éstos muy ajenos a la morfosintaxis del mazahua, lo cual puede interpretarse como un signo de la fuerza del español en su habla:

- 4E **ellos hablarían mazahua**
 5N **aunque quisiera no puedo no tengo tiempo**

En cuanto a los tiempos producidos en las narraciones – las de Marta y María son las más sobresalientes, ya que en ellas no predomina el pasado o copretérito como se espera en una narración canónica. Hay varios episodios en futuro perifrástico o en presente de manera muy persistente:

- 1N **ya va cabar va hacer la misa**
 1N b **los conchero toca así su violín y su guitarra**

Incluso María empieza su relato, sucedido en el pasado, con un futuro perifrástico:

- 2N **el 15 de agosto vamos llevar un estrella**
 2N **hace castillo que prende**

ORDEN DE PALABRAS

Algunos autores indoamericanistas han señalado el orden de palabras como un rasgo general de las lenguas indígenas distinto al español (Suárez 1972: XXIII y 1995: 159, Haboud 1998: 236 y 256). En mi corpus encuentro algunas construcciones que rompen el orden canónico del español SVO:

- 1EA *puro mazahua hablamos*
 IEb *bonito todo habla*
 1N *todo se lleva menzhe*
 2Ea *bonitos los dos*
 2NB *ya cada quien su casa vas venir*
 3E *en la escuela puro español yo aprendí*

NEXOS

El mazahua como muchas otras lenguas indígenas es una lengua que “carece de muchos nexos” (Arias 1986: 89), la mayoría de ellos son préstamos del español (Suárez, 1995: 162). Esta carencia se plasma en mi corpus de dos maneras; una, con la omisión del nexo esperado – en especial de la preposición – y otra, con el cambio por otra preposición diferente a la forma estándar en español.

Preposición

Omisión

- 1E **Aquí / mi casa [en]**
 1N **bailaba de junto / mi esposo [a]**
 2E **/ Tre hijo hablamos mazahua [con]**
- 3Ea **Me siento mejor con el español porque puedo platicar / ellos**
 [con]
 3Eb **/ lo que sabe hablar mazahua con ése hablamos [con]**
 3Na **pues siempre me he ido en mi trabajo [a]**

- 3Nb **dicen que es malo que *lo* jala a uno / cualquier persona lo puede jalar [a]**
 6N **jugué a las escondidillas / lo del zapatito [a]**

Con respecto a las omisiones, éstas no son sistemáticas, lo cual indica que no han sido integradas del todo al español. Un caso muy claro es el de la preposición **a** en la perífrasis de futuro ir + a + infinitivo. Veamos este conjunto de oraciones producidas por María, quien en una misma secuencia narrativa omite la preposición **a** o la usa de la manera esperada en español:

- 2Na **va / salir la virgencita todos se va en posición vas/ juntar todo vas a venir**
 2Nb **vas / venir aquí / la iglesia vas / hacer misa**
 2Nc **vas a hacer mis vas/ ir manarca vas a ir conchero**
 2Nd **va a lir a comer vamos/matar pavo**
 2Ne **vamos a dar a comer vamos/ dar tortilla**

Esta secuencia también nos sirve para observar la alternancia que María produce en el uso de las personas gramaticales, ella recorre el itinerario de la segunda persona de singular, la tercera de singular y plural, y la primera de plural, en una especie de juego para acomodarse como el sujeto que narra y que forma parte de las acciones narradas. Esta alternancia podría ser explicada en términos de interferencia del mazahua de las fases de interlengua por las que atraviesa.

Cambio

- 2N **si como bailaba de junto mi esposo [junto a]**
 6E **Mi papá está a México [en]**

Adverbios

En el corpus encuentro varios adverbios de tiempo como *ya* usado reiteradamente por Marta y María:

- 1N **así nomas en las aguas y ya no los vemo**
 2N **ya vas a venir y a trai musico y todo**

y de lugar *aquí, ahí* función podría ser más bien discursiva. Lo más relevante de éstos es su combinación, hay ocasiones en que se aglutinan hasta cinco:

- 2Na **Aquí arriba cerquita de onde cuando se mató**
 2Nb **Ni viene lágrima desde muchamente**
 2N **sí como bailaba de junto mi esposo**
 4E **donde desde niño se niega el mazahua**

EL ENTREVERADO SOCIOLINGÜÍSTICO

El foco estará ahora dirigido a las actitudes de mis colaboradores; al peso valorativo y emocional de sus respuestas en la entrevista, la mayoría en los linderos de la contradicción y la ambivalencia; entre la lealtad al mazahua, la fuerza innegable del español y la contrafuerza para resistirla. Me detengo en las respuestas más elocuentes en torno a dos factores sociolingüísticos de gran peso: los ámbitos de uso del español y el mazahua, y las actitudes explícitas o implícitas hacia ambas lenguas.

ÁMBITOS DE USO

Una de las fortalezas o fragilidades de una lengua se puede medir a partir de los contextos privados o públicos que privilegien su uso (Coronado 1999: 27-31). De hecho, es un indicador elemental para medir el peso potencial o real del desplazamiento: “lo que normalmente ocurre en una situación de desplazamiento lingüístico es una pérdida de funcionalidad de la lengua desplazada. Esto se refiere a la reducción de los contextos comunicativos en los que se puede utilizar” (Cárdenas 2004: 36).

De acuerdo con sus respuestas, en principio, Marta y María privilegian el mazahua:

- | | |
|-----|--|
| 1Ea | aquí mi casa con vecinas <i>puro mazahua hablamos</i> |
| 2Ea | aquí en casa con vecinos <i>habla mazahua cuando vamos</i>
saludar ahí con la gente |

Pueden ser también muy selectivas y estratégicas en su uso:

- | | |
|-----|--|
| 1Eb | <i>aquí nomas con mis hijos todos habla mucho español</i> |
| 2Eb | <i>con mis nuera habla español ellas ya no quieren, ya no saben</i>
mazahua |

La apropiación de Marta y María del español como segunda lengua fue tardía y al margen de la escuela, en un ambiente de inmersión generalizado. Fue una respuesta perentoria a la situación histórica y a las demandas de un intempestivo cambio de política lingüística que ponía al español al centro con la gran fuerza promisorio del bienestar y del progreso. Ambas decidieron conscientemente enseñar español como primera lengua a sus hijos menores, aún cuando los mayores ya habían adquirido el mazahua como lengua materna:

- | | |
|-----|--|
| 2Ec | cuando casó <i>prendió un poquito español con mi esposo</i>
Melquíade también <i>prendió</i> y nos pusimos hablar con los
niños |
| 2Ea | <i>con mis hijos grande los chico no con María Rosa tres hijos</i> |

hablamos mazahua

La decisión de las mujeres mayores ha incidido directa o indirectamente en otros miembros de la familia de diferentes generaciones:

- 4e ***mis papás ya no querían usar el mazahua y desde que nació mi cuarto hermano la lengua de uso cotidiana era el español.***
- 5Ea ***Yo hablo español desde muy chiquita porque mi papá ya no me dejó hablar mazahua en la casa ni mi mamá***
- 6Ea ***mi papá me habla español mi mamá me habla español y a veces en mazahua poquitas palabras solo mi tío Pedro y mi abuela María y la señora Marta y la señora Rosa me hablan mazahua y a veces mi mamá***

Esta circunstancia es una vieja historia en la sociolingüística mexicana, que sigue motivando grandes interrogantes: ¿de qué manera puede darse el proceso de adquisición de una lengua como primera lengua cuando los transmisores no son hablantes nativos de él, ¿qué clase de bilingüismo resulta de esta situación? ¿qué tipo de comunicación intrafamiliar y comunitaria se da? ¿cómo se viven las contradicciones que se generan entre la casa y la escuela? ¿qué resultados específicos tienen en la lengua?

En el caso de Pablo, por ejemplo, el problema se agudiza. Al igual que Pedro adquirió el mazahua como lengua materna, pero sus padres muy pronto decidieron dejarle de hablar en esa lengua para hacerlo en español, que a su vez, fue la única lengua con la que se enfrentó en la escuela. Más tarde, el español se convierte en la lengua de comunicación en el trabajo con otras personas y con su esposa, acelerando así el proceso de desplazamiento de la lengua materna:

- 3E ***con la jefe español a veces con el español cuando encuentro personas con mi esposa***

Me detengo por último en el otro gran ámbito de uso, la escuela, que por mucho tiempo se ha considerado como la panacea, lugar del milagro y el bienestar, donde los problemas de la marginalidad encontrarán solución y el aprendizaje del español será mágico:

- 3Ea ***en la escuela, puro español yo aprendí***
- 4Ed ***No aquí ya no se enseña mazahua en las escuelas desde hace mucho sólo se enseña el español***
- 5Eb ***En la escuela yo sólo hablaba español nadie hablaba mazahua ni decía que sabía hablar***
- 6Eb ***En la escuela nadie habla mazahua todos hablamos español***

De todas estas respuestas que definitivamente el español es la única lengua que se usa en las escuelas públicas de Portes Gil. Situación alarmante si tomamos en cuenta que, desde los años 40 la política lingüística oficial ha ido cambiando de denominación, pero siempre ha conservado el bilingüismo como una parte esencial de ella: educación bilingüe, educación bilingüe bicultural, educación intercultural bilingüe. ¿Qué significado extraño tendrá en estas dádadas la palabra bilingüe? Un mito, un adorno o una mistificación de la realidad (Jordá 2002, Barriga Villanueva 2004 y 2005) para solapar un proceso imparable que difícilmente podrá revertirse ya:

Las elecciones hechas por los individuos en su vida cotidiana producen su efecto a largo plazo en las lenguas afectadas. El desplazamiento de una lengua por otra supone una etapa de bilingüismo (a menudo sin diglosia) como paso previo al eventual monolingüismo en la nueva lengua. El proceso típico es que una comunidad que antes era monolingüe se convierta en bilingüe por contacto con otro grupo (en general más poderoso desde el punto de vista social) y mantenga este bilingüismo de forma transitoria hasta abandonar totalmente su propia lengua (Romanine 1996: 70-1).

La escuela indígena, se convierte, entonces, en un factor determinante para el desplazamiento de la lengua indígena, el español es la lengua del prestigio y del conocimiento, de la ciencia, del progreso en el imaginario, aunque en la realidad, los resultados tampoco son los óptimos, y llegan a ser en ocasiones terriblemente negativos, no sólo en cuanto a la competencia en las lenguas que resulta muchas veces dudosa, sino la conformación de una identidad y orgullo étnicos.

ACTITUDES

En el conjunto de respuestas seleccionadas. En este bloque podemos observar una especie de continuo de sentires entre lo negativo y lo positivo. Marta, la más tímida y parca al contestar no hace juicios ni valoraciones sobre las lenguas (quizá por su poco dominio del español); ella sólo da apreciaciones subjetivas:

- | | |
|-----|---|
| 1Ea | bonito sueno bonito [el mazahua] |
| 1Eb | bonito todo habla [el español] |
| 1Ec | bonito los dos [el mazahua y el español] |

María, también destaca lo bonito de estas lenguas y es el argumento para que sus nietos y biznietos las aprendan:

- | | |
|------|---|
| E2.b | queremos que prenda los dos son bonito [queremos que los |
|------|---|

niños aprendan español y mazahua, son bonitos]

Sin embargo, María añade da otra información más relevante, que muestra el significado que le da al español y el impacto que ha tenido en su vida:

E2.c **antes no sabíamos nada *puro lengua***
E2d **gracias diosito ya sabe español gracias diosito ya sabe español**

El que antes de que llegara el español a Portes Gil no se supiera nada, implica que el mazahua no es en su concepción una lengua completa. Éste es un sentimiento muy conocido y compartido por la mayoría de los hablantes de lenguas indígenas que hasta hace muy poco vivían convencidos de que sus lenguas sólo alcanzaban el estatus de dialecto que se caracterizan por su incompletud y la carencia de una gramática y de lengua escrita. El reiterado agradecimiento a “diosito” por ya saber hablar español rebela, no sólo el valor que le confiere sino la sensación de bienestar que le produce:

2Ee **en el pueblo habla español, *siento bonito***

Sensación contraria a la de negativa que les provoca a sus nietos aprender mazahua o al rechazo que le tienen su nueras que ya no saben mazahua o ya no quieren saberlo:

2Ef **No quieren prender mazahua *le da susto***

Por su parte, Pablo no sabe explicar las razones por las que le gusta el mazahua:

3Ea **me gusta hablar la mazahua *pus todo así todo***

aunque sí sabe porque le gusta el español y los beneficios que le trae:

3Eb **que *entiende* [entiendo] la gente mi esposa los de México, los del trabajo**

Vale la pena analizar las dos últimas respuestas de Pablo en torno a su decisión de enseñar o no a sus hijos español por la contradicción que entrañan:

3Ec **el adoptado de mi hermano solo le hablo español**
3Ed **español pa'que no le dé vergüenza *dependiendo de la familia le enseñaría***

Pedro es el caso más evidente de lealtad y orgullo lingüístico y étnico, el mazahua le gusta, le ha abierto puertas y le da identidad y prestigio en su comunidad. En apariencia, para él el mazahua es sinónimo de sentimientos positivos y creativos:

- 4Ea **yo con todo hablo mazahua, con mi mamá la tía Rosa con doña Marta le enseño a los niños para que se familiaricen con ella.**
- 4Eb **con la lengua mazahua me he abierto muchas puertas. Me da mucho gusto hablar la lengua mazahua. No tengo conflicto de hablarlo, me siento muy mazahua**

Empero, está consciente de que las funciones están muy diferenciadas y que el español es la lengua destinada al conocimiento, idea que ha penetrado profundamente en el pensamiento indígena contemporáneo, de tal forma que hay una división tajante entre lo que se habla y lo que se aprende, entre lo que se dice y lo que se escribe, entre lo que se siente y lo que se comunica (Jordá 2002, Barriga Villanueva 2005). Finalmente, Pedro rescata el valor del bilingüismo como una arma social necesaria para la sobrevivencia y el éxito:

- 4Ee ***El español ha sido mi lengua de estudio, fundamental para la comunicación en la escuela donde desde niño se niega el mazahua***
- 3Eh ***Si tuviera hijos, ellos hablarían mazahua y español para defenderse mejor***

Rita no tuvo mucha alternativa, su padre, siendo mazahua, no le permitió hablarlo. Su madre, también mazahua, tampoco se lo enseñó pero ella lo entiende perfectamente, pese a que se mueve entre sentimientos negativos de miedo y vergüenza para hablarlo:

- 5Ea ***le entiendo al mazahua pero casi no lo hablo pero entiendo todo todo todo no me gusta hablarlo por miedo por pena***

Como madre inteligente se da cuenta del valor que puede tener enseñar mazahua a sus hijos, aunque prevalezca el sentimiento de temor de verlos estigmatizados:

- 5Eb ***es muy bonita para que los niños lo aprendan y a veces les enseñamos mi tía y mi suegra a así ‘gato’ ‘perro’ ‘sol’***
- 5Ec ***Les enseño a los niños algunas palabras es bonito pero no quiero que se burlen de mis niños ni los hagan de menos***

Esta lamentable situación de Rita se podría extender a la mayoría de los jóvenes indomexicanos de su generación, presos de situaciones discriminatorias y descalificadoras que acabaron por fracturar su identidad (Palemón 2005, Cárdenas 2004, Terborg 2004) y por desplazar sus lenguas, al menos en una estructura superficial porque mucho de ellos como Rita "entienden todo todo todo "de su lengua, pero cargan con el peso del estigma de hablarlo."

Alan no parece tener grandes contradicciones, vive su realidad lingüística como niño que es; sus padres, conscientemente, no le enseñan mazahua y

es en apariencia monolingüe de español pero sabemos que Rita, su madre, su abuela y su tío le hablan continuamente en esta lengua.

Alan afirma abiertamente que

6E **me gusta el mazahua porque suena chistoso**

Esto hace suponer que su contacto con esta lengua es lo suficientemente cercano como para hacerlo percibir rasgos que le parecen graciosos – quizá los nasales – porque son los diferentes de los del español. Así las cosas, la pérdida del español no es tan contundente y probablemente se gesta en un bilingüismo dormido (Alarcón 1999). Alan, como la mayoría de los niños mazahuas de su edad, tiene como lengua materna el español, la lengua que le dieron sus padres. La convivencia estrecha con sus abuelas y, por ende, con el mazahua, lo hace un potencial bilingüe, que podría, en circunstancias políticas y educativas favorables, recuperar con verdadera eficacia su segunda lengua.

CONSIDERACIONES FINALES

Dada la complejidad que supone el intrincado contacto del mazahua y el español, apunto ciertas conclusiones, reflexiones para ser más precisa, emanadas de los resultados de esta investigación. A partir de los datos del corpus, se puede afirmar que sí hay una presencia importante del mazahua en el español de mis colaboradores en los dos tipos de discurso que produjeron. Hay una evidente influencia del mazahua sobre el español que hace que la dificultad para entamar un discurso en una segunda lengua sobrepase la capacidad discursiva que se tenga inherente en la primera. Las desviaciones del patrón normal del español se dan en ambos discursos de manera más notable en los representantes de la primera y la segunda generación, como es la realidad de la mayoría de las lenguas indomexicanas en contacto con el español (Lastra 1995: 193).

No obstante, uno de los colaboradores más competentes en español y con menos rastros de interferencia del mazahua en esta investigación es Pedro, también de la segunda generación. La explicación seguramente está en su aprendizaje del español, de manera formal y continuada, desde muy niño sus padres dejaron de hablarle en español y la lengua obligatoria de la escuela fue el español hasta alcanzar estudios de posgrado. Pese a esta trayectoria, también es él el que más conocimiento e interés en preservar el mazahua manifiesta. Parece que de regreso del periplo académico el proceso de revalorización de su lengua materna aflora y se hace consciente. En este sentido la escolaridad es una variable contundente en la decisión de revitalizar una lengua en peligro de perderse.

En las generaciones más jóvenes – tercera y cuarta – se presentan algunas reminiscencias de la estructura del mazahua, quizá las más intrínsecas a su

estructura sintáctica, como las diversas manifestaciones de la discordancia (presentes incluso en Pedro que ha tenido un contacto más multifuncional, académico y escrito con el español) y el manejo de los nexos. ¿Hasta cuándo aparecerán estos rasgos en el español de Rita y de Alan si cada vez se reducen los contextos de contacto y el reducto del respeto y la lealtad a la lengua indígena es cada vez más estrecho? El desplazamiento en la tercera generación parece ser un hecho incontrovertible: las actitudes entre temor y vergüenza hacia el mazahua son lo suficientemente negativas para pensar en un fortalecimiento real que trascienda “las palabras bonitas” aisladas y derribe la comprensión pasiva. Con la cuarta generación hay mejores perspectivas puesto que podría el habla de los abuelos penetrar profundo en el ser de los nietos para dejar restos importantes de lengua recuperables con el tiempo. En este caso la familiaridad y soltura con que los niños pequeños se manejan con el mazahua parece ser un buen augurio. El desplazamiento sería, entonces, una hipótesis de dos caras; una, la de la casi total pérdida del mazahua con la tercera generación; y otra, la de la posibilidad de un mantenimiento-refortalecimiento en la cuarta, ya que es en ésta donde se da el punto más sólido del encuentro con la primera generación, que valora ya desde otra perspectiva el uso del mazahua. Los abuelos son un factor real de revitalización. Una vez “dominadas” las habilidades requeridas por el español y asegurado un lugar en la sociedad competitiva, la lengua materna recobra su valor íntimo y de identidad. ¿Puede entonces revertirse el proceso que cede sus rasgos de conflictividad a los de la convivencia?

Tocante al punto del español mazahua, no quisiera dejar de llamar la atención sobre la total ausencia de interferencias léxicas y de alternancias de códigos, muy especialmente en el habla de Marta, María y Pablo. Esto podría resultar de una conciencia acendrada que no permite intermezclar códigos cuando se tiene conciencia de que el otro no domina uno de ellos (Bueno 2006: 117), una consecuencia más del dominio represor del español.

Con respecto al bilingüismo de mis colaboradores, apenas podría concluir con alguna certeza; sin embargo, salta a la vista que si se trata de calificarlo, los adjetivos más pertinentes serían: incipiente, funcional y totalmente asimétrico, subrayando este último rasgo. Los colaboradores en esta investigación tienen diversos grados de competencias. Marta, María y Pablo de la primera y segunda generaciones, cuentan con un incipiente y muy rudimentario conocimiento del español. Las variaciones en este español están condicionadas por la situación de contacto con el mazahua. En cuanto que en las generaciones más jóvenes se revierte el patrón, el mazahua es la lengua pasiva, en gran medida ineficiente por no ser funcional y significativa. En este sentido el contacto no podría ser postulado como estable como ha sido propuesto para otras lenguas. De ahí que con una mirada muy positiva, se podría derribar la idea de que el aparente bilingüismo de transición hacia el español, que practican la mayoría de los hablantes de lenguas indomexicanas, podría

transformarse en un bilingüismo más equilibrado, sólo que este emergería no de una política educativa sino de los usos más emotivos y significativos para los hablantes.

Son muchas, en fin, las entretelas que se generan en medio de las lenguas en contacto, aquí he intentado desdoblar sólo algunas de las más perceptibles que se dan entre el español y el mazahua de Portes Gil.

NOTAS

1 Agradezco al Maestro Antolín Celote, de la Universidad Intercultural de San Felipe del Progreso, estado de México su invaluable apoyo para realizar esta primera fase de la investigación. Su conocimiento profundo de la realidad mazahua fue definitivo para la realización de este trabajo. Una versión larga de este trabajo, aparecerá publicada en el Homenaje a la Doctora Yolando Lastra, editado por Martha Ruth Islas, del Colegio de Jalisco.

2 Consciente de los problemas teóricos y metodológicos que representa la transcripción de lo oral a lo escrito sobre todo cuando se trata, como en este caso, de un español con rasgos fonológicos y pautas entonativas de hablantes del español como segunda lengua o como lengua materna adquirida en circunstancias muy espaciales, no puse ninguna marca propia de la lengua escrita en mis transcripciones para tratar de evitar sesgos en mi interpretación del decir de mis colaboradores: “el uso de la escritura como instrumento de descripción ha transportado consigo unidades y categorías que le son propias (y que no tienen equivalentes en lo oral)” (Teberosky 1998: 11).

3 Arias 1986 ofrece una descripción muy meticulosa de la morfosintaxis del mazahua en contraste con la del español. En su interesante estudio completa y redondea los resultados del estudio previo realizado por Amador 1976.

4 Pese a la actitud abierta y cooperativa de todos los miembros de esta familia, preferí cambiar sus nombres reales por un seudónimo.

5 Este número que aparece a la izquierda del nombre de cada colaborador, servirá para identificar su producción.

6 Lastra lo llamaría español mazahua “[...] one cannot generalize and say that there is one “Indian Spanish”. What they have in common may be do to similarities in the native languages, such as lack of gender, but they also differ in many other aspects [...] let us say, a Mayan Spanish, a Zapotec Spanish or a Nahuatl Spanish” (1995: 132).

7 Este parece ser un punto de convergencia entre los estudiosos de las lenguas indomexicanas (Suárez 1972: XXII, Lastra 1995: 132) y de las amerindias. Con respecto a estas últimas. Haboud en su estudio del quechua ecuatoriano encuentra la discordancia como uno de los rasgos distintivos (1998: 235) García Tesoro encuentra este fenómeno como uno de los más “notables del español guatemalteco, rasgo común a otras variedades de español en contacto con lenguas indígenas en Perú, Ecuador, Bolivia, Paraguay y nordeste de Argentina” (2003: 34).

OBRAS CITADAS

Alarcón Neve, Luisa Josefina. *La reactivación de la segunda lengua «dormida». Un estudio de caso*. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Querétaro, 1999.

Amador Hernández, Maricela. Gramática del mazahua de San Antonio Pueblo Nuevo”. Tesis de Licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1976.

Arias Álvarez, Beatriz. “Deformaciones del español en hablantes mazahuas y posibles causas que las originan”. Tesis de Licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Barriga Puente, Francisco. *Los sistemas pronominales indoamericanos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005 (*Colección Científica*).

Barriga Villanueva, Rebeca. “Leer y escribir en dos mundos. El caso de los indomexicanos.” *Aprender a leer y a escribir en diferentes lenguas y realidades*. Coord. Esmeralda Matute. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005: 49-85.

Barriga Villanueva, Rebeca. “La interculturalidad en tres preguntas. Testimonio de maestros indígenas.” *Educación indígena. En torno a la interculturalidad*. Coords. Sarah Corona y Rebeca Barriga Villanueva. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Ciudad Zapopan, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004: 18-40.

Barriga Villanueva, Rebeca. “El movimiento pendular: historia de la política del lenguaje en México.” *Desde el Sur*, 11 (1998): pp. 62-67.

Bueno Holle, Juan José. “La alternancia de códigos y la Teoría de la Relevancia: un estudio de corpus”. Tesis de Maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Blanche-Benveniste, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisal, 1998 (*Colección LEA*).

Bruner, Jerome, “The narrative construction of reality.” *Piaget’s Theory: Prospects and Possibilities*. Eds. H. Beilin y P. Pufall. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1992. pp. 228-248.

Cárdenas Demay, Almandina. “Ideología y poder en la minorización de las lenguas indígenas”. Tesis de Maestría. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2004.

Celote Preciado, Antolín. *Mantenimiento y sustitución de las funciones comunicativas*

de la lengua mazahua. Toluca: Gobierno del Estado de México, 2004.

Corona, Sarah y Rebeca Barriga Villanueva, coords. *Educación indígena. En torno a la interculturalidad*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Ciudad Zapopan, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

Coronado Suzan, Gabriela. *Porque hablar dos idiomas...es como saber más. Sistemas comunicativos bilingües ante el México plural*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1999.

Chamoreau, Claudine y Yolanda Lastra, eds. *Dinámica lingüística de las lenguas en contacto*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2005.

De Granda, Germán. "El noroeste argentino. Área lingüística andina." *Cuadernos de Filología. El indigenismo americano*. Coords. Azucena. Palacios y Ana Isabel García Tesoro, Valencia: Universitat de València, 2002: pp. 59-81.

Desmet Argain, Céline marie-José. "Un estudio exploratorio de las actitudes de estudiantes universitarios hacia las lenguas indígenas y los derechos lingüísticos de sus hablantes". Tesis de Maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

García Tesoro, Ana Isabel. "El español en contacto con lenguas mayas: Guatemala" *Cuadernos de Filología. El indigenismo americano*. Coords. A. Palacios y A. I. García Tesoro. Valencia: Universitat de València, 2002. pp. 31-58.

Haboud, Marleen. *Quichas y castellano en los Andes ecuatorianos. Los efectos de un contacto prolongado*. Quito: Abya-Yala, 1998.

Hernaiz, Ignacio, coord. *Educación en la Diversidad: Experiencias y Desafíos en la Educación Intercultural Bilingüe*. Buenos Aires: Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación de la UNESCO, 2004.

Jordá Hernández, Jani. "Ser maestro bilingüe en suljaa': lengua e identidad". Tesis de Maestría. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.

Lastra, Yolanda. "Is There An Indian Spanish?" *Contemporary Research in Romance Linguistics*. Eds. J. Amastae, G. Goodall, M. Montalbetti y M. Phinney. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995: pp. 123-133.

Labov, William. *Language in the Inner City. Studies In The Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

Manrique Castañeda, Leonardo, coord. *Atlas de lingüística*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Planeta, 1988 (*Colección Atlas Cultural de México*).

Martínez, Angelita. "Etnopragmática. El español en contacto con lenguas aborígenes." *cuadernos de Filología.. El indigenismo americano*. Coords. A. Palacios y A. I. García Tesoro. Valencia: Universitat de València, 2002: pp. 83-97.

Nelson, Katherine. *Language In Cognitive Development. The Emergence Of The Mediated Mind*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Ninyoles, Rafael. *Idioma y poder social*. Madrid: Tecnós, 1972.

Olbertz, Hella y Pieter Muysken, eds. *Encuentros y conflictos. Bilingüismo y contacto de lenguas en el mundo andino*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2005.

Palacios Alcaine, Azucena. "El sistema pronominal del español ecuatoriano: un caso de cambio lingüístico inducido por el contacto." *Dinámica lingüística de las lenguas en contacto*. Eds. Claudine Chamoreau y Yolanda Lastra. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2005. pp. 357-376.

Palacios Alcaine, Azucena. y Ariadna Lluís i Vidal-Folch, eds. *Cuadernos de Filología. El indigenismo americano*. Valencia: Universitat de València, 2002.

Palemón Arcos, Francisco. "Entre el mantenimiento y el desplazamiento del náhuatl: actitudes ambivalentes de una generación de estudiantes de Acatlán, municipio de Chilapa, Guerrero". Tesis de Maestría. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2005.

Romaine, Suzanne. *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística*. Trad. Julio Borrego Nieto. Barcelona: Ariel, 1996.

Schmelkes, Sylvia. "La política de la educación bilingüe intercultural en México." *Educación en la Diversidad: Experiencias y Desafíos en la Educación Intercultural Bilingüe*. Ed. Ignacio Hernaiz. Buenos Aires: Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación de la UNESCO, 2004. pp. 185-196.

Suárez, Jorge. A. *Las lenguas indígenas mesoamericanas*. Trad. Eréndira Nansen. México: Instituto Nacional Indigenista, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1995.

Suárez, Jorge. A. "Introducción." *Método audiovisual para la enseñanza del español a hablantes de lenguas indígenas*. Coord. Gloria Ruiz de Bravo Ahuja. México: Investigación para la Integración Social, El Colegio de México, Secretaría de Educación Pública, 1972, pp. XV-XXXIII.

Teberosky, Ana. "Introducción." *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Claire Blance Benveniste. Barcelona: Gedisa, 1998: 9-17. (Colección LEA).

Terborg, Roland. *El desplazamiento del otomí en una comunidad del municipio de Toluca*. Tesis Doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Thornborrow, Joanna y Jennifer Coates, eds. *The Sociolinguistics of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005.

Van der Ent, Cecile. "El uso de los clíticos en el español de Salcedo." *Encuentros y conflictos: bilingüismo y contacto de lenguas en el mundo andino*. Eds. Hella Olbertz y Pieter Muysken. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005: 59-75.

**CORRESPONDERSE:
LÍMITES Y ALCANCES DEL GÉNERO
EPISTOLAR EN MÉXICO (1810 Y 1811)**

Mariana Ozuna Castañeda
Universidad Nacional Autónoma de México

1 Las cartas se escriben para “co-responder-se”

La carta o epístola es una de las prácticas de escritura¹ sistematizada durante la Edad media, el *ars dictaminis* es una aportación completamente medieval (Murphy) relacionada con las labores de la cancillería, en tales términos la trascendencia de la escritura de cartas dentro del marco político de la época es incuestionable. La teoría sobre el arte de escribir cartas se hizo necesaria y la tradición retórica vigente prestó estructura para pensar la escritura de cartas seriamente. Los manuales o tratados sobre la escritura de cartas las dividieron de acuerdo al tema y codificaron cada una de sus partes en fórmulas que se utilizaban de acuerdo a las índoles del remitente y el destinatario, así como al tema de la misiva (consuelo, petición, información, etc.).² Con el descubrimiento que hizo Petrarca en 1345 de las *Cartas familiares* de Cicerón, la epistolografía ganó un modelo más para ser imitado no sólo a nivel formal, que logró afectar la noción que de Cicerón se tenía en la época (Ayala LXXV). En 1522, Erasmo de Rotterdam publica su tratado *Arte de escribir cartas (De conscribendis epistolis)* donde distingue tres tipos de cartas: deliberativas, demostrativas y judiciales, a las cuales agrega un cuarto tipo, la carta familiar. Éste último tipo florecerá durante el Renacimiento.

La carta familiar como las otras es escrita para ser leída por un destinatario específico, su contenido es por este motivo prácticamente confidencial o por mejor decir, privado, ahora bien, las cartas familiares se distinguen por

el estilo llano íntimo que requieren. La correspondencia de cualquiera es sólo una porción de algo mayor, esto es, poseemos sólo la mitad de un acto entero; para poder entender y disfrutar cabalmente una epístola, es preciso leer las misivas tanto del remitente como del destinatario, de no ser así se nos invita abiertamente a llenar el vacío o, mejor dicho, “el silencio”. La carta y el diálogo fueron considerados como géneros semejantes desde la Antigüedad³ y durante el Renacimiento escribir cartas era equivalente al “dialogar con un ausente” (Trueba 43-57). La carta supone un tipo de diálogo, es escrita para ser leída por un destinatario.

Ahora bien, al escribir y recibir cartas los humanistas ejercían un valor cultural primordial para esa época de encumbramiento del hombre y lo humano, me refiero a la amistad. Las cartas familiares se escriben a los amigos, sólo a ellos se les habla de nuestros mundos interiores (trabajo, familia, dudas, placeres, enfermedades, etc.), de la vida privada, con ellos se requiere justamente del estilo llano que represente la intimidad del vínculo. El estilo llano propio de la epístola familiar además de respaldar la intimidad da cabida y elementos a la subjetividad. Así, la carta familiar se presenta como posibilidad de introducir prácticamente cualquier tema que aparecería en la conversación con un amigo, temas todos de interés actual para los involucrados, se habla “del aquí y desde el ahora”; en este sentido la carta por su finalidad comunicativa abate la distancia, y el horizonte específico desde donde fue escrita emerge y se pergeña por el recepto en el acto de lectura que queda suspendido al final de cada misiva, que aguarda la respuesta para reanudarse. De esta manera, como asegura Claudio Guillén, el autor de una carta debe imaginar a su lector para responderle, a su vez, el corresponsal logrará mirar por entre las líneas a su interlocutor, de esta manera el diálogo continúa.

Será precisamente por su naturaleza que la correspondencia familiar de los humanistas rápidamente se convertiría en lectura de interés para muchos, y por su amplísima difusión se consideraría pronto como género literario. Este género en nuestros días considerado menor dentro de la literatura mantuvo su lugar en la escritura en prosa durante las centurias siguientes. La carta encontrará su resurgimiento pleno en el siglo XVIII, no sólo en la novela epistolar, sino como práctica social de la cultura ilustrada (Guillén 177-233). La carta participa por su estructura de los afanes dieciochescos de exploración y conocimiento científico del mundo que, como en las *Cartas persas*, las *Cartas marruecas* o las controversiales *Cartas eruditas*, permitirá relativizar los valores de las costumbres europeas a la luz de la razón, la crítica y la polémica. Además, la carta por su condición de escrito breve y de estilo sencillo se introduce con facilidad en el periodismo, en periódicos como *The Spectator* inglés o *El Censor* y *El Pensador* españoles, ahí la carta sirve para detonar una práctica fundamental de la ilustración: la crítica por medio de la polémica. Para este momento la carta familiar ha dejado la lectura privada para mantener lo privado como fingimiento

o estrategia retórica fundamental de los ilustrados y se instala en el ámbito de lo público. Es justamente la dimensión retórica de la estrategia epistolar sobre la que me interesa reflexionar con ustedes.

II Escribir sin respuesta...

La noche del 15 de septiembre de 1810 el cura Miguel Hidalgo y Costilla inicia, en palabras de Luis Villoro “La primera gran revolución popular de la América hispana” (1998: 614), el poder virreinal se volcará con todas sus fuerzas sobre la figura de Miguel Hidalgo y sus acciones; púlpitos y comunicados persiguen al insurrecto y atemorizan a la sociedad novohispana. Entre los folletos publicados ese año encargados de atacar al cura Hidalgo se encuentra el titulado *El Anti-Hidalgo. Cartas de un Doctor Mexicano al Br. D. Miguel Hidalgo Costilla, ex-cura de Dolores, ex-sacerdote de Cristo, ex-cristiano, ex-americano, ex-hombre y Generalísimo capataz de salteadores y asesinos* escrito por Ramón Casás y Torres, impreso con superior permiso por Mariano de Zúñiga y Ontiveros.⁴ El folleto reúne 16 cartas dirigidas a Miguel Hidalgo y firmadas por “un doctor Mexicano”.

El Anti-Hidalgo como las *Cartas marruecas*, las Cartas filosóficas, las *Cartas eruditas* y muchas más, son cartas familiares fingidas, la correspondencia ficticia reproduce partes de la carta para mantener la ilusión de lo epistolar. De acuerdo con la *Retórica* de Gregorio Mayáns y Siscar, la carta posee las siguientes partes: salutación, introducción, proposición, narración, confirmación o rechazamiento, epílogo y despedida (Rueda: 148). La salutación indica la naturaleza del vínculo entre los correspondientes, en la carta debe exponerse el “motivo” por el cual se escribe (petición, noticia, consolación, advertencia, etc.), se mencionan circunstancias del entorno de la escritura que fungirán como señalamientos acerca del espacio y el tiempo en que se da la correspondencia, así conocemos la distancia entre correspondientes, la época del año y por lo tanto la frecuencia, si las cartas no están fechadas. Es en la narración donde la carta puede convertirse en reflexión ensayística o narración literaria breve cercana al cuento, estos otros quehaceres son siempre mostrados como parte del mundo privado del remitente y el destinatario.

Retornemos a *El Anti-Hidalgo*. Este extenso folleto es una parodia de la carta literaria, pues subvierte su finalidad y la transforma en ataque frontal: no son cartas a un amigo, sino a un enemigo; no hay amistad, sino desprecio. El motivo de la primera carta de esta correspondencia ficticia es la “*Conversión de tu infeliz alma: Degradación y Horca*. Baxo estos títulos y dictados que tanto mereces, te dirige sus justos votos un individuo de ese Claustro que honras llamándolo: *quadrilla de ignorantes*” (1). Llama la atención el tuteo, tratamiento social que indica la superioridad del autor conforme a las convenciones sociales representadas en la carta; dicho tratamiento se suma al tono agresivo que aumentará

gradualmente. Para apreciar esto reproduzco algunas de las saluciones: “Muy enemigo nuestro” (carta II, 6), “*Monsieur Septembrizador*” (carta III, 12); “Señor Bachiller Catilina” (carta IV, 19); “Impudentísimo Bachiller Costilla” (carta V, 30); “Señor B[achille]r. *Sycofanta*” (carta VI, 39); “inhumano Costilla” (carta VIII, 63); “B[achille]r. *Allophilo* ó extrangero, y bárbaro Sarmata” (carta IX, 69); *Bachillerejo Costilla* (carta XI, 83); “Bachillerejo Hiperaspistes Costilla” (carta XII, 95); “Bachillerejo Jason” (carta XIII, 111); “Bachillerejo Baubacz, zorro Costilla” (carta XV, 131) y “Zorrillo Bachillerejon Costilla” (carta XVI, 143).

Como se deja ver las saluciones – y la correspondencia entera – obedecen el plan enunciado en la primera carta: degradación del destinatario. Esta degradación inicia con el tuteo y paulatinamente en cada carta las saluciones denigran a Hidalgo por medio de la ridiculización, la ironía y la contradicción como el “Muy enemigo nuestro” (carta II, 6), la degradación es moral, religiosa y académica, pues no sólo se le llama enemigo, se le afrancesa, llamándolo Monsieur, en el momento en que España sufre la invasión casi total de su territorio a manos de Napoleón Bonaparte y que el pueblo español soberano lucha por expulsarlo. Se le iguala con Catilina o con un extranjero, además se rebaja su humanidad al semejarlo con un zorro y luego con un zorrillo, con los peculiares atributos de cada animal exacerbados (ladrón furtivo y pestilente bicho), para colmo los juegos acerca de su grado académico de bachiller establecen en última instancia la superioridad probada del remitente: un doctor mexicano.

Pasaré ahora a citar algunas despedidas que nos muestran la verdadera finalidad de las misivas. En la carta primera se despide como sigue: “Óxala veas al natural tu retrato, y el abismo en que has caído, para que salgas con fruto de tu alma, á expiar en un patíbulo el cúmulo de todos los absurdos y atentados imaginables.” (5); en la siguiente: “pido por tu alma, la intersección de esta Reyna á quien ultrajas [la Virgen de Guadalupe], y la gracia omnipotente del Hombre-Dios, á quien así maldices [...] Es la mejor prueba de que te amo, siendo tú hereje y excomulgado, pedir en secreto tu salvación, ¡o implacable enemigo nuestro!” (12); la tercera: “Señor septembrizador, continuaré yo enviándote mis azotes de corrección fraterna, para que te confundas [...]” (18); la cuarta:

Entre tanto que en el campo, no de Marte, de Belona ni Palas, sino de Baco,
Asmodeo y Caco exâminas lo que te escribo, te anuncio lo que te deseo,
para tu salvación y nuestra tranquilidad pública y privada, y para gloria de
Dios y de su Madre santísima.

Flebis, et infamis toto cantaberis orbe

Has de llorar y rabiarse,
teniéndote todo el orbe
por loco, infame, rebelde
cura hereje de Dolores. (29)

En la quinta: “Dios te abra los ojos, mientras en vez de la razon, retumban tras ti, y silvando te hablan nuestro cañones, *Archiloco excelentísimo*.” (37); la sexta: “Ponte, pues, como acostumbras, la estola sobre el uniforme de generalísimo, y sube al púlpito como en Valladolid, y dí una verdad que por conveniencia propia á todos quieres ocultarles: *Que cualquiera puede lícita y raudamente matarte, estando denunciado y proscrito como enemigo manifesto del rey, de la religión y de la patria*.” (46), despedida ésta que contrasta con el inicio de la séptima misiva que reza: “Íntimo amigo, aliado y capellan de arrieros locos, de herradores desaforados, de coleadores furiosos, de toreros arrojados, de jugadores perdidos, de sibaritas obscenos, y de todas las heces y escorias de la sociedad mas inhumana, que son las fuerzas de tu *centro*” (46). Además de la existencia de las partes constitutivas de una carta, hay otros señalamientos como las posdatas, o bien la mención de las cartas previas que colaboran al fingimiento redondo de la retórica epistolar. Además de las saluciones, despedidas y el tuteo, la prevaricación ofensiva es parte de la estrategia para cumplir con la degradación, llamándolo: “Señor Cura Sila” (II, 7); “Phocio de Dolores” (III, 16); “Catilina Valisoletano” (IV, 27); “Señor Bachiller Costilla de Catilina (IV, 28); “Nuevo Neron”, Refinado Napoladron” (IV, 29); “excelentísimo trompeta y pifano de caballos desbocados”, execrable majadero, badulaque excelentísimo”; “Bachiller borriquísimo”, “hijo primogénito de Satanás” (V, 32 y 33).

¿Por qué dentro del repertorio de géneros textuales con que contaba, el autor elige la carta? Las razones tienen que ver con que el género no es sólo un vehículo inerte, sino una estructura que moldea el mensaje que entrega (*deliver*). Como un diálogo entre ausentes la carta representa en la escritura una relación privada entre sujetos, esta relación íntima llamada fraternidad o amistad que implica confianza, al ser expuesta en lo público hace partícipes a los lecto-escuchas de dicha “conversación amistosa” y es justo esa participación en la intimidad uno de los efectos estructurantes del género. Además la carta hace circular la información bajo el halo de testimonio vivo; de esta manera la confianza que permite hablar de asuntos domésticos, se convierte en sí misma en verificabilidad de lo escrito; porque me lo ha escrito un amigo creo en la información, que por lo demás se sostiene en el cedazo de la subjetividad. Así información vestida de intimidad desplaza a otras o bien sirve de contrapunto.

Desde el plano de lo privado *El Anti-Hidalgo* dirige sus insultos a Miguel Hidalgo y Costilla, corroborando la información infamante que sobre el cura circulaba entonces (lascivo, alcohólico, ambicioso, hereje). Ya que toda carta implica un destinatario y una respuesta, en este caso, el silencio de Hidalgo deja desprotegido su punto de vista, su mutismo confirma lo dicho. En el marco de la cultura ilustrada, además, el silencio de Hidalgo se interpreta como el propio de un hombre sin razón ni civilización. El autor de las cartas sabía de antemano que Hidalgo difícilmente respondería a sus textos, el cura estaba en pie de lucha, huyendo y organizándose. El silencio estaba previsto por el autor y se sumaba al efecto estético. El folleto fue publicado con numeración

corrida, una carta tras otra en los cuadernillos; esta disposición deja ver que no se esperaba ninguna respuesta y que el folleto se publicaba no con el afán de polemizar con Hidalgo, sino para establecer y fortalecer en esta estructura de “diálogo roto” un solo punto de vista, el del autor. Lanzada así como impreso cualquier carta supuestamente familiar está dirigida al gran público, que al contar con una única parte de un diálogo denigratorio, no tiene otra opción que sumarse a la perspectiva de quien denigra. *El Anti-Hidalgo* pertenece al género epistolar por su forma, pero ésta ha sido subvertida porque pragmáticamente no sigue las convenciones afectivas del género y se convierte en una sátira, la sátira moderna se realiza desde la superioridad moral de quien escribe (Ozuna 2005).⁵

III Responder y co-responder: epístola, polémica, prosa de ideas.

Ciertamente el método epistolar cifra la experiencia en la conciencia individual, que se manifiesta en un lugar determinado desde donde escribe (aquí), y en un tiempo también determinado (ahora) que comparte con otra conciencia individual: la del destinatario. La conciencia individual de uno y otro se proyecta en el impreso epistolar con una deliberada dirección (*address*), y es este hecho el que ahora nos interesa por su trascendencia para el caso y momentos que vivía la Nueva España durante la insurgencia.

Fray Servando Teresa de Mier publicó en Londres dos *Cartas* en respuesta y en polémica con las opiniones vertidas en el periódico *El Español* número XIX y número XXIV,⁶ publicadas por José María Blanco White. No es asunto de este trabajo la trascendencia política o histórica de la polémica, sino la forma epistolar en que Teresa de Mier sostuvo dicha contienda ideológica.

Teresa de Mier escribe su carta para discutir acerca de las opiniones vertidas en un periódico:

Muy señor mío:

No es un enemigo el que escribe, sino un admirador de su talento, elocuencia, tino e imparcialidad. Pero me ha sucedido con el número 19 de su excelente periódico, lo mismo que a usted con la independencia de Venezuela declarada el día 5 del último de julio, que no encuentra aquel seso y madurez que le había tanto entusiasmado al principio.

Por el contrario, usted halla en Venezuela:

Una facción que repentinamente se ha hecho poderosa: un club de jacobinos precipitados que han decretado la independencia contra la voluntad de los pueblos; que van a envolver en su ruina con tal imprudencia; y a los cuales quieren dominar con la violencia y el terror (Teresa de Mier 61)

A lo largo de estas dos extensas misivas que cuentan con muy extensas notas de orden jurídico, histórico, teológico y filológico, el fraile mexicano esgrime sus argumentos racionales para impugnar la postura antiindependentista

de Blanco White, obligándolo a aceptar la indignidad de la Conquista de América, los abusos gubernamentales del imperio y la situación reciente (Cortes de Cádiz) que coloca de nueva manera a los americanos en situación de esclavitud y desventaja frente a los españoles peninsulares. Ahora bien, ¿por qué Teresa de Mier no responde a estas meditaciones de Blanco White por medio de un tratado como los hubo muchos que examine los mismos argumentos, dirigido no sólo a su rival sino al gran público?

Teresa de Mier no pretende convencer al gran público, sino a Blanco White. Al establecer un diálogo con él, una amable conversación impresa la carta le brinda una plataforma lo suficientemente flexible como para no ceñirse – caso del tratado – a un solo asunto en un ordenamiento específico, sino que en este amable marco el estilo jocoso, pícaro e irónico de fray Servando tiene cabida:

Los españoles acostumbran enseñarnos tales simplezas para mantenernos uncidos al carro de sus reyes, pues lo son todos los inquisidores de México, que han declarado *herejía manifiesta la soberanía del pueblo* en su edicto de 28 de agosto de 1808. Lo es el obispo electo de Valladolid Abad y Queipo que no sólo ha declarado en 24 y 30 de septiembre, 1810, a sus ovejas y pastores excomulgados vitandos por la insurrección, sino que en su pastoral de 8 de octubre, la califica de manifiesta y notoriamente herética. Pero por fortuna en América sabemos todo desde la cuna, que su conquista fue inicua, y su posesión es una continua y tirana usurpación como fundada en la otro usurpación sabida de los papas a los reyes... Por otra parte, un cierto grado de ilustración es más general en ultramar que en España...

No tenga usted, pues, cuidado por la América: no hay mejor academia para el pueblo que una revolución... Yo diría, que los venezolanos han restituido a la América una obra suya [la declaración de los derechos del hombre], que produjo tan excelentes efectos en los Estados Unidos, donde las circunstancias eran iguales a las suyas.

Tampoco tenga, usted, cuidado que nos desampare Santa Fe... Aquí llegaba cuando llega a mis manos por el *Morning Chronicle* la contestación de Cundinamarca, que esperaba Venezuela, dada por al junta de Santa Fe, en 20 de julio. No sólo se congratula con ella de sus progresos en la libertad, los auxilia con 250 000 duros, y espera que en las demás Américas se verá su ejemplo establecida la misma independencia. Considere, usted, la satisfacción de ver confirmados oficialmente mis cálculos. No podía ser menos: haber enviado un diputado a los Estado Unidos y no a Inglaterra era un presagio infalible.

Lo extraño es que usted también nos haga cocos, como si fuese un español preocupado... El principal mal de España está en la cabeza. Si la tuviesen, ya los franceses hubieran repasado los Pirineos, las Américas todas estarías cooperando, y no estarían ellos mismos en anarquía (70-71)

Precisemos las ventajas ofrecidas por la epístola frente a otros géneros durante esos años en que fray Servando es espectador y partícipe de las

conmociones políticas que vive su patria.

1. En primer término el estilo llano de la epístola le permite llevar a un tono menos solemne una discusión del momento: la independencia de las colonias a raíz de la invasión napoleónica y el estado de imposibilidad de gobierno de la Península sobre las Américas.
2. La epístola permite entablar un “diálogo” o controversia en el marco de la civilidad letrada, si bien Blanco White y Teresa de Mier disienten en sus apreciaciones políticas sobre los sucesos las cartas están dirigidas respetuosamente en cada momento: “Éste es mi sentir: sin que por eso sea menos sincera la gratitud y la justa estimación que tiene del relevante mérito de usted, su más atento, seguro servido Q[ue] B[esa] S[u] M[ano] Un caraqueño republicano” (91)
3. Gracias a la flexibilidad retórica de la carta que no la constriñe a ningún tema, fray Servando puede dilatarse en diversos asuntos sin ceñirse al que detonó la polémica – la independencia de Venezuela –, y traer anécdotas a cuento y demás digresiones más o menos divertidas, mezclando las referencias históricas con su apreciación subjetiva.

Fray Servando inserta y mezcla entre los razonamientos de Blanco White sobre la declaración de independencia de Venezuela los sucesos de Nueva España, convirtiéndose en vocero de las Américas frente a Blanco White quien, puesto así, hace las veces de defensor de la Península y su gobierno anárquico, que por lo demás sospecha de la filiación política e ideológica de Blanco White. Al dirigirse públicamente por vía de la carta a este español, fray Servando establece de la nada una “correspondencia” pública, no son amigos, pero lo que tienen en común es un asunto público acerca del cual tienen opiniones subjetivas nacidas de su uso privado de la razón. En este sentido, siguiendo a Jürgen Habermas, ambos ejercer su opinión pública. La carta como género resulta el más adecuado para transmitir esta dimensión de la opinión pública de las conciencias individuales, pues al ponerlas en contacto la carta preserva la conciencia individual de cada uno de los interlocutores y el gesto de hacer público tal acto de reflexión privado.

Así, al volver sobre la Constitución de Cádiz afirma:

No tratemos pues de la libertad durante la discusión de la constitución. Ya ha meses, que se interrumpe, que se contradice, que se mofa a los americanos: ahora se elige de propósito presidente a un tal Giraldo, o don Quijote de la Mancha, para que atropelle de una vez a estos malandrines, y tuerto o derecho saque avante las fechorías de la constitución, obra refinada de malicia y maquiavelismo contra las desgraciadas Américas (82).

Esta forma de reflexionar subjetivamente en tiempo presente, con libertad sobre el tema y el ritmo, con esperanza de cierto diálogo se han considerado como características propias del ensayo (Weinberg 57-150). En tan breve exposición pergeñar y analizar profundamente las semejanzas

y divergencias entre ambos géneros sería imposible, son estos apuntes de una investigación mayor.⁷

La carta género flexible que identificaba a los hombres letrados desde tiempos antiguos y que se convirtió pronto en un género literario, asume desde el Renacimiento y hasta el siglo XIX ser la representación además una práctica social generalizada: la escritura de cartas entre particulares, la lectura por divertimento de las correspondencias, la lectura de novelas epistolares. En este sentido, la carta goza de una presencia mayor e indiscriminada a nivel de práctica discursiva frente a la que posee el ensayo, restringido a un público menos amplio.

En este sentido, los seudónimos con que se firman las cartas públicas, como en este caso, establecen los perfiles fragmentarios y económicos de personalidades que pueden alcanzar la “ficcionalidad”, como en el caso de las cartas insertadas en *The Spectator* o en *El Pensador* o en *El Censor*, hecho que puede documentarse en la folletería y periodismo mexicanos (Fernández de Lizardi 2006^a, 2006b), latinoamericano y de otras latitudes durante esta época. La única ancla personal tangible detrás del seudónimo (o incluso “en” el seudónimo mismo)⁸ es el estilo, porque el estilo es el hombre, había ya dicho el conde de Buffon (Leclerc), de ahí la trascendencia de los estudios de retórica y la práctica, así como de desarrollar un estilo acorde con la sensibilidad de ese momento.⁹

De acuerdo con Gregorio Mayáns y Siscar respecto de la epístola como género literario se contempla “la posibilidad de que la carta la escriba uno a uno, uno a muchos, dos a uno, o dos a muchos; incluso admite que los que escriben o los destinatarios pueden formar ‘un cuerpo místico’” (Rueda 150). Mientras que en la tradición antigua y renacentista la carta era (generalmente) el testimonio escrito de un acto privado (una amistad preexistente), en el caso de los hombres letrados del siglo XVIII y XIX, la correspondencia ficticia es el testimonio de un acto público, que permite que sujetos que no se conocen “finjan” conocerse para discutir asuntos que les competen y apelan, sin importar las latitudes, en el marco de la civilidad propia del siglo ilustrado. De ahí la importancia de que desde Londres fray Servando y Blanco White discutan sin empacho un acontecimiento que les interesa ocurrido a miles de kilómetros de ahí. En este sentido los correspondientes conforman un “cuerpo místico”: todos aquellos que participen en la polémica o que se sientan apelados por ella se identifican con las opiniones vertidas, hacen sus propias reflexiones, sin conocerse, sin ser amigos.

De la misma manera que la amistad humanista compele a los amigos a escribirse por amor, las cartas públicas con apariencia de correspondencia familiar convocarán amistades de sujetos en diferentes latitudes por el sólo hecho de poner por escrito afablemente sus cavilaciones privadas dirigidas a quien desee responderlas o corresponderlas. La carta o epístola es palabra lanzada que busca destinatario y espera respuesta. No en vano, el filósofo Peter Sloterdijk caracteriza al proyecto humanista en una metáfora epistolográfica,

pues considera que libros e impresos son “cartas a los amigos” (25-26).

Es en la construcción de este “cuerpo místico” de sujetos donde la carta como plataforma moldeable ofrece desde mi punto de vista su mayor potencial a las necesidades de religar sentimientos e ideas políticas, de ahí que prontamente la declaración de independencia de Venezuela, la insurrección de Hidalgo en Nueva España y los deseos de la Junta de Santiago se hubiera ligado en las mentes de Blanco White y de Teresa de Mier: “Las Américas hablan un mismo idioma en 1810” (Calvillo 39) y se co-responden.

NOTAS

1 “La carta debe ser algo más elaborado que el diálogo, pues mientras éste imita a alguien que improvisa, aquélla es escrita y enviada de alguna forma como un regalo literario” (Demetrio 224).

2 El nacimiento de el *ars dictaminis*, según James P. Murphy, puede ubicarse en el convento benedictino de Montecassino en el centro sur de Italia, donde Alberico de Montecassino aplicó los principios retóricos al arte epistolar, y utilizó el término “lector” en lugar del de “auditores”, dejando claro la dimensión escrituraria de este género; hacia 1140, las doctrinas básicas del *ars dictaminis* están establecidas (Murphy 214, 221).

3 Para Asunción Rallo Gruss epístola, diálogo y miscelánea, no poseen exclusividad de temas, en ellos “la incitación a la participación del lector se manifiesta idéntica” (46), y en el caso de la epístola y diálogo “Ambos géneros se montan sobre una irrecusable relación de amistad entre todos los que participan en la comunicación... Lo que en la epístola se configura como recurso narrativo (autopresentación, referencia extensa a los hechos que encuadran el acto de la escritura), dibujando la maestría del epistológrafo, en el diálogo se obvia en escuetas y cortas referencias del otro dialogante que, por supuesto, está presente (el acto) y por tanto con la misma capacidad actuante que el emisor” (51). Ya Demetrio había consignado “se deben escribir las cartas de la misma manera que los diálogos... la carta es como una de las dos partes del diálogo” (223).

4 El ejemplar del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México empleado para este trabajo se encuentra como parte de la miscelánea 326 de la Colección

Lafragua y consta de 158 páginas. El ejemplar carece de la carta decimocuarta, y en la numeración se salta la página 38. El folleto posee una portadilla con el título como se ha indicado, en seguida aparecen las cartas organizadas en cuadernillos, cada cuadernillo repite el título “El Anti-Hidalgo”, en cada uno hay cierto número de cartas que se suceden orden de la primera a la decimosexta.

5 Por otra parte una de las tradiciones didácticas de la epistolografía era la correspondencia que se sostenía entre maestro y alumno, a solicitud de éste, este tipo de relación está ilustrado en las cartas de Séneca.

6 El título completo es *carta de un Americano a El Español sobre su número XIX*, está fechada en Londres el 11 de noviembre de 1811 y responde a las opiniones vertidas por José María Blanco White en su.

7 Preparo un artículo in extenso titulado “Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola”, donde se abordan con detalle las convergencias y divergencias entre ambos géneros, espero el texto se publique por la Universidad nacional Autónoma de México como resultado de mi estancia posdoctoral en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

8 El seudónimo declara ya de manera manifiesta algún rasgo desde donde quiere sea leído el texto que firma. En este caso “Un caraqueño republicano”, establece una filiación política que advierte ya sobre los deseos de los proyectos de los territorios americanos de convertirse en “repúblicas” y dejar de ser reinos dependientes de un imperio. El “Un” indeterminado es también indicio de que quien suscribe la carta no es “alguien” especial o único, sino uno más de quienes opinan como él, por otra parte aproxima (hermana) en la imaginación escrita de esta carta al fraile aún novohispano con americanos de otras regiones, y por reciprocidad a los caraqueños y su lucha por la independencia con la insurgencia mexicana.

9 Los manuales para escribir cartas abundan como tipo de impreso vendido con éxito durante el siglo XVIII no sólo para su consulta, sino incluso como lectura de entretenimiento. Véase Roger Chartier. “Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares” en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Versión española de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1994 (Alianza Universidad, 755) y Roger Chartier, Alain Boureau and Cecile Dauphin. *Correspondence: Models of Letter-writing from the Middle Ages to the Nineteenth Century*. Translated by Christopher Woodall. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.

OBRAS CITADAS

Ayala, Juan Antonio. "Prólogo", traducción y notas a Marco Tulio Cicerón, *Cartas a Ático*, XVI libros, tomo I, México: UNAM/IIFL, CEC, 1975 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm en Romanorvm Mexicana).

Casás y Torres, Ramón. *El Anti-Hidalgo. Cartas de un Doctor Mexicano al Br. D. Miguel Hidalgo Costilla, ex-cura de Dolores, ex-sacerdote de Cristo, ex-cristiano, ex-americano, ex-hombre y Generalísimo capataz de salteadores y asesinos*. Con superior permiso. México: Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1810 (Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Colección Lafragua 326).

Demetrio. *Sobre el estilo*. 'Longino'. *Sobre lo sublime*. Introducciones, traducciones y notas de José García López. Madrid: Gredos, 1998 (Biblioteca Clásica Gredos, 15).

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Amigos, enemigos y comentaristas de José Joaquín Fernández de Lizardi I-1 (1810-1820)*. Recopilación, edición y notas de María Rosa Palazón Mayoral, Columba Galván Gaytán, María Esther Guzmán Gutiérrez, Mariana Ozuna Castañeda y Norma Alfaro Aguilar. Índices de María Esther Guzmán Gutiérrez. Introducción de María Rosa Palazón Mayoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios/Proyecto CONACyT 36277-H "Lucha ideológica en la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi (1810-1820) (1821-1827)", 2006a (Nueva Biblioteca Mexicana, 163).

_____. *Amigos enemigos y comentaristas de José Joaquín Fernández de Lizardi I-2 (1820)*. Recopilación, edición y notas de María Rosa Palazón Mayoral, Columba Galván Gaytán, María Esther Guzmán Gutiérrez, Mariana Ozuna Castañeda y Norma Alfaro Aguilar. Índices de María Esther Guzmán Gutiérrez. Introducción de María Rosa Palazón Mayoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios/Proyecto CONACyT 36277-H "Lucha ideológica en la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi", 2006b (Nueva Biblioteca Mexicana, 164).

Guillén, Claudio. *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.

Lafaye, Jacques. *Por amor al griego: la nación europea, señorío humanista (siglo XIV-XVII)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005 (Sección de Obras de Historia).

Leclerc, Georges-Louis, conde de Buffon. *Discurso sobre el estilo*. Traducción de Alí Chumacera. México: UNAM: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial 2004 (Colección Pequeños Grandes Ensayos, 8).

Mier Noriega y Guerra, José Servando Teresa de. *Cartas de un americano 1811-1812. La otra insurgencia*. Prólogo y notas Manuel Calvillo. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2003 (Cien de México).

Ozuna Castañeda, Mariana. *Humor, sátira e ironía en Don Catrín de la Fachenda de José Joaquín Fernández de Lizardi*. Tesis doctoral en letras. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras División de Estudios de Posgrado, 2005.

_____. “El público que deja huella: palos, garrotazos, bofetones y escudos entre El Pensador Mexicano y sus lectores” en Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel (coords.). *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Archivo Histórico: CONACYT, 2003. pp. 27-40.

Rallo Gruss, Asunción. *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996 (Thema).

Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano: una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*. Traducción de Teresa Rocha Barco. Madrid: Siruela, 2000.

Trueba Lawand, Jamile. *El arte epistolar en el renacimiento español*. Madrid: Támesis, 1996 (Colección Támesis. Serie A, Monografías; Vol. 159).

Weinberg, Liliana. *Situación del ensayo*. México: UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006 (Colección Literatura y ensayo en América Latina y El Caribe 1).



Eduardo Longoni

Sábado con Matilde Richter

**REVELACIONES DE UN MANUSCRITO (1869),
DE BERNABÉ DEMARÍA:
LA TRANSICIÓN DEL ROMANTICISMO
AL REALISMO Y NATURALISMO**

Beatriz Curia

CONICET – Universidad de Buenos Aires (USAL), Argentina

*E*n una época de transición surge *Revelaciones de un manuscrito* (1869), de Bernabé Demaría. Incluye el subtítulo: “Todo lo que se refiere en esta obra es verídico”. El grueso volumen, de 339 páginas *in quarto*, a dos columnas, apareció previamente como folletín en *El Nacional* de Buenos Aires, entre el 5 de julio y el 7 de diciembre del mismo año. A pesar de su éxito de público en 1869, *Revelaciones...* es hoy un texto prácticamente desconocido e inhallable¹. No ha sido estudiado, que yo sepa, salvo dos trabajos de mi autoría (Curia “El espacio...” y “Revelaciones...”). Ricardo Rojas se limitó a mencionarlo (VII) en una lista de novelas anteriores a las de Cambaceres y califica a su autor como “el primer novelista dotado de talento observador que apareció después de Mármol” (387). Paul Verdevoye, uno de los más lúcidos e incansables estudiosos de los orígenes de nuestra narrativa, rescata globalmente el texto como “un auténtico folletín, algo pesado por el abuso de erudición, pero interesante por la psicología compleja de algunos personajes” (119).

Como bien apunta Rita Gnutzmann, si se tienen en cuenta los múltiples matices del movimiento naturalista, más que de “Naturalismo” cabe hablar de “naturalismos” (*Las novelas...* cap. 1: 26-40). *Revelaciones...* no es una novela plenamente naturalista, pero muestra notables cambios respecto de la novela romántica que se viene desarrollando desde los orígenes del género en la Argentina y constituye una obra de transición entre el romanticismo, el realismo y el naturalismo. No desconozco, sin embargo, que parte de la novela romántica argentina se ha caracterizado por una fuerte impronta realista. Piénsese, por ejemplo, en *Amalia*, de José Mármol, donde la vida cotidiana adquiere, más allá de las idealizaciones románticas, un peso documental que acrecienta el verosímil como factor persuasivo. Me refiero a un realismo costumbrista, inscripto en lo

que Henríquez Ureña ha denominado “nuestro tradicional y espontáneo realismo” y advierte, desde el comienzo mismo de la literatura hispanoamericana, en el *Periquillo Sarniento* de Lizardi (186).

El autor

Bernabé Demaría nació el 17 de enero de 1824 y murió el 25 de mayo de 1910. Estudió en Madrid durante seis años bajo la dirección del pintor romántico Antonio de Esquivel. Asistió a los cursos de la Academia, donde estudió dibujo, perspectiva, anatomía pictórica y literatura. Esta formación influye de modo notable en su novela.

Regresó al país en 1854. Su calidad pictórica se acrecentó durante la estada en Madrid, pero tenía el sello romántico impreso por su maestro. Con los años, evolucionó hacia un naturalismo pictórico, con mayor concreción de las formas. Esta tendencia puede advertirse en sus pinturas literarias de los paisajes y tipos argentinos, como el gaucho o la pampa, en las cuales aflora un no oculto impresionismo. Publicó poesías y dos dramas: *La América libre* y *Las víctimas de un amor*. Fue senador por la Provincia de Buenos Aires entre 1877 y 1886.

Ligado Demaría a los valores de su tiempo, atraviesa la novela un eje epistemológico positivista. Conviene recordar que tanto liberales como católicos, enfrentados entonces por más de una razón ideológica, rechazaban el individualismo y lo sustituían por un interés en el bienestar colectivo teñido de humanitarismo.

Revelaciones de un manuscrito

La obra se inscribe dentro de un tipo de novela enciclopédica que reúne los saberes positivistas de su época. El afán documental se corporiza en a) descripciones minuciosas de barrios bajos, de fábricas y cárceles, b) escenas corruptas de la hipócrita vida social de las clases altas, c) una vasta información, incluida en el propio texto, referente a descubrimientos científicos, documentos históricos —que transcribe hasta el hartazgo—, geográficos, literarios o filosóficos; d) numerosos elementos paratextuales, como notas a pie de página, —con cifras, datos de diversa índole, aclaraciones— y muy variados epígrafes, tomados de autores de diversas lenguas, épocas y jerarquía: Rousseau se codea con el argentino Laurindo Lapuente, la Biblia con Byron, Plácido con Góngora, Lope de Vega con Dumas, Confucio con Zorrilla, Josefa Massanés con Pablo de Tarso. Incluso hay estrofas de Byron (85-87) que traduce el propio Demaría, quien a pie de página establece: “Estas estrofas de la ‘*Peregrinacion de Childe-Harold*,’ como los demás lemas del mismo autor en otros capítulos, y también algunos de los varios apotegmas de otros escritores, que se citan, han sido

traducidos por el autor de este trabajo” (85).

Se trata de un *Bildungsroman* que abarca la trayectoria del protagonista, Florencio Indarte, desde el nacimiento hasta la muerte. El narrador heterodiegético (identificado con el autor implícito) inscribe en un texto-marco el supuesto manuscrito de Florencio, cuyas revelaciones indaga. Elogia las características del escrito autobiográfico, ya que “en él se hallan fielmente daguerrotipadas las doradas y risueñas impresiones de su juventud [la de Florencio]...” y los desengaños impuestos por el tiempo y la sociedad. Destaca que en las sensatas reflexiones de Florencio “sobre la sociedad, se admira su exacto, temprano y preclaro juicio [...], hombre escudriñador, que investiga y profundiza la verdad de las cosas [...]” (2). Los detalles psicológicos que van aunándose a lo largo de la trama responden en buena medida a lo que Maupassant denomina “estudio psicológico” (i).

También en el manuscrito subraya “aquella verdad y semejanza, que siempre tienen los retratos que se hacen del natural, aunque sean semibosquejados” (2). El valor que asigna a esta cualidad se advierte sin lugar a dudas cuando pondera a Shakespeare como “fiel daguerrotipista de la sociedad inglesa” (32). En más de una ocasión, Florencio describe prolijamente lo que observa aunque se disculpe porque su pintura no traspasa los límites de un esbozo. El retrato del protagonista y su padre muestra detallismo de pintor e influjo de la fisiognómica (13). La descripción minuciosa de realidades muy diversas se vincula con la actividad como pintor de Bernabé Demarí, tanto en matices casi impresionistas y detalles, como en precisiones anatómicas.

Miseria, opulencia y determinismos

En la primera parte de la novela, la acción se desarrolla en una Inglaterra en plena revolución industrial. La infancia, niñez y pubertad de Florencio transcurren en Londres, ciudad de contrastes, con producción industrializada y clase obrera paupérrima, con una burguesía consolidada y en ascenso, y una aristocracia corrupta que vela exclusivamente por sus placeres.

Demarí traza una pintura de los miserables de Londres y de su vida que no difiere demasiado de otras de la época, como las de Flora Tristán o Federico Engels. Más tarde, Césare Cantú (755-56), autor fervorosamente admirado por Demarí, ofrecerá tremendas visiones de su indigencia, suciedad y hacinamiento. Respecto a la industrialización, Cantú pregunta vehemente: “¿Qué queda, pues, al pueblo?”, para responder: “Morirse de hambre” (755). Más adelante agrega: “Estos desventurados se convierten real y verdaderamente en animales, no quedándoles más facultad que la suficiente para sentir su envejecimiento” (756). Coincidentemente, Flora Tristán expresa que los habitantes de Bainbridge: “son de una delgadez horrible; endebles, sufrientes y llenos de dolencias en el rostro, en el cuello y en las manos. Tienen la piel tan sucia y los cabellos engrasados y

en tal forma desgreñados que parecen *negros crespos*. Las cuencas de sus ojos expresan una *estupidez feroz*” (128).

Aunque no lo aclare el narrador, muchos de estos núcleos de pobreza se encontraban enraizados en el corazón de Londres, vecinos a las calles elegantes (como Oxford Street). En buena parte, estaban habitados por inmigrantes irlandeses que habían abandonado su tierra acosados por el hambre y trabajaban – o buscaban trabajar – en las industrias fabriles (Hobsbawm).

El condicionamiento del medio determina, según Demaría, las características de los seres humanos. Resulta muy evidente en las páginas que dedica a los habitantes de los barrios bajos londinenses: “pululaban muchachos de todas edades, y de rostros brutales y estúpidos por la miseria é ignorancia, y cuyos cuerpos no habían podido desarrollarse por falta de alimento” (15). Y, más adelante, relaciona el determinismo del medio con el de la herencia, cuando Florencio compara su vida y su educación con la de “esos seres, – que careciendo de las mas vulgares nociones, vanse esterilizando sus facultades, – y en cuyo rostro imprime la miseria las manifestaciones de la estupidez y miseria, tal vez recibieron ellos por única herencia, y ellos con usura devuelven y legan también á sus sucesores” (18). De este modo, el medio determina una segunda naturaleza y por ello en toda la novela aparece una oposición a que se mezclen representantes de diversos grupos étnicos o clases sociales. Hace hincapié en el determinismo de los instintos, del medio social y del medio familiar. Destaca que a su negro amigo Alfredo, – a quien quiere como a un hermano – debido a su color “no le podía amar ninguna mujer blanca, sino por un denigrante capricho; ni ningún jóven admitirle en su trato ni profesarle una sincera amistad” (165).

En Brasil, los “amulatados y afeminados habitantes” son una “raza *sui generis*, cobarde, traidora, degradada, raquílica y degenerada por los mas torpes vicios: ni es blanca ni negra, sino con toda la cobarde osadía y vileza de su amulatado y prostituido linaje, hasta el extremo de gozar mas con sus negras esclavas, con las mujeres de su color” (181). Esta ideología es la imperante en la Argentina de su época y aun mucho después, y aparecerá en más de una novela naturalista. Manifiesta Demaría una tolerancia – teñida de paternalismo – respecto de los negros, odio por quienes no tienen “sangre pura”, como los mulatos, y desprecio por los indios, a los que llama idólatras.

El inaceptable racismo del autor se encarna también en el antisemitismo cerril que demuestra. Flora Tristán describe la miseria de los barrios judíos, a cuyos habitantes, confinados allí por la discriminación, califica de solidarios, industriuosos, hábiles comerciantes y agrega que los judíos ricos son caritativos (132-33). Demaría no menciona esos barrios, dado que su manifiesto antijudaísmo lo impide, pero sí aparece un amigo de Florencio, Samuel Scott, a quien retrata siguiendo el estereotipo del judío, seguramente conocido o reforzado en sus rasgos por la tradición y la literatura españolas (Álvarez Chillida 175). Interesa destacar que el autor atribuye a la herencia y al influjo

de las circunstancias adversas la corrupción y escepticismo de este personaje.

En Londres, Florencio y su padre visitan hospitales, manicomios – donde encuentran a jóvenes disipados a quienes sus excesos han llevado a la locura –, fábricas donde los hombres son tratados como engranajes – “se gastan, se desechan, y son reemplazados por otros, como las piezas inútiles de las máquinas que manejan” (21) –, prisiones que albergan la hez de la sociedad, asilos de niños pobres o abandonados. La educación en los hospicios y escuelas de caridad permitirá – postula Demaría – regenerar a los niños abandonados, convertirlos en hombres o mujeres buenos y útiles por medio de influjos benéficos y de la separación de las raíces deleznables de las que provienen. La única manera de evitar la decadencia de los hombres es inculcarles la virtud, proporcionarles educación y buenos ejemplos: no hay, salvo casos excepcionales, hombres que nazcan malos (19-20).

Comprueba Florencio la explotación de los obreros, de niños y mujeres y, además, que la mecanización creciente deja a muchos sin trabajo. Para paliar en mínima parte la miseria, las instituciones de beneficencia dan limosna y ayuda. Florencio y su padre reparten bolsas de dinero a los hambrientos y, más tarde, a obreros de una fábrica a través del empresario, que es un “buen sujeto” (22). Claro que no existen planteos de reformas en la estructura social ni cambios radicales. Solo la caridad cristiana debe ponerse en juego para mejorar la situación de los pobres.

Siguiendo a Rousseau, a quien transcribe (*Émile* 78), enseña Indarte a su hijo que la limosna no es suficiente si no va acompañada de consuelo y afecto (17-18). En suma, se trata para Demaría de un humanitarismo que, con buenos deseos, limosnas y sentimientos, intenta cauterizar las sangrantes heridas de una sociedad injusta.

En Madrid, describe la casa de Matilde von Güll, su primera amante, en particular la alcoba. Estos párrafos descriptivos son tan minuciosos como los de cualquier novela naturalista. Salvo que la realidad enfocada es lujosa y de buen gusto. Podría compararse sin desmedro de ninguna de las dos novelas con el dormitorio y el retrete de Amalia trazados por Mármol. Mi reflexión apunta a señalar el realismo de ambas novelas y, a la par, una idealización de naturaleza romántica en una y otra. Pero también en novelas naturalistas aparecen descripciones minuciosas de interiores de clases altas, como la alcoba de Mlle Varandeuil en *Germinie Lacerteux* (Goncourt y Goncourt 2-3), que recuerda el pormenorizado examen de la quinta de Florencio en Buenos Aires, lugar que sintetiza la cultura europea a través de colecciones de libros, muebles y obras de arte adquiridas por Indarte padre y dispuestos con buen gusto de conocedor por el hijo.

Destaca el narrador la corrupción de la vida galante y palaciega, la superficialidad, el lujo, los vicios – antes lo había hecho en Londres –. La descripción de París resulta genérica y fundamentalmente acusadora del relajamiento de las costumbres imperante. Roma aparece hundida en la miseria

bajo el despótico poder de Pío IX a su regreso a Italia. Indarte se indigna y siente repugnancia ante “El impropio y teocrático lujo, que á porfía despliegan insolentemente los representantes de las máximas y la *humildad* de Cristo”, mientras el “*pueblo rebaño* y su desheredada prole, yace, se entristece y muere en la miseria” (99). Se comprueba a través de este párrafo que la caracterización de Roma también es genérica y bien pudo haberla tomado de otros viajeros. No parece haber observado la realidad que enfoca.

Como concreción de la miseria italiana, aparece en Florencia la familia Sivori. Florencio salva de prostituirse a la hermosa y pura Rosaura y surge entre ambos un casto amor que durará hasta el final de la novela. No queda muy bien explicado por qué Florencio no la elige como esposa, pero presumiblemente tampoco considera decoroso mezclar su clase social con la de esta postrísima muchacha.

A partir de la fecha inscrita en una lápida – la de Alfredo – se deduce que realizan la visita a Florencia en 1856 (172). Sorprende que la ciudad, paradigma del arte, no atrajera a Demaría para pintar con la palabra lo contemplado por los ojos. Si bien no tenemos constancia alguna de las ciudades que conoció o visitó, podía conocer guías de viaje, libros de arte, reproducciones de obras famosas de los genios pictóricos del Renacimiento. La ciudad – casi exclusivamente el Palacio San Millán – se limita a ser el escenario de los excesos de Samuel Scott y de quienes lo frecuentan. Por añadidura, es un marco adecuado para la trama de amor latente que surge entre Indarte y Rosaura Sivori. El lujo del entorno, cargado de excesos de todo tipo – sexo, comida, bebidas alcohólicas, juegos de azar, usura – cobra, por asimilación o por contraste, un valor semantizante de los personajes. Resulta útil subrayar que las descripciones del espacio se reducen en este caso a una sumatoria de objetos, personajes, perfumes, colores, sonidos, luces, sombras y movimientos, de carácter más bien genérico, que podrían combinarse en cualquier lugar geográfico. Esta inespecificidad se torna manifiesta si se compara cualquiera de los fragmentos correspondientes a la estada florentina con una de las muy concretas descripciones del Delta del Paraná o de la pampa efectuadas en la segunda parte.

La repulsión hacia esta viciosa sociedad y el deseo de ámbitos más puros – junto con el interés del autor, claro está, por ofrecer su visión de la tierra rioplatense – son causa más que relevante para que Florencio Indarte regrese a su país natal: “[Florencio] Conocía el medio mundo antiguo, con todo su progreso, comodidades, fausto, goces y miserias, y *quería ver ya el otro nuevo medio mundo, con todo su atraso despoblacion, riquezas naturales, sencillas costumbres y dilatadas planicies*” (176-7, el subr. es mío)².

A esta altura de la novela, Indarte se pregunta lleno de dudas si el progreso llevará, en definitiva, al bienestar universal, porque nada han logrado los adelantos tecnológicos del siglo XIX y solo se advierten torrentes de sangre, lágrimas y sacrificios (131). La enumeración de los logros del progreso y, paralelamente, de las miserias que subsisten y se incrementan abarca dos páginas y valdría la pena,

con más espacio, detenerse en cada uno de sus párrafos (131-2). Simplemente, como síntesis, diré que se refiere a tabernas y lupanares, garitos llenos de tahúres y fulleros, orgías, casas de corrupción, vicio y materialismo, holgazanería, lujo y frivolidad, mujeres estériles para conservar su honor según las pautas de la sociedad, ricos cargados de tedio y mendigos indigentes que mueren de frío y de hambre, artesanos y jornaleros explotados en las fábricas, ignorancia y brutalidad surgidos del hacinamiento y la pobreza, lamentos en los montepíos, usura que explota a la indigencia, hipocresía, envidia, conveniencias, virtud y justicia burladas y escarnecidas, tiranías, arbitrariedad, y así siguiendo (131-2).

Las ciudades

Había visto a Londres como:

[...] la ciudad más rica, estensa y poblada de Europa, que encierra en su circuito – de diez y seis leguas cuadradas – más de dos millones ochocientos mil habitantes, trescientas sesenta y ocho mil casas, doce mil calles, veinte y tres teatros, ochenta y seis plazas, con jardines, seis soberbios puentes, ochocientos cincuenta y dos templos y capillas, catorce cárceles, ciento veinte y cinco iglesias parroquiales, treinta jardines públicos, infinidad de establecimientos científicos, artísticos y literarios, fábricas y casas de educación, correccionales y de beneficencia, estando cruzada esta ciudad por ferro-carriles (10-1)³.

En la Buenos Aires de 1869 podían parecer estos números desmesurados para el lector corriente. Para contrarrestar este efecto, Demaría cita en nota al pie a Goldsmith, cuyo *Compendio de la Historia Romana*, cap. 22 del tomo 2.º, consigna que, según el censo ordenado por Augusto, Roma tenía 4.137.000 almas (14 a. C.).

Del otro lado del Atlántico, en 1856, fecha en que el joven Indarte regresa al Río de la Plata, Buenos Aires – “la clásica ciudad de Sud América por sus memorables glorias, sufrimientos y virtudes” (184) –, cubre un espacio cuya circunferencia sería

[...] de unas tres leguas [...]. Incluyendo *el once de Setiembre*, – que es un gran suburbio al O., por donde se extiende la ciudad, – tendrá como doscientas cincuenta ó trescientas mil almas; estando además rodeada de muchos lindos pueblitos de campo, de gran comercio y porvenir; y según el rápido acrecentamiento de la capital, muy en breve esos pueblecitos serán sus arrabales, formándose una ciudad tan ostentosa como Londres (184).

[...] A primera vista parece triste al viajero, porque no tiene grandes paseos ni puntos de general reunión y divertimento, pues es una ciudad eminentemente mercantil, y en sus calles hay un tráfico sorprendente, y que no se vé en otras capitales; sin embargo, al poco tiempo gusta, por su hospitalidad: tiene tres teatros, una rica biblioteca, museo de historia natural, universidades, hospitales, muchos y hermosos templos, colejos

de Jesuitas y hermanas de caridad, casas de sanidad, dos muelles, una gran Aduana, varios Clubs, grandes hoteles, y todos aquellos establecimientos de las grandes capitales; de treinta á cuarenta, entre diarios y publicaciones periódicas, siendo uno en frances, otro en ingles y otro en aleman: toda la ciudad está alumbrada de gas, tiene varios telégrafos, y uno submarino con Montevideo, y varias líneas férreas, hasta el interior de la campaña (184).

No obstante la fecha (1856) que puede fijarse a través de los datos proporcionados por ambos narradores – el homodiegético y el heterodiegético –, ambos párrafos corresponden predominantemente a la realidad porteña de 1869 (Romero y Romero). Valga como ejemplo, que el telégrafo entre Buenos Aires y Montevideo mencionado como existente en aquella fecha no sería instalado hasta 1865. La ciudad, de acuerdo con el censo de 1869, contaba con una población de 187.126 habitantes (*Anuario...*), mientras que en el de 1855 había arrojado un total de 91.548. Piénsese que el primer ferrocarril del país, desde el Parque a Floresta, se había inaugurado en 1857. Paralelamente, la Municipalidad había encarado un plan de pavimentación completa de la ciudad. En 1861 el Ferrocarril Oeste llegó a Moreno y en 1863 al Puerto de Ensenada. También en 1863 se había iniciado el Ferrocarril del Norte (Romero y Romero).

Revelaciones de un manuscrito se publica durante la presidencia de Sarmiento (1868-1874). La economía del país estaba empobrecida por la sangrienta Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), en la que participan la Argentina, Brasil y Uruguay contra el Paraguay de Francisco Solano López. Con respecto a esta guerra, que incide considerablemente en la vida argentina, Demaría tiene una opinión negativa claramente formada que expresa en una nota a pie de página (51, n.). En otra de las notas establece: “Escribimos esto en 1° de febrero de 1868 – Y tenemos á orgullo el dejar aquí consignadas nuestras opiniones, respecto á esa ruinosa é impolítica guerra [del Paraguay] para el porvenir de nuestras repúblicas” (250, n.).

El gobierno de Sarmiento promueve activamente la inmigración, el trabajo de la tierra, la inversión de capitales nacionales y extranjeros, el mejoramiento de la ciudad de Buenos Aires, tanto edilicio y sanitario como relativo a las comunicaciones y al transporte. El censo de 1869 arroja un dato preocupante: “sobre 19.000 viviendas urbanas, 2.300 son de madera o barro y paja. Hay un incipiente sistema de aguas corrientes, pero el grueso de la población se surte de pozos o directamente del río, por medio de los aguateros. En este último caso, las quejas por la suciedad del agua son constantes” (Torre). Así fue como en 1871 sobrevino la epidemia de fiebre amarilla que diezmo la población de la ciudad-puerto.

Ninguna referencia existe en la novela acerca de las clases más pobres de Buenos Aires, especialmente los criollos y los inmigrantes que se habían instalado en una zona suburbana de las orillas, al sur de la ciudad, y vivían en casas precarias, sin agua corriente, con calles lodosas e inundables. Algunos europeos, particularmente italianos, se radicaban en la Boca y formaban

una particular clase proletaria con diversas ocupaciones. Otros, en Barracas, trabajaban en los saladeros y curtiembres. En el matadero – los Corrales de la Municipalidad –, regulado por las nuevas leyes, también había un proletariado predominantemente criollo, aunque se habían ido incorporando los inmigrantes. El descrito por Echeverría en *El Matadero* (1839) era el Matadero del Alto. Sobre el realismo y/o naturalismo de su texto se ha discutido en muchas oportunidades y la discusión se sigue planteando una y otra vez (Molina “*El matadero...*”). Se trata, a mi juicio, de un texto romántico, con un romanticismo grotesco y exacerbado que podría calificarse de expresionista, sin la menor objetividad narrativa. La descripción de pormenores de la realidad y la fuerza expresiva con que los corporiza obedecen al interés del romántico por lo particular y característico. Existía también en Buenos Aires una amplia variedad de artesanos y obreros fabriles. En 1853 había 2008 comercios, 746 talleres y 106 fábricas (Romero y Romero 325).

El censo de 1869 había arrojado un altísimo número de analfabetos: del total de 1.830.214 habitantes, 1.066.847 no sabían leer ni escribir. La acción de Sarmiento tendió a provocar una modificación drástica de esta situación. Creó las escuelas públicas, tanto primarias como especializadas, y las primeras escuelas para la formación de docentes, que funcionaron con maestras traídas de los Estados Unidos. Se fundaron bibliotecas, se editaron gran número de periódicos (entre ellos *La Tribuna*, de Florencio Varela, donde Demaría publicó los folletines de su novela).

Buenos Aires

Podría creerse que el *Bildungsroman* finaliza en la primera parte, y que, en la segunda, el todavía joven pero ya maduro Indarte conoce bien el mundo y administra su vida según las enseñanzas de la academia y de la calle. Sin embargo, le falta aún, para llegar al autoconocimiento, la amarga experiencia en Buenos Aires de la pasión adúltera por Adelina, frenesí destructivo que socava su salud y lo lleva a la muerte, verdadero final de su formación (329). También, conocer a los habitantes de la pampa, los gauchos, y sentir su propia insignificancia en comparación con esos hombres sufridos, valientes y diestros (p. e. 253).

Abundan las cifras, las estadísticas, los datos comparativos de la Confederación Argentina con otros países, la información geográfica sobre superficie, límites, división en provincias, descubrimiento, clima, suelo, topografía, flora, ganadería, yacimientos minerales, agricultura, industria, hidrografía. Véase como ejemplo este fragmento:

La ciudad de Buenos Aires, á la margen occidental del Rio de la Plata, fué la capital de ese vir[r]eynato, y continuólo siendo y metropolitana de la Confederacion Argentina, cuya estension, incluso la Patagonia, es de mas de *ciento treinta mil leguas cuadradas* [...]: confinando, por el Norte, con las

Repúblicas de Bolivia y del Paraguay: por el Sud con la Patagonia, por el este con el Atlántico la República Oriental y el Brasil y por el Oeste con los Andes (183).

Tampoco Buenos Aires se muestra en detalles pintorescos o en rasgos característicos de calles y edificios. Merecen párrafos especiales la índole de sus habitantes, sus mujeres, la “plebe indígena”, la moralidad y “cortesanía” de las costumbres y la educación de sus habitantes. También se puntualiza el predominio de las actividades comerciales y el escaso desarrollo de las artes y las ciencias, “casi desconocidas”, como en “todo pueblo nuevo”. Los extranjeros van aumentando en número y disminuyen los paisanos, tanto en la ciudad como en el campo, a causa de los malos tratos que han padecido de gobernantes y caudillos.

La Argentina aparece como un país ganadero, en el cual la industria y la agricultura no se han desarrollado por falta de brazos para el trabajo. Los inmigrantes pueden hacer dinero con esfuerzo en poco tiempo. No así la población nativa que, como no ha padecido miseria, es propensa a la indolencia. La página que dedica al habla de los argentinos, caracterizada con minuciosidad en sus peculiaridades específicas de morfología, sintaxis y pronunciación, es un valioso documento lingüístico. Puedo apuntar que, durante años, hasta bien entrado el siglo XX, se han ido tipificando de este modo las particularidades del habla argentina. Presumo que Demaría se basó en algún libro de texto.

El Delta y la pampa

El capítulo 23 de la segunda parte se detiene en la descripción pormenorizada del Delta del Paraná. La presentación de esta zona del litoral argentino obedece a más de una motivación: resulta pintoresca, es apropiada como marco del amor exultante y lujurioso de Florencio y Adelina, se convierte en metáfora del corazón femenino (266), es – y esto ha de considerarse de fundamental importancia para Demaría – una tierra edénica capaz de convertirse en el Paraíso para la humanidad del futuro (267-8). Al Nuevo Mundo y en especial la Argentina, como lugar privilegiado para la humanidad del futuro, se ha referido en las primeras páginas de la novela. En conjunto, su descripción tiende a subrayar el ya mencionado carácter paradisiaco de la región, casi virgen, que liga con el pasado (guaraníes, misiones jesuíticas) y con un porvenir utópico, teñido de ideas provenientes del fourierismo.

Matices románticos y realistas se fusionan en este capítulo, donde las bellezas naturales se asocian a la experiencia y manifestación de nuevos sentimientos y ensoñaciones (p. e. 267-8). Resulta evidente un particular interés por el isleño, su rústica cabaña, su medio de vida, sus costumbres, sus canciones. No se encontrará una pintura naturalista, sino un híbrido

científico-sentimental.

Florencio ha planeado ensanchar su experiencia mediante una incursión en la pampa, y ha concebido grandes expectativas acerca del “seductor atractivo de una rica y virgen naturaleza, y la orijinalidad de las costumbres de sus moradores” (234). Cabe recordar que algunas de las más reconocidas pinturas de Bernabé Demarí enfoca costumbres, paisajes y tipos pampeanos: *Gaucha a caballo en la campaña argentina*, *Vadeando un río*, *Tropa de carretas*. *El gaucho* suele ser señalada como una cima de su talento pictórico⁴.

Además de los tópicos habituales en las descripciones de la pampa (el espacio sin límite, la comparación con el mar – “el inmenso atlántico de las pampas” (249) –, el hogar en la pampa, las escenas costumbristas, los fogones, la guitarra, las canciones, los ríos y lagunas, el caballo, el ombú, la fauna y la flora), es destacable el interés del autor por la situación social del gaucho, a quien retrata con detallismo costumbrista y pintoresco al tiempo que le otorga perfiles de héroe romántico (250). El campo es descripto minuciosamente pero idealizado, como en buena medida lo son sus habitantes. Presenta las tareas rurales, la lucha del hombre de campo con la naturaleza hostil, y hasta ve al “gaucho malo” como consecuencia de circunstancias adversas.

Tres años antes de la aparición de *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández – y el mismo año en que se publica *Pablo o La vida en las pampas*, de Eduarda Mansilla –, *Revelaciones de un manuscrito* subraya con realismo la situación de injusticia que soporta el gaucho, las levas, las circunstancias que ponen a muchos pobladores de la pampa fuera de la ley y los llevan a la frontera, la arbitrariedad de caudillos y jueces de paz y de todos aquellos que, con “la seductora careta de una *redención democrática*”, engañan, corrompen y roban (250). Hay párrafos vehementes, auténticos textos de denuncia que, según creo, han permanecido inadvertidos. Estos capítulos reclaman una investigación detenida, que valore los aportes del autor a la tradición gauchesca.

Desde el punto de vista descriptivo, cabe destacar un fragmento a través del cual Demarí traslada al lector de su novela al mágico ambiente de la pampa. Se advierte aquí la sensibilidad impresionista del pintor: “Sería como á eso de la siesta, cuando levantóse una súbita tempestad, que oscureció todo [...], de repente fué despejando el cielo y empezó á poner todo amarillento, hasta tomar un color de oro subido: habíase ocultado ya el sol; pero el cielo, el campo y todos los objetos no eramos mas que de un mismo color, como si se viera al través de un vidrio amarillo” (253). También en Madrid había descripto cambios de luz en los montes que divisa (43), en la habitación de Florencio (75) y en una genérica tempestad imaginada por el protagonista (78). No es ocioso destacar que este tipo de variaciones en la luz existe también en el naturalismo europeo (Goncourt y Goncourt 2-3).

Muchos de los motivos del paraíso perdido y del *buen salvaje* aparecen en estos capítulos, que alternan descripciones románticas con un cúmulo de información tendiente a reforzar el *efecto de realidad*. Desde el punto de vista

funcional, la excursión de Florencio a esta tierra de bonanza subraya la fuerza destructiva de su pasión, que lo obliga a retornar junto a Adelina (Curia “El espacio”).

Paralelismo moral y físico

La historia de Florencio y Adelina, señora de la alta clase social de una Buenos Aires opulenta, frívola y galante, resulta ser una culminación de la trayectoria vital del protagonista. Desde el comienzo su padre lo educa en la moral cristiana, en el respeto de las buenas costumbres, en la sinceridad y limpidez de conducta. Aquí aparece como responsable del adulterio de una mujer y su amor desdichado lo conduce de manera lenta pero inexorable hacia la destrucción. El proceso que culmina en la muerte va dando cuenta de modo paralelo de las pasiones, del deterioro moral y psíquico de Florencio y de su enfermedad cardíaca que avanza.

“En el mismo día que Adelina y sus amigos pasearon por las islas”, Florencio, “algo indispueto, se fue en seguida á su quinta” (273). De inmediato el narrador aclara: “Desde que estuvo Florencio en el campo empezó á sentir palpitaciones y dolor en el corazón, siendo cada vez mas agudos y frecuentes: al acostarse zumbaban y latian irregularmente sus oidos sobre la almohada: cansábase bastante, cuando caminaba, y tuvo algunos desvanecimientos y vahidos, aumentándose su palidez y desaliento”. El diagnóstico de cada médico apunta a una dolencia diferente y sus prescripciones – varias disparatadas –, resultan contradictorias entre sí. Al fin, Florencio “estuvo por creer que querían burlarse de él” o algunos médicos estaban locos; en definitiva, comprendió “que estaba enfermo y de gravedad”. Paralelamente se describe el deterioro moral y psíquico, con desvelos, febriciencia, exaltación, pensamientos divagatorios hasta que cae abrumado por el sueño. A menudo su “malestar físico y moral” lo lleva a buscar la soledad del jardín (274).

Ante la mujer que ama, sufre “las torturas de un reo”, se advierten en su rostro palidez y una convulsión nerviosa que lo estremece, y experimenta punzadas que ceden – apenas la mujer le dirige unas palabras insinuantes – para dar lugar al brillo de sus ojos, de “ígneas subyugación” (282). Más adelante especifica la causa de los males que padece Indarte: “la horrible lucha, que jermínaba y ardía entre su virtud y ciega pasión, hiciéronle llegar a tan lamentable postración física y moral” (294).

El “sudor helado y copioso” que baña su cuerpo, violentas palpitaciones cardíacas, respiración dificultosa, desfallecimiento, ojos “desencajados” y la sensación de estar “entre turbias nubes”, son algunos de los síntomas que experimenta (295). Tras un desmayo, sobrevenido tras las muchas emociones y agitación de un encuentro con Adelina, los médicos diagnostican “una gran afección nerviosa”, le prescriben vida sana, alimentos “confortables”, “algunos

tónicos” y – peregrina medicación – “que bebiera cuanta cerveza le fuera posible”. Esto le produce alegría de vivir y empieza a abusar de los tónicos, especialmente de la cerveza. Sus encuentros con Adelina se alternan con reuniones sociales en su propia casa, en cuyo transcurso charla, bebe y fuma. A continuación, pasa horas de lasitud, debilidad y pensamientos confusos (305).

La enfermedad va agravándose cada vez más, “hasta el extremo de no poder salir, ni en carruaje” (311). Los médicos le informan que padece de un aneurisma grave y le sugieren que haga su testamento (315).

Llega, en fin, el momento de la agonía: “Circuía un cárdeno tinte sus amortiguados ojos [...] una acelerada pulsacion y calenturienta fatiga vagar hacian en redor sus ojos, quedandose otras inmóviles como si fuera á acometerlo un síncope: veíanse latir las venas de sus sienes, y percibiase el ruido del sofá, causado por el contínuo estremecimiento de su cuerpo... (332).

La debilidad y el enervamiento lo llevan a divagar entre escenas del pasado y el presente, sin poder definir qué es imaginación y qué realidad. El narrador agrega: “Está concluido su físico, pero no desfigurado su semblante [...]; y como tenia la aneurisma en una de las arterias superiores de la aorta, que empieza á dividirse al subir los pilares del diafragma, fatigosamente agitábase su rostro. [...] Una violenta pero breve convulsion, precedió á la breve agonía de Florencio, y cerràronse [sic] sus ojos para siempre” (336).

Estos detallados pormenores revelan al atento observador y al experimentado especialista en dibujo anatómico. No se trata de repugnantes descripciones, al estilo naturalista francés, por la índole misma de la afección y por las preferencias del propio autor, pero sí de un examen preciso de los síntomas y su etiología. No es frecuente hallar en novelas románticas una localización tan específica de enfermedades, con referencias anatómicas exactas. Algunos de los síntomas que aparecen en Indarte resultan adecuados a los descriptos por la ciencia médica.

Naturalismo

Cuando surge el naturalismo en nuestro país, “los críticos a menudo se oponían a las ideas escépticas y pesimistas que veían como ajenas al modo del ser americano. A este rechazo se une la nostalgia por los tiempos pasados [...] sencillos y honestos, en oposición al mundo moderno abigarrado”. Se oponían a los pormenores característicos del naturalismo europeo no solo los católicos sino los defensores de las costumbres y el “decoro” (Gnutzmann “La batalla...” 251).

En ninguna de las novelas argentinas anteriores se encuentra un precedente tan sólido y una impronta social tan marcada como en *Revelaciones de un manuscrito*, aunque existe en más de una de ellas la presencia de familias con problemas económicos, sobre todo mujeres solas que trabajan en lo que

pueden para subsistir. Es el caso – valga un solo ejemplo – de *La maldición o El compadrito*, de Tomás Gutiérrez, publicada diez años antes (Molina “El efecto...”).

El análisis de la vida individual en conexión con su circunstancia, tiene sus raíces no sólo en el determinismo de Taine y otras teorías decimonónicas sino en el denominado por Ian Watt “realismo formal”, cuya presencia puede advertirse tanto en Richardson como en Balzac, en Zola o en Joyce. Aunque varíen los contextos, se trata de ofrecer una imitación minuciosa en cada caso, a veces más objetiva que otras, de la experiencia individual y su contexto espaciotemporal como en ninguna otra forma literaria (31-2). Y, según destaca Maupassant, el autor intenta comunicar una “visión personal del mundo” (xi).

Revelaciones... testimonia la vida de un personaje educado en la espiritualidad, en contraste con el más brutal materialismo de la vida burguesa y de la explotación del hombre por el hombre. Se descubre en la novela un carácter marcadamente religioso-moralizante, que se aparta del naturalismo de Zola. No se trata de una novela experimental, al modo de Zola, pero sí de la presentación de un individuo, en coordenadas sociohistóricas, geográficas y biológicas específicas, a lo largo de su trayectoria vital. Resulta evidente que el autor de *Revelaciones...* ha querido ofrecer, a partir de la experiencia de Florencio Indarte, una fiel reproducción de la realidad de su tiempo, aunque no haya podido evitar que su ideología y sus sentimientos la coloreen diversamente.

NOTAS

- 1 Utilizo un ejemplar de la primera edición en volumen que se encuentra en la Biblioteca Municipal de La Plata. En las citas respeto la grafía original.
- 2 Dado que resulta muy difícil obtener el texto de Bernabé Demaría, me permito transcripciones algo extensas.
- 3 Sobre este y otros aspectos del espacio en *Revelaciones...* me he extendido en “El espacio...”.
- 4 La obra pictórica de Bernabé Demaría está dispersa. Existen piezas de su autoría en el Museo Histórico Nacional, en el Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, en el Museo Histórico “Brig. Cornelio Saavedra” – todos ellos de Buenos Aires – y en algún otro repositorio.

OBRAS CITADAS

Álvarez Chillida, Gonzalo. *El antisemitismo en España. La imagen del judío*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2002.

Anuario estadístico 2004. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Estadística y Censos. <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/Anuario_2004/cap_01.htm>.

Atlas ambiental de Buenos Aires <http://www.atlasdebuenosaires.gov.ar/aaba/index.php?option=com_content&task=view&id=27&Itemid=90&lang=es> .

Cantú, César. *Historia de cien años: 1750-1850*. Trad. Salvador Costanzo. Madrid: D. F. de P. Mellado Editor, 1852. 478 p. Digitalizado el 14 de mayo de 2008, U. Complutense de Madrid. <<http://books.google.com.ar/books?id=9tpxn6fxlj4C&printsec=frontcover>>.

Comte, Auguste. *Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité. Tome premier, contenant le discours, et introduction fondamentale / par...* Osnabrück: O. Zeller, 1851-1881. 4 v. <<http://gallica.bnf.fr>>.

Curia, Beatriz. "Las enaguas de doña Marcelina. Acerca de la vida cotidiana en *Amalia* de José Mármol". *RLM* [Mendoza] (1984): 37-50.

_____. "El espacio narrativo en *Revelaciones de un manuscrito*, de Bernabé Demaría". *RLM* [Mendoza] 34 (2004): 83-108.

_____. "*Revelaciones de un manuscrito* (1869), de Bernabé Demaría: algunos aspectos narratológicos". Daniel Altamiranda y Esther Smith, eds. *Perspectivas de la ficcionalidad*. Vol. 1. Buenos Aires: Docencia, 2005. 367-75.

Demaría, Bartolomé. *Revelaciones de un manuscrito*. La Tribuna [Buenos Aires] 5 de julio-7 dic. 1869. Folletín.

_____. *Revelaciones de un manuscrito*. Buenos Aires: El Nacional, 1869. 163-183.

"*Revelaciones de un manuscrito*". *Obras literarias de...*, Buenos Aires: Imprenta Europa, 1906. 163-383.

Engels, Friedrich. *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. 1845. Buenos Aires: Futuro, 1965.

Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del arte en América. Biografías, I*. Buenos Aires: Editorial Bibliográfica Argentina, 1968.

Gnutzmann, Rita. "La batalla del naturalismo en Buenos Aires". AIH. *Actas XII* (1995): 246-252. <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_6_036.pdf>.

_____. *La novela naturalista en la Argentina (1880-1900)*. Amsterdam: Rodopi, 1998.

Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Goncourt, Edmond de, y Jules de Goncourt. *Germinie Lacerteux. Romans de...* Paris: G. Charpentier, 1889. viii-279. <[ghhttp://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&q=goncourt+goncourt+lacerteux&p=1&lang=es](http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&q=goncourt+goncourt+lacerteux&p=1&lang=es)>.

Gutiérrez, Tomás. *La maldición o El compadrito (Páginas literarias)*. Buenos

Aires: Imprenta Americana, 1859.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. 1949. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

Historia general del arte en la Argentina. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes 1984, 3.

Hobsbawm, Eric. *La era de la revolución (1789-1848)*. 1962. Trad por F. Ximénez de Sandoval. Buenos Aires: Crítica, 2009.

Lichtblau, Myron. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1959.

_____. *The Argentine Novel. An annotated Bibliography*. Lanham, Md. & London: The Scarecrow, 1997.

Maupassant, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris: P. Ollendorf, 1888. xxxv 277. <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91269k>>.

Molina, Hebe Beatriz. “El efecto del espejo cóncavo en la teoría argentina de la novela (hacia 1850)”. III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata: U.N. de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Centro de Letras Hispanoamericanas, 2009. CD ROM.

_____. “*El matadero*: entre el artículo de costumbres y la tradición”. Marta Elena Castellino, comp. XIV Congreso Nacional de Literatura Argentina. Mendoza, Argentina: U. N. de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2007. CD ROM.

Ordiz, Javier. “El Naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de En la sangre y Santa”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25 (1996): 77-87.

Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Losada, 1949. 8 Vols.

Romero, José Luis, y Luis Alberto Romero, dirs. Buenos Aires, Historia de cuatro siglos. Vol 1. *Desde la Conquista hasta la Ciudad patricia*. 2 e. Buenos Aires: Altamira, 2000.

Rousseau, J. J. *Émile ou de la Éducation*. Paris: Garnier, 1866. <http://books.google.es/books?id=TJ4IAAAQAAJ&printsec=titlepage&source=gb_s_navlink_s_s>.

Scobie, James R. *Buenos Aires, del centro a los barrios (1870-1910)* [1974]. Trad. Mary Williams. Buenos Aires: Solar / Hachette, 1977.

Torre, Lidia de la. “Análisis comparado entre los conventillos de ayer y las villas de hoy. Muros o medianeras”. *Perfil* [Buenos Aires] 14 de junio de 2009. Online, s. p. <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0373/articulo.php?art=15067&ed=0373>>.

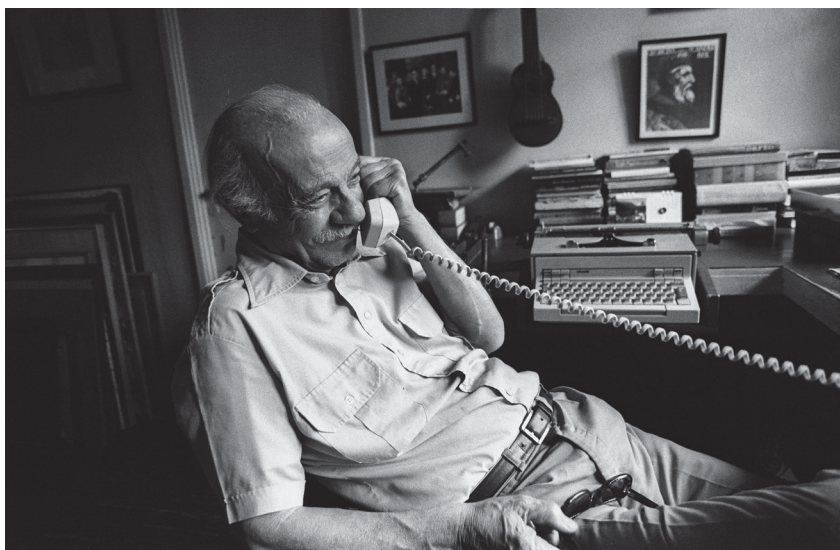
Tristán, Flora. *Paseos en Londres*. Est. prel. Estuardo Núñez. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1972. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01305031911682947755802/p00000001.htm#1>>.

Varela Jácome, Benito. “Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX”. Luis Iñigo Madrigal, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana*. II. *Del neoclasicismo*

al modernismo. Madrid: Cátedra, 1987. 91-133.

Verdevoye, Paul. "Novelista e intelectual en la Argentina antes de 1875". *Palabra y Persona* [Buenos Aires] (1999): 113-119.

Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: F. C. E., 2000.



Eduardo Longoni

Sábado en su studio

BIOGRAFÍA DE TRES NACIONES INCIPIENTES JUANA MANUELA GORRITI

Alicia Poderti

Universidad de La Plata, CONICET
Universidad Nacional de Salta, Argentina

*L*a novela y el periódico son las dos formas de imaginación que se generaron en siglo XVIII y que proveyeron los medios técnicos necesarios para la “representación” de las comunidades nacionales (Anderson, 1993). En Latinoamérica, el siglo XIX abre el telón para la aparición de una literatura y de un imaginario nacional que anunciaba las repúblicas, en un contexto de franca ruptura con el mundo hispánico colonial.

Es indudable que la escritura de Juana Manuela Gorriti ha signado la historia de tres biografías nacionales: Argentina, Bolivia y Perú. No sólo porque su narrativa da cuenta del proceso de construcción de estos estados, sino también porque las historias literarias de cada uno de estos países consideran a Juana Manuela Gorriti una escritora “nacional”. Pero esta idea de nación incipiente debe situarse en la bisagra con los proyectos a nivel continental de “Latinoamérica” como tierra de promisión.¹

En ese contexto la producción narrativa comienza a presentar una imagen idealizada del incario. Los intelectuales americanos construyen un sujeto histórico “indio” a partir de formas míticas derivadas de una postura incaísta. Muchos textos literarios instalan la temática a través de relatos románticos de princesas incas con hijos mestizos, como la novela *La Quena* de Juana Manuela Gorriti.

La Quena, publicada en la “Revista de Lima”, es una novela de corte histórico, cuyo protagonista es un niño nacido de la unión de la noble María Atahualpa y un capitán español. Hernán crece con su madre en el pueblo indio hasta que su padre decide secuestrarlo y lo lleva a Madrid. En este punto es evidente el paralelismo con la historia del Inca Garcilaso de la Vega, pero mientras éste se adapta a la cultura peninsular, el personaje de la Gorriti regresa clandestinamente

al Perú para recibir el emblema de último sucesor del Imperio derrotado.

La novela *La Quena* sitúa su trama en el Perú colonial, incorporando por primera vez al indio como personaje, temática que retomará la novelística posterior, llamada “indigenista”. Fragmentos del relato están protagonizados por el quechua, la “dulce lengua de los Incas”, que la Gorriti conocía y en la que traducía el amor más allá de las razas: “*La hija de los godos amaba a un hijo del sol; y cuando el orgulloso Ibero encadenó su cuerpo, hacía largo tiempo que Chaska-Nauí Inca, poseía su alma* (Gorriti, 1995: 51).

La novela se relaciona con otros textos de Juana Manuela, como el relato “Si haces mal no esperes bien” en el que una joven y un muchacho se enamoran sin saber que eran medio hermanos. La joven era fruto de la violación de una india por un militar². Allí se denuncia la opresión hacia los sectores indios por parte de un sistema feudal corrupto. En la novela *La Quena*, esa denuncia se integraba a una reinterpretación indigenista de la historia dentro de los cánones clásicos del romanticismo (Cfr. Glave, 1996).

Juana Manuela Gorriti nació el 15 de junio de 1818 en Horcones, campamento fortificado situado en Rosario de la Frontera (Salta), cerca del límite con Tucumán. Pasó su niñez en Miraflores, a orillas del río Pasaje o Juramento, donde su familia poseía una estancia. La enemistad política de los Gorriti con el caudillo Facundo Quiroga significó su exilio y la confiscación de todos sus bienes en 1831. Juana Manuela tenía 15 años cuando, a causa de la militancia unitaria de sus padres, debió emigrar hacia Bolivia, donde contrajo matrimonio con el militar Manuel Isidoro Belzú, quien llegó a ser presidente de ese país. Al iniciarse su carrera literaria, Juana Manuela abandonó a su esposo y se instaló con sus hijos en Perú, donde fundó una escuela y convirtió su casa en un salón literario.

En una carta fechada en Lima, el 28 de setiembre de 1874, Juana Manuela Gorriti anuncia la aparición de un periódico literario dirigido por ella y titulado “La Alborada”, que se materializaría en la famosa publicación “La Alborada del Plata” (Cfr. Molina, 1999). Sus cuentos y novelas fueron publicados y difundidos en Chile, Colombia, Venezuela y Argentina y, luego de la caída de Rosas, también en Madrid y París. A fines de 1874 se estableció en Buenos Aires, donde se dedicó a recopilar e imprimir su obras y a escribir relatos sobre hechos acaecidos en su vida, como el texto titulado *Lo íntimo*, que fue editado luego de su muerte. La historia de la novela en Argentina debe iniciarse con la publicación de *La Quena*, en 1845. Otros títulos, como *Sueños y realidades* (1875), *Don Dionisio Puch* (1869), *Panoramas de la vida* (1876), *Misceláneas* (1878), *La tierra natal*, *Perfiles* (1892) y *Veladas literarias de Lima* (1892) integran su extensa producción. Falleció en Buenos Aires, en 1892.

Mujer, Novela y Nación

En Argentina la aparición de las primeras novelas está enmarcada por el

clima creado en la narrativa antirrosista de los periódicos y marca el desarrollo de un programa específico: la búsqueda de un sentido nacional, expresada en una forma de realismo que se erguía como intento de desnudar la problemática del país. *El Matadero* – que fue escrito durante el gobierno de Rosas –, y *Amalia* de José Mármol – publicada en las postrimerías del mismo –, son los textos canónicos que retratan esa etapa que habría de cerrarse con la batalla de Caseros. En este punto, las historias literarias han discutido acerca de los orígenes de la novela, considerando, en algunos casos, a *Amalia* publicada en 1851, como la primera novela argentina, desplazando de su lugar pionero a Juana Manuela Gorriti.

La escritora salteña revivió, en sus relatos, la circunstancias referentes a Rosas y su época, como el trágico destino de Camila O’Gorman en *Panoramas de la vida*, el clima de terror que poblaba Buenos Aires en “El lucero del manantial” o la sombría actuación de los verdugos de la Mazorca en “La hija del mazorquero”. En este último texto expresa: “*Verdugo por excelencia y consagrado, en cuerpo y alma, al tremendo fundador de aquella terrible hermandad; contaba las horas con el número de sus crímenes, y el brazo, perpetuamente armado del puñal, no bajaba sino para herir.*”³

La extensa producción de Juana Manuela Gorriti nos permite descubrir el lugar de la literatura en las sociedades poscoloniales y la intimidad de las guerras independentistas, en las que a la mujer le cupo un lugar fundamental. Así lo entendía la Gorriti, cuando se refirió al papel protagónico de una luchadora de la emancipación altoperuana: Juana Azurduy de Padilla, quien peleó en los movimientos patriotas contra el dominio español, llegando a recibir de manos de Güemes el título de “Teniente Coronela de la Independencia”. Según relata Gorriti: “*algunos caudillos tuvieron envidia de esa gloria femenina*” (Poderti, 2000).

El proyecto nacional que diseñó Juana Manuela Gorriti en su escritura se conjuga con su propia posición femenina. En el relato “Una ojeada a la patria”, incluido en *Gubi Amaya o la historia de un salteador*⁴, la narradora intenta reconstruir su tierra y su pasado – ese espacio abandonado durante el exilio impuesto por la dictadura de Rosas –. La protagonista es una mujer disfrazada de hombre que viaja a pie por un denso bosque. Aún cuando el tiempo y el lugar no están especificados, debe suponerse que la acción se desarrolla después de declarada la Independencia y en el noroeste argentino, tierra natal de la autora.

Esa narradora mujer, escondida detrás del ropaje masculino, no reproduce la imagen de la patria atravesada por la demanda hegemónica de territorialidad y dominio que caracteriza al discurso del período nacional-independista. La tierra de origen que ella describe no es primaria ni está vacía, sino que está saturada de historia. La protagonista se retrata a sí misma como agente ya en movimiento, imaginando un proyecto patrio diferente, basado en un concepto distinto de la ciudadanía en el contexto de la edificación nacional. Así, al observar su tierra, la mujer se niega a interpretar el momento de la

independencia simplemente como un nuevo comienzo.

Como sobreviviente del antiguo orden, su tarea es recuperar los fragmentos que quedan de éste después de un levantamiento revolucionario. Su actividad se define, en términos de género, a partir de los rasgos de *supervivencia y continuidad social* que siempre han formado parte del trabajo y el deber cívico de las mujeres. En ese sentido Marie Louise Pratt expresa: “*Esta complementariedad entre el papel militar masculino y el papel femenino de supervivencia no ha sido reconocida, como era de esperarse, ni por las ideologías del nacionalismo ni por las teorías de la nación-estado. En la narración de Gorriti, la supervivencia y la continuidad con el pasado aparecen como imperativos históricos, si bien frágiles, enfermos, y obligados a aparecer disfrazados.*” (Pratt, 1993: 57). El proyecto de este personaje de la Gorriti se reconoce débil y vulnerable: es mujer, está sola, enferma, y debe ocultar su identidad para poder ingresar a la patria.

Recordemos que, en aquel período, los modelos sociales demandados a la mujer tienen como requisito central la formulación de un status de “perfección”, un patrón de comportamientos deseados y esperados por las distintas esferas de la vida social: la familia, la economía, la política, la religión, etc. Coherente con este modelo, en las décadas republicanas, comienzan a proliferar, tanto en Buenos Aires como en Lima o México, las revistas para mujeres. La preocupación por el rol femenino en las comunidades nacionales se traducía en un espacio cotidiano en el que la mujer era proclamada el “ángel del hogar”.

Este sistema de códigos se sustentaba en el horizonte de expectativas y opiniones masculino: las ideas revolucionarias de igualdad entre hombres y mujeres ceden visiblemente ante la propuesta de Rousseau acerca de la maternidad como único rol femenino, modelo que recluía a las mujeres dentro de los espacios privados. Paradójicamente, el eje de comportamientos propuesto por el discurso progresista de la época, que pregonaba el derecho de la mujer a recibir formación y educación especializadas, se sustentaba en el deseo de contrarrestar algunas características negativas de su naturaleza femenina y, a través de una preparación más sistemática, conseguir que las mujeres afrontaran con mayor responsabilidad sus roles históricos de hijas, esposas y madres. Estos cambios sociales no irán más allá de un retoque cosmético que no permitirá a la mujer romper con las obligaciones domésticas.

Pero la fisura de este discurso puede leerse en la irónica escritura de Juana Manuela: “*¡Derechos! (...) ¿Creen ustedes, hijos míos, que la mujer tiene para mandar el mundo necesidad de que se los declaren? ¡Bah! Todos saben bien que desde el fondo de su alcoba, lactando a su hijo y arreglando el banquete para el esposo, ordena la confección de las leyes y la caída de los imperios.*”⁵

Otras anécdotas de la Gorriti problematizan acerca del rol femenino en la sociedad gobernada por hombres, como aquella en la que el poeta Villarán se admira de la “sabiduría” de una estrofa cantada por un callejero: “*La mujer que a los treinta / No tiene novio / Ya puede echarle llave / a su escritorio*”. Ante lo

cual, el personaje femenino responde: “– Al contrario (...) es precisamente en ese tiempo y en ese caso que yo abriría de par en par la puerta de mi escritorio, y empuñaría la pluma y la haría trabajar sin descanso”.⁶

El enfrentamiento con los mecanismos del poder en el campo intelectual ejercidos por los hombres notables de su época, también puede leerse en el último libro de Juana Manuela – *Lo íntimo* –, en el que los “salvajes de la Pampa ruda” ignoran a las escritoras contemporáneas de la Gorriti. En este sentido resulta significativa la desilusión de la narradora al leer las palabras de quien considerara su amigo, Ricardo Palma: “No sé verdaderamente a cual atenerme de las dos opiniones diversas que Palma expresa sobre *Cocina Ecléctica*. En una carta anterior me decía que como viejo, anhelaba mi *Cocina Ecléctica* por los buenos bocados que promete, y luego en su última se desata en denuestos contra tal publicación llamándola comienzo de la chochez. ¿Cuál de nosotros chochea en este caso culinario?”.⁷

Recordemos que Juana Manuela Gorriti había dedicado su “*Cocina Ecléctica*” a revelar los secretos de los buenos bocados de la zona andina, recolectando recetas propias y brindadas por sus amigas: sopa teóloga, salsa sublime, sábalos a la mimosa fritura a la diva, tortilla a la hija del aire, buñuelos a la Celestina, huevo colosal, comidas que exaltan placeres y hasta fantasías eróticas...

Juana Manuela Gorriti y Martín Miguel de Güemes.

La imagen de Güemes – uno de los mitos del imaginario nacional – pulsa la producción literaria de distintos intelectuales argentinos, como Domingo F. Sarmiento, Miguel Cané, Joaquín Castellanos, Vicente Fidel López, Ricardo Rojas, Joaquín V. González, Pastor S. Obligado y la escritora salteña Juana Manuela Gorriti, quien retrató a líder salteño de la independencia como ... “un guerrero alto, esbelto y de admirable postura. Una magnífica cabellera negra de largos bucles y una barba rizada y brillante cuadraban su hermoso rostro de perfil griego y de expresión dulce y benigna (...) A su lado, pendiente de largos tiros, una espada fina y corva, semejante a un alfanje, brillaba a los rayos del sol como orgullosa de pertenecer a tan hermoso dueño.”

Así, también los apellidos Gorriti y Güemes se entrecruzan en la trama de la independencia. Dos miembros de la familia de Juana Manuela, José Francisco de Gorriti y José Ignacio de Gorriti, fueron dos piezas claves del partido del pueblo impulsado que apoyaron en todo momento el accionar del héroe Gaucho para lograr la “Patria independiente” (Cfr. Torino, 1992).

La revista *Güemes*, dirigida por Benita Campos y publicada desde 1907 en Salta, marca importante hito en el quehacer literario del país y la región andina, con colaboraciones de conocidos escritores argentinos y extranjeros, como Pastor Obligado, Joaquín Castellanos, Carlota Garrido de la Peña, Clorinda Matto de Turner y Leandro Ríos Jordán.

El objetivo principal de esta revista era la exaltación de la figura de Güemes como arquetipo regional. Pero también se presenta en forma paralela a Juana Manuela Gorriti como la máxima exponente de las letras femeninas. Así, la importancia de la escritora es equiparada a la de Martín Miguel de Güemes. La pluma de Juana Manuela legitima estos sentimientos a partir del fragmento que la Revista *Güemes* transcribe, escrito por la autora en Lima, hacia 1858: “... *ved aquí la verdadera grandeza: un hombre cuya tumba está en los corazones de una nación entera, y cuya memoria es un culto*” (N° 20: 8).

La directora de la revista y las damas de la Comisión Pro-Patria de Salta, se proponen erigir: “Monumento en mármol y en bronce al esclarecido prócer don Martín Miguel de Güemes. Monumento a la ilustre dama salteña doña Juana Manuela Gorriti, primera escritora argentina y gloria de las letras americanas” (N° 6: 2). En aquel programa del Centenario de la Batalla de Salta, se cita la Gran Velada Patriótica en la noche del 15 de mayo de 1910 a beneficio de aquellos monumentos, los cuales “*serán inaugurados el 20 de febrero de 1913, en el sitio que designe el gobierno provincial*” (N° 6: 2)⁸.

Este objetivo de inmortalizar las figuras de Martín Miguel de Güemes y Juana Manuela Gorriti ha trascendido las fronteras regionales. En la revista se publican numerosas cartas de apoyo a la iniciativa de Benita Campos provenientes de otros puntos de América. En todos los ejemplares la revista “Güemes” presenta una columna fija denominada “a Juana Manuela Gorriti” en los que se mencionan los “Pensamientos de su álbum”. Allí se recopilan los escritos de los intelectuales más sobresalientes de la época sobre la obra de la escritora salteña: “*Desde hoy comenzamos publicar los pensamientos escritos en el álbum que en el año 1875 le fue dedicado a la eximia escritora salteña, señora Juana Manuela Gorriti, por la alta sociedad bonaerense y por los intelectuales de mayor renombre de la República*” (N° 2: 2).

En el segundo número de la revista se describen los detalles de la presentación del álbum en Buenos Aires, una ceremonia que contó con la presencia de amistades de la Gorriti, escritores reconocidos, autoridades de distintas comisiones culturales y miembros del Senado de la Nación, entre otros.

El número 27 de la revista *Güemes* está íntegramente dedicado a Juana Manuela, con artículos de eminentes autores sudamericanos, como Pasto Obligado – su biógrafo –, Clorinda Matto de Turner, Carlota de la Peña y Mercedes Pujato de Crespo. Estos comentarios, en su mayoría escritos por mujeres, retratan a Juana Manuela Gorriti no sólo como el ideal o arquetipo de la intelectualidad femenina, sino también como una mujer ejemplar: “*que entrevió en sus sueños con visiones de artista preclara, de escritora gentil y de mujer buena*” (N° 27: 89).

Así se concreta el anhelo de elevar a la escritora con calificativos que la consideran “*la primera mujer argentina que atrajo sobre su personalidad y sobre sus obras la atención y la admiración de la época en que vivió*” (N° 27: 88). Por su parte, Carlota Garrido de la Peña la considera “*la mujer más notable que ha producido nuestra patria*” (N° 27: 89).

Su biógrafo, Pastor Obligado, narra la vida de Juana Manuela desde su nacimiento a orillas del Juramento en Salta. Surge allí la comparación casi simétrica entre Juana Manuela y Juana Manso⁹, escritoras contemporáneas cuyas vidas se equiparan en valentía, a pesar de haber nacido una “en la ribera del Juramento; la otra desde el Plata”. Pastor Obligado realiza un viaje por los países que ambas recorren siguiendo los avatares de su vida: ... “*más empinada para ellas, dando ejemplo de abnegación, de heroísmo, de virtud, mostrándose inquebrantables en el combate, y cayendo y alzándose en la contienda*” (Nº 27: 83).

El chileno José Pablo Figueroa se manifiesta acerca del pasado de la escritora y de su esposo, Isidoro Belzu, presidente de Bolivia asesinado por motivo políticos. También realiza una interpretación acerca de su vida y obra literaria: ... “la juventud y en especial la mujer americana encuentra exquisitos para imitar y una escuela insuperable de dulce encanto y de idealidad infinita.” (Nº 27: 86).

Las palabras de Marcos Sastre, también incluidas en el Álbum de Homenaje, reflejan el papel fundamental de la mujer como educadora: “*Que se confíe a la mujer la educación del hombre y la civilización quedará salvada*” (Nº 15: 2). En este sentido, la Juana Manuela Gorriti que encarna la figura de una “docente” ocupa también espacio en el sentir de aquellos que la consideran una de las más grandes mujeres de la época (Cfr. Díez Gómez, et. al, 1998).

BALANCE

Los textos de Juana Manuela Gorriti son representativos de la ideología femenina del siglo XIX, aspecto que ha sido estudiado por Francine Masiello¹⁰, para quien, aún en el caso de las mujeres conservadoras, los artefactos literarios operan con dispositivos mucho más porosos a la heterogeneidad genérico-cultural que en los textos escritos por los hombres del liberalismo.

La personalidad de Juana Manuela, que ha sido comparada en sus rasgos transgresores con la de George Sand, constituye junto a otras mujeres escritoras rioplatenses y del arco andino, una generación de importancia clave para las nacientes literaturas nacionales. Juana Manso (1819-1875), Eduarda Mansilla (1838-1892)¹¹ o Josefina Pelliza (1848-1888), son algunas de estas pioneras en el campo literario y, en el caso de Juana Manso, en la historia del feminismo en Argentina.

Todos los temas abordados por la Gorriti – aún los íntimos – permiten a la autora reflexionar acerca de la Patria, la Nación y el destino de América.

Ricardo Piglia, propone que, en sus orígenes históricos, la “ficción” aparecería como una práctica femenina y, a la vez, antipolítica: “*El espacio femenino y el espacio político (todo está, por supuesto, en Amalia de Mármol). O si ustedes quieren, la Novela y el Estado. Dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla. La literatura y la política, dos*

formas antagónicas de hablar de lo que es posible".¹²

Y nosotros re-escribimos: "*todo eso ya está en la escritura de Juana Manuela Gorriti*", porque la figura de la primera novelista argentina – que personifica a la Novela y permite describir el proceso de construcción de tres imaginarios nacionales –, también articuló la práctica literaria con la política y diseñó un nuevo lugar desde donde la mujer pudiera pensar y hacer la Nación.

NOTAS

1 La designación "América Latina" aparece en la segunda mitad del siglo XIX. Coherente con las filosofías de la latinidad que circulaban en la época, el nombre se configura en los discursos de identidad de la producción periodística, política y literaria. Los primeros en emplear el apelativo fueron Francisco Bilbao y José María Torres Caicedo, en un intento de dar cobertura ideológica al proyecto político de personalización de las dos formas del "americanismo" de entonces: la de los hispanoamericanos y la de los EE. UU. Bilbao comienza a utilizar el gentilicio "latinoamericano" en una conferencia titulada "Iniciativa de la América", brindada en París, el 24 de junio de 1856. El mismo año, Torres Caicedo escribe en *Las dos Américas*: "*La raza de América latina / al frente tiene la sajona raza*". En 1879 este intelectual funda en París la "Sociedad de la Unión Latinoamericana". En el caso de Francisco Bilbao, el concepto se acuña desde un pensamiento anticolonialista y antiimperialista, como parte de un proyecto de sociedad socialista. La "América" del pensamiento de Bilbao se compone de tres partes: la América latina, la sajona y la indígena (Cfr. Rojas Mix, 1986; Scarano, 1997; Poderti, 1990).

Recordemos también los anteriores proyectos continentales de San Martín y Bolívar. Para Martín Miguel de Güemes, estratega del plan sanmartiniano, el ideal patriótico estaba concebido como un plan geo-político integral. Este diseño se articulaba a un proceso que convocaba a los distintos sectores sociales con el fin de realizar el proyecto de una libertad común para los países sudamericanos. Pero el triunfo del puerto cercena la posibilidad de un trazado económico y político regional que respondiera al programa continental. Se suceden las virulentas guerras entre federales y unitarios, con su fase condenatoria hacia muchos de los ideólogos de la emancipación (Poderti, 1999_a).

2 Según Luis Miguel Glave este relato de Juana Manuela Gorriti tiene un argumento similar al de *Aves sin Nido*, que la crítica ha considerado la primera obra indigenista salida de la pluma de otra mujer, fundadora de la novela peruana, Clorinda Matto de Turner (Glave, 1996). Sin embargo nótese que la novela de Matto apareció en 1889, mientras que la de Gorriti fue publicada varias décadas antes.

3 Los dos relatos mencionados están incluidos en *Narraciones*, 1946. Para ampliar este tema puede consultarse (Cfr. Gladys Marcón y Noemí Ulla, en Prieto, 1959: 81).

4 Recopilado en el libro "*Sueños y realidades*", 1865.

5 *Lo íntimo* (1889), Salta: Fundación Banco del Noroeste, 1991: 127-128.

6 Ibidem, 1991: 114.

7 Ibidem, 1991: 157.

8 El Monumento al General Martín Miguel de Güemes, proyectado por el escultor Víctor Garino, se erigió al pie del Cerro San Bernardo de la ciudad de Salta y fue inaugurado en 1931. El de Juana Manuela Gorriti aún espera.

9 Juana Paula Manso, ferviente unitaria que debe exilarse en Montevideo y en Brasil durante el gobierno de Rosas, es una adelantada de la prédica feminista. En Brasil editó un periódico dedicado a las mujeres: *Jornal das Senhoras* (1852) y escribe dos novelas históricas: *Los misterios del Plata* y *La Familia del Comendador*. Luego del derrocamiento de Rosas, se establece en Buenos Aires y da a conocer otro periódico: *Álbum de señoritas* (1854) en cuyo número inaugural incluye un artículo que titula “Emancipación de la mujer”. Allí sostiene: “¿Por qué reducirla a la mujer al estado de la hembra cuya única misión es perpetuar la raza?”. Domingo Faustino Sarmiento, su amigo y defensor, la había nombrado directora de una escuela mixta recién creada. Su posición como mujer dentro de la sociedad de su momento era definida en estos términos: “*La Iglesia lo que ha hecho es remachar nuestras cadenas por la dirección espiritual que nos coloca entre dos dueños: el del alma, que lo es nuestro confesor y del cuerpo que lo es el marido.*” Pronto, su combatividad le acarrearía el rechazo de la Iglesia Católica y de los sectores ultraconservadores, al punto tal que, ya fallecida, se le negó la sepultura en el cementerio de la Capital por razones religiosas (Cfr. Rodríguez Molas, 1994: 41-42).

10 Francine Masiello, “Ángeles en el hogar argentino. El debate femenino sobre la vida doméstica, la educación y la literatura en el siglo XIX” en *Anuario del IEHS*, IV, 1989.

11 Sobre la vida y escritura de Eduarda Mansilla, contemporánea de Juana Manuela Gorriti, han de consultarse los importantes trabajos de María Rosa Lojo.

12 Ricardo Piglia, “Ficción y política en la literatura argentina”, en Kohut, Karl y Pagni (eds.) *La literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*, Frankfurt: Vervuert, 1998: 101.

OBRAS CITADAS

1. De la autora:

Gorriti, Juana Manuela

1865 *Sueños y realidades*, Buenos Aires: Cassavalle.

1886 *El mundo de los recuerdos*, Buenos Aires: F. Lajouane (edición subvencionada por el Gobierno de la Provincia de Salta).

1888 *Oasis en la vida*, Buenos Aires: F. Lajouane (introducción de S. Vaca Guzmán).

1889 *La tierra natal*, Buenos Aires: F. Lajouane, Edición subvencionada por el Gobierno de la Nación de Uruguay (Prólogo de Santiago Estrada, carta de Juana Manuela Gorriti a Santiago Estrada).

1920 *Un drama en quince minutos y Yerbas y alfileres*, Buenos Aires: La Novela del día, 53.

1929 *El Pozo de Yocci*. Novela, Buenos Aires: Universidad, Facultad de Filosofía

y Letras – Instituto de Literatura Argentina (Sección Documentos: Serie 4ª.: Novela, t. 1, N° 5, noticia de A. Giménez Pastor).

- 1929 *El tesoro de los Incas (leyenda histórica)*, Buenos Aires: Universidad, Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Literatura Argentina (Sección Documentos: Serie 4ª.: Novela, t. 1, N° 6, noticia por José María Monner Sans).
- 1930 *Páginas literarias: leyendas, cuentos, narraciones*, Buenos Aires: El Ateneo, colección “Grandes escritores argentinos”, 37.
- 1946 *Narraciones*, Buenos Aires: Estrada, colección “Clásicos argentinos”, selección y prólogo de W. G. Weyland (Silverio Boj).
- 1958 *Güemes. Recuerdos de la infancia*, Salta: Imprenta de Salta
- 1962 *Relatos*, Buenos Aires: Eudeba, Serie del Siglo y medio, nE 35 (selección y prólogo de Antonio Pagés Larraya).
- 1991 “Lo íntimo”, en Martorell, Alicia, *La mujer salteña en las letras. Juana Manuela Gorriti y Lo Íntimo*, Salta: Fundación Banco del Noroeste, Vol. 12.

1993-1998 *Obras Completas*, Salta: Fundación del Banco del Noroeste, Tomos I - IV (el tomo V fue editado por el Instituto de Investigaciones Dialectológicas “Berta Vidal de Battini, Salta, 1998).

Manuscrito (1 folio): Carta inédita de Juana Manuela Gorriti a Juan Martín Leguizamón en la que anuncia la próxima aparición de un periódico literario dirigido por ella y titulado “La Alborada”. Lima, 28 de setiembre de 1874.

2. Crítica:

Anderson, Benedict, 1993, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre, 1990, “La domination masculine”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 84.

Diez Gómez, Sonia, et. al., “Güemes y Juana Manuela Gorriti en la construcción de la identidad regional”, Informe Final del Proyecto de Investigación N° 727: “La construcción de la identidad regional en las revistas literarias del noroeste argentino”, del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. Directora: Alicia Poderti.

Glave, Luis Miguel, 1996, “Letras de mujer. Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina. Siglo XIX”, en Revista *Ideele*, mayo, N° 86.

Guerra-Cunningham, Lucía, 1987, “Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana”, en *INTI, Revista de literatura hispánica*, Rhode Island: Department of Modern Languages, Providence College, N° 24-25.

Lojo, María Rosa, 1999, *Exorcismos culinarios para un alma triste. Edición y Prólogo de Cocina Ecléctica*, de Juana Manuela Gorriti, Aguilar, Buenos Aires.

Masiello, Francine, 1986, “Discurso de mujeres, lenguaje de poder: reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80”, en *Hispamérica*, N° 45: 53-60.

———, 1989, “Ángeles en el hogar argentino. El debate femenino sobre la vida doméstica, la educación y la literatura en el siglo XIX”, en *Anuario del IEHS*, IV.

Marcón, Gladys Marcón y Ulla, Noemí Ulla, 1959, “La novela y el cuento”, en Prieto, Adolfo, *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, Rosario: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral.

Molina, Hebe Beatriz, 1999, *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Piglia, Ricardo, 1989, “Ficción y política en la literatura argentina”, en Kohut, Karl y Pagni (eds.) *La literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*, Frankfurt: Vervuert.

Poderti, Alicia, 1990, “Intertextualidad e intratextualidad en las escrituras de Manuel y Francisco Bilbao”, en Revista *Anales*, Gotemburgo: Instituto Iberoamericano de la Universidad de Gotemburgo, N° 2.

———, 1999_a, “Martín Miguel de Güemes y el combate de las pasiones”, en *Historias de Caudillos Argentinos*, Buenos Aires: Alfaguara, Taurus, Aguilar, Altea. Tomo coordinado por Jorge Lafforgue con prólogo de Tulio Halperín Donghi.

———, 1999_b, “Homenaje “Vida y obra de Juana Manuela Gorriti”, Buenos Aires, 15 de Junio de 1999, Salón del Honorable Congreso de la Nación, organizado por la Cámara de Diputados de la Nación.

———, 1999_c, “La nación imaginada. Trayectos ideológicos y ficcionales en el espacio andino”, en Revista *Anales Nueva Época* N° 2, “Ciudadanía y Nación”, Gotemburgo (Suecia): Instituto Iberoamericano de la Universidad de Göteborg.

———, 2000, *Historia socio-cultural de la literatura del Noroeste argentino*, Salta: Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta (Tesis Doctoral: Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1998).

Pratt, Mary Louise, 1993, “Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX”, *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, N° 38.

Quintana, Isabel, 1993, “Juana Manuela Gorriti y sus mundos”, en C. Iglesias (comp.), *El ajuar de la Patria*, Buenos Aires: Feminaria.

Revista *Güemes*, 1907-1921, Revista literaria y social, Salta. Directora: Benita Campos (quincenal en la primera época).

Rodríguez Molas, Ricardo, 1994, “Secularización, derechos civiles de la mujer y feminismo. 1867-1926” en Revista *Clío*, Buenos Aires: Comité Argentino de Ciencias Históricas – Comité Internacional, N° 2.

Romano Sued, Susana, 1995, “Los avatares de la construcción del género. Lo femenino (y masculino) como semblante en la escritura literaria” en revista *Tramas*, Córdoba: Ediciones del Caminante, N° 2, vol. I.

Rojas Mix, Miguel, 1986, “Bilbao y el hallazgo de América Latina: unión continental, socialista y libertaria”, en *Caravelle*, Toulouse: IPEALT, Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur L’Amerique Latine a Toulouse, N° 46.

Scarano, Mónica, 1997, “América desde el Sur. Notas sobre *El Evangelio Americano* de Francisco Bilbao” en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Tucumán: Proyecto “Tucumán en el contexto de los Andes

Centromeridionales”, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, vol. II.

Torino, Luis Arturo, 1992, *Los Gorriti de la Gesta Güemesiana*, Salta: Edición del Autor.



Diálogo con Borges

LOS HERMANOS LAMBORGHINI: CONTRAPUNTO Y DESAFÍO EN LOS USOS DE LA TRADICIÓN NACIONAL

Nancy Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata (CONICET), Argentina

Aquí empieza su aflicción

Ascasubi vía Bustos Domecq

Introducción

Ancistros y herederos son el producto de operaciones culturales retrospectivas. Ya Borges a propósito de Kafka, razonaba sobre el sistema de citas que los epígonos traman entre precursores imaginariamente vinculados entre sí; de esta manera, el presente sería la instancia que modula relaciones y traza líneas de filiación. Podría decirse que la historia de la literatura en su conjunto constituye una serie de pactos y diatribas pugnando por construir la escena protagónica de los autores, en la cual se hacen más o menos visibles sus estrategias de legitimación. Pero la historia de la literatura argentina presenta singularidades que tienen que ver con los desplazamientos históricos, políticos y culturales de ideologemas que funcionaron como variables de un imaginario fundacional: Civilización y Barbarie. Vectores binarios, pares opuestos siempre en tensión, paradójicas antinomias cuando no contradictorias, lo cierto es que desde el subtítulo del clásico *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, esos lugares de anclaje y clasificación – lugares de enunciación – constituyeron un proceso de retornos constantes más movimientos de traslados y desalojos, que no siempre giraron en torno de la lucha partidista entre unitarios y federales, sino también entre criollos e inmigrantes – pensemos en el Centenario y la glorificación del Martín Fierro por parte de Lugones – entre masa, multitud y elite o clase media tendiente a desligarse de toda manifestación popular. Si en el siglo XIX fue la Generación del 37' quién interpretó la violenta realidad política de su tiempo enfrentando – gradualmente – a Juan Manuel de Rosas, la década del 70, ya en siglo XX fue testigo de complejas luchas y conflictos que condensó Juan

Domingo Perón. En esta línea, el apotegma de David Viñas, provocador, señala la emergencia de la literatura argentina con la figura de Rosas, lo cual implica cierta continuidad de aquellos comienzos; así, la violencia afirma la fuerza de un retorno, repetido pero siempre desplazado. En el siglo XX la historia de los golpes militares (30', 43' pasando por el 66' hasta llegar al 76') dan cuenta de una hostilidad hacia toda forma de manifestación masiva y popular, contando a su vez con el expreso apoyo o con la complicidad callada de vastos sectores de la clase media. Historia tensa e impetuosa que se va pergeñando sobre todo desde la caída del gobierno constitucional peronista en el 55' a manos de la "Libertadora". También tensa es la euforia que a principios de los 70' desfila en las calles porteñas con los manifestantes a favor de Héctor Cámpora, y opresivo es el clima que se vive entre los dos sectores internos del peronismo cuando se disputan el control del movimiento. El tristemente célebre episodio de Ezeiza con la llegada del líder desde el exilio español y la consecuente denostación pública que se le inflige al ala izquierdista y juvenil en Plaza de Mayo, es el gozne que marca el giro definitivo del poder que caerá en manos de López Rega y la Triple A para desembocar en la última y la más trágica de las dictaduras.

En este contexto desembocan las prácticas culturales que fueron cómplices y testigos de la algarabía artística que buscó apartarse del brazo de Onganía para refugiarse en el Instituto di Tella y en la bohemia intelectual de las librerías y los bares de la calle Corrientes. Así es como en 1969, Osvaldo Lamborghini publica *El fiord*, con el antecedente de *Nanina*, de Garmán García, y la posterior edición de *El frasquito*, de Luis Gusmán. Y así es como los tres amigos abandonan el efímero proyecto político de asesorar al Secretario de Cultura por la Provincia de Buenos Aires: el poeta y militante Leónidas Lamborghini. Con su apartamiento de los respectivos cargos públicos, deciden abocarse a formar un grupo intelectual de vanguardia, eligiendo el espacio semiclandestino y marginal de los circuitos institucionales; así surge *Literal* (1973-1977). Mas allá de las ocasionales disputas por el liderazgo del nuevo eje – entre García y Lamborghini –, buscaron diferenciarse de quienes se nucleaban en torno de *Los libros* (Piglia, Sarlo, Rosa, el Toto Schmucler), cuya línea política e ideológica, era una prioridad a la hora de establecer un marco de análisis y referencia en la producción cultural. Sin embargo, sería poco menos que ingenuo sostener que *Literal* se mantenía ascético de toda intervención política ya que su programa hay que encuadrarlo en la teoría crítica y semiológica del postestructuralismo francés, cuyo referente máximo es Tel Quel (una formación intelectual realizada a la luz de Marx, Lacan y Althusser). Desde esta perspectiva, Kristeva, Barthes, Ricardou, Sollers y otros, daban forma a un grupo que comenzaba a coagular en la Argentina los nombres de Héctor Libertella (*El camino de los hiperbóreos*), Tamara Kamenszain (*Los no, De este lado del mediterráneo*), el actor Lorenzo Quinteros, el semiólogo Oscar Steimberg, y una crítica que empezó descollando desde muy joven por la singular lucidez de sus análisis: Josefina Ludmer. Retomando la cuestión de los precursores, esa misma paradoja vivió *Literal*

en su momento de germen, respecto de un autor fetiche: Ricardo Zelarayán, escritor de circulación restringida a unos pocos advertidos. Su primer libro, *La obsesión del espacio*, fue reseñado por la revista, por lo cual podría decirse que de alguna manera fue descubierto por el grupo. Sin embargo, Zelarayán ejerció a su vez un ascendente magisterio que deslumbró a García, Lamborghini y Gusmán, en la estela de lo que fue Macedonio Fernández en la década del 20' para la vanguardia histórica en la Argentina. Y fue precisamente Zelarayán quién, a propósito del proyecto que estaban iniciando, les hizo conocer a Macedonio y a Gombrowicz.

Leónidas y Osvaldo

Muchos son los críticos que han dedicado sus lecturas a Leónidas Lamborghini (Fernando Molle, Daniel Freidemberg, Ana Porrúa, Julio Schvartzman, Omar Chauvié, Osvaldo Aguirre, Luis Chitarroni, Miguel Dalmaroni etc.). Algunos otros a Osvaldo (Josefina Ludmer, Cesar Aira, Arturo Carrera, Tamara Kamenzsain, Ariel Schettini, Adriana Astutti, Diego Peller, la entrevista que le hicieron Mónica Tamboreana y Alan Pauls en *Lecturas críticas*, Nicolás Rosa que se ocupa de ambos, etc.); y aunque Ricardo Straface titule su insoslayable libre *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*, no evita la importancia y el ascendente que Leónidas ejerció sobre el hermano menor. Mas allá de los hechos, las versiones y los relatos que componen la trama de una vida, vamos a plantearnos el modo en que leer y escribir son operaciones culturales que traman, valga la redundancia, los vínculos con la historia personal y colectiva. Los textos elegidos, aquellos que forman parte menos de una biblioteca estable que de un capital ambulante de bienes simbólicos. Lo cierto (y nadie como Straface para narrarlo y mostrarlo) es que los libros marcan zonas de cruce interpersonales que contribuyen a delinear el imaginario de una comunidad de pares o de rivales. Aquí Osvaldo marca su territorio, en los pactos sobre intrigas que pone en foco a alianzas sospechosas – en su deliberada elección del margen – y sospechadas – transitivas en condición de clandestinidad tribal –. Si los críticos de Leónidas veían la reescritura como operación clave de una “estética” que se apropia tanto de la literatura clásica (Homero), de la moderna experimental (Joyce) como del género gauchesco, la risa, a veces oscura y ácida, a veces en sordina, es el gesto que atraviesa gran parte de su poética que no excluye el motivo de la artimaña (cuando la letra juega su prestigio en una partida de truco) o la trampa (cuando la palabra sugiere elípticamente aquello que decide callar). Entonces, la complicidad, ya con el lector, ya con el sujeto del enunciado, es la treta que funda el complejo vínculo entre los hermanos. La poética de Osvaldo también repone los ecos o los restos de una risa negra, matiz cromático que se debe a su juego incondicional sobre el filo de lo ilegible. Cómo podríamos sintetizar aquellas marcas que los distinguen? Por un lado, Leónidas

hace uso del canon (hegemónico) para resituar la tradición europea y nacional con operaciones que dinamizan el sistema de representación mediante la reescritura, el homenaje estilizado en variantes culturales, políticas e ideológicas (por ejemplo en “*Eva Perón en la hoguera*”) y la parodia (por ejemplo en *El solicitante descolocado* que es, básicamente el que tomo aquí). Dicho texto pone en tensión los registros de una neogauchesca urbana, el tango (“yo quise decirle mentira, mentira”), la literatura culta de las coplas de Manrique “como se viene la muerte / tan callando”). Este uso de la tradición *descoloca* los discursos hegemónicos en la mueca torsiva de un presente cómico y trágico (“— No gastés un solo peso / porque el pájaro / no ha cagado sobre mí”). Aquí es donde los motivos del trabajo, del salario, las instancias cívicas y electorales, urna y revolución, proponen un sujeto vaciado de su estatuto empírico. Los hermanos invalidan la visión comprensiva de la realidad aunque en Leónidas predomine el hiato, la descomposición y el fragmento y Osvaldo esté más cercano, al fragmento desde luego, pero más proclive al *síntoma*, cuyos materiales provienen de consignas, siglas, cortes discursivos y saberes de época. Los críticos coinciden en considerar a Leónidas un escritor de vanguardia (o diríamos mejor, de neovanguardia) por la ruptura que establece con las convenciones estéticas, sintácticas, fonéticas, por montar y desmontar (deconstruir) la estructura sólida del lenguaje levantado sobre la Idea, ideas de lo bello y lo comunicable. Asimismo desconoce el certificado de validez que la poesía extiende desde el terreno clásico e impugna desde su lugar, personal y solitario, con motivos políticos, cotidianos, familiares y culturales. Se diría que Leónidas revisa los materiales de la poesía y se convierte en recolector de los restos que la institución dejó afuera. Por otro lado, Osvaldo establece otro trato con la tradición. Aunque admita su presencia en los libros preferidos, lleva aquellos objetos de lectura a un campo que disuelve no solo las cláusulas de propiedad privada sino el sistema de representación sostenido en una referencialidad general y consensuada. Si Osvaldo y el grupo que integra forma una comunidad lo hace en función de un sujeto que se constituye *com-partiendo* consignas y saberes, en la doble acepción que nos señalaba Jacques Ranciere, en tanto *partición* de un sujeto que se afirma en el disenso, en su sensibilidad política que bordea la singularidad, la diferencia ajena a toda forma gregaria. Así, política, vida y literatura se cruzan como series simultáneamente constitutivas de lo real. Respecto de la escritura de Osvaldo, Aira notó en *El fiord* el procedimiento de la alegoría, pero acertadamente señalaba el corrimiento de su ínsita verticalidad. Probablemente podríamos advertirlo desde la operación que el autor practica, a saber, una diseminación y vaciamiento de sentidos en un continuo, cuya superficie es la letra que anula las contradicciones lógicas entre arriba/abajo, adentro/afuera. Véanse sino esas figuraciones que harían las veces de personajes (la categoría de personaje no entra en *El fiord* ya que es un texto contra la modalidad realista y el realismo hacía del personaje y el narrador eje central). Miremos también lo que podríamos asociar al espacio, o a esa dimensión donde lo que sucede implica algo así como un lugar. Si no hay contradicción, en tanto error categórico imputable a los procesos

secundarios, donde caben acusaciones, demostraciones, asociaciones, alegatos, aquí hay en cambio paradoja, ese mecanismo donde los sentidos coexisten simultáneamente en el inconsciente o en el lenguaje de los sueños. Aira admitía la presencia textual de la CGT, de Eva Perón, de Perón, de Augusto Timoteo Vandor, pero aquí son restos transformados de los saberes y del imaginario de época, del marco de referencia que sirve a Osvaldo para reinventar la potencialidad de la escritura cuando un término abandona su sentido para ocupar, sin mediación, uno diferente. De ahí, también, que podamos decir que *El fiord* es la contracara de *Quien mató a Rosendo*, de Rodolfo Walsh. Porque la escritura de Osvaldo es metonímica, allí donde la condensación y sustitución, la repetición y el desplazamiento encalan trazos del discurso político en consignas, siglas, registros culturales corridos de lugar. Asimismo, en la línea del trabajo sobre el referente, algo de lo que hace en *El fiord* lo muestra en *Stegmann 533'bla*, clara referencia al domicilio pringlense de Arturo Carrera, sede de encuentros, proyectos y tertulias intelectuales. Esto es una muestra cabal acerca de aquellas escrituras que juegan con lo verídico oponiéndose al realismo tradicional, el cual tiene que ver más con el verosímil que con una idea de verdad extratextual. Aclaremos de paso que *Stegmann* es un libro de forma breve – de bolsillo –, es un poemario que integra la colección Mate, que dirige Carrera y que en la contratapa leemos un subtítulo que no está en el anverso: “Unos bizarros poemas de circunstancia trágica”. Como podemos notar, las operaciones culturales, de las cuales ningún miembro de la cofradía artística e intelectual de entonces, es ajeno. Se trata de la construcción del mito personal del escritor o si se quiere, de la imagen de autor como una complejo subjetividad cuyo síntoma es el nombre propio. Ahora, si Osvaldo comparte con Leónidas su predilección por la gauchesca y por su texto canon, *Martín Ferro*, en el primero el género se funde con un saber que lo impregnó tempranamente: me refiero al psicoanálisis que junto a Germán García y Luis Gusmán absorbieron de Oscar Massotta. Entonces aquí podemos hablar de una práctica significativa que difiere de lo que hace Leónidas. Sin embargo, son notables algunas semejanzas, con la singularidad del artífice que ambos fueron para su propio estilo. Otra vez podemos advertir procedimientos compartidos, como la tensión entre el registro hablado y el escrito concomitante en ciertos aspectos con lo alto y lo bajo. La sintaxis de *El fiord*, donde la frase parece ser el núcleo rítmico y pulsional de la escritura, asimismo, muestra cultismos hiperbólicos como abyecciones exacerbadas, afirmando la grafía entre prosa y poesía sin mediar distinción. Quizá se trate de recuperar algo de lo que Liliana Guaragno señalaba como práctica terrorista de la lengua. En tal caso podemos recorrer una escritura cuyo síntoma es la escansión de un motivo: el cuerpo y su ritmo. Entonces, la letra corta la lengua del cuerpo y el cuerpo de la lengua. Así desarma la estructura legitimada por el sistema de representación político, ideológico, cultural, estético y lingüístico, entre cuyos escombros no quedan rastros de una tradición que naturalice lo nacional. De ahí que la violencia narrada y poetizada en términos de parricidio, incesto

y fagocitación, devuelva el gesto de quien acomete contra discursos consolidados bajo el dominio de algún rótulo. Eso es lo que acontece con el uso que Osvaldo hace del naturalismo. Mientras que se pronuncia grupalmente y en forma explícita contra todo lo que resume las demagogias populistas del realismo (como *Literal* hace notar en su manifiestos), *El fiord* anula conexiones extraverbales (metalingüísticas diría Lacan) y dentro del texto, integradoras, que puedan volver reconocibles empíricamente las alusiones sesgadas de la escritura. Pero bien podríamos pensar que todo modo de concebir arte y literatura tiene su reverso y en el caso de Osvaldo sería “*El niño proletario*”, el anómalo relato dentro de su producción que no obstante, también procede a cortar con bisturí, las narraciones lacrimógenas de marginados y oprimidos, surgidas en Boedo, entre las décadas del 20 y del 30' (más allá de la relectura que Eugenio Cambaceres hizo desde la Generación del 80', con una inversión del signo ideológico). Cambaceres, con una relectura adaptada a las necesidades de la cultura nacional en vistas del embate inmigratorio que asediaba la pura cepa de la oligarquía terrateniente. Recordemos *Potpurri*, *Silbidos de un vago*, *Música sentimental* y sobre todo, *En la sangre*. En su caso, *Sin rumbo* supone un caso complejo entre decadentismo y naturalismo (por las descripciones detalladas del cuerpo, en estado erótico en descomposición mortal) con los últimos relentes románticos. Un cuento peculiar decía, por narrar una historia casi estructurada como “introducción, nudo y desenlace”. Sin embargo, en esa parodia de las políticas estéticas sobre la miseria, la legibilidad narrativa de los condenados sociales resulta trampa. En este sentido, si el método naturalista de Emile Zola consistía en la observación causal que registraba el detalle mórbido de patologías hereditarias, finales trágicos de malogradas vindicaciones proletarias (*Germinal*), disolución predeterminada de vínculos familiares y mecanismos sociales, (*Nana*), las historias de menesterosos, orfandad y desamparo de Elías Castelnuevo especialmente, pero también de Leónidas Barletta, Juan Cendoya, Alvaro Yunque etc. se construyen en base a módicas traducciones del modelo francés, con la austera retórica de quién sabe que en la pobreza no cabe el lujo de las palabras. Pero, aunque en el discurso del hambre y la enfermedad se constituye el sujeto como reverso inescindible del esplendor discursivo de la riqueza (todo sistema requiere su reverso), hay un oscuro indicio de un móvil sacrificial que inmoviliza, fatalmente, los lugares de víctima y victimario. Es allí donde los valores de circulación expulsan con violencia indefectible a mendigos y proletarios aunque no sean ajenos a su circuito; y es por ello que el lenguaje se descentra afirmándose, como retórica, precisamente en la falta de recursos y de estilo que advierte, impotente, el imposible objeto de deseo: el espejo rutilante de la potencia fiduciaria, como solo pudo pensarlo Nicolás Rosa. De tal manera, los relatos de Boedo se inscriben en el espacio transemiótico del significante y es ahí cuando Osvaldo asesta un negro golpe de gracia a la prodigalidad de ese llanto. Mientras que Boedo traduce la mediación entre lo real y lo imaginario como imposibilidad retórica mostrando la anulación instantánea de la extensión (entre

objeto real y objeto imaginario), Osvaldo Lamborghini realiza lúdicamente otra operación, ya que el lujo festivo de las palabras, el uso paródico de los estereotipos culturales (victimarios y víctimas son reconocibles, unos, en sus extremas atrocidades, otro, “Estropeado/Stroppani”, en su absoluta disección animal) juego ostensiblemente a mostrar, ahora sí, *Literalmente*, la extensión, entre escritura y objeto, entre el lenguaje y lo real que se expone ante la mirada “absorta”, perpleja de lectores que deben leer lo intratable, lo “inenarrable”. Entonces, Osvaldo Lamborghini reafirma su programa entre la repetición *literal* y el desplazamiento al bias; la introducción del relato en la primera persona del niño burgués, asesino y violador, reproduce el programa naturalista con la salvedad de un desvío, el filtro de la voz cuya imagen de autor repone el eco de Osvaldo como si dijera “ya lo vimos, ya estuvimos ahí”. Pero el riesgo que asume en la escritura es doble: poner a prueba apostando fuerte, los límites del lenguaje, sobre el borde mismo de lo legible y lo ilegible, lo que se puede decir y la sanción punitiva que la moral burguesa impone a las condiciones de publicación literaria.

Cultura nacional y tradición (construcción y uso)

Aunque muy lejos de demagogias y populismos, en *Literal* se trató de ejercer un secreto destino que hacía de la intriga y el complot, la base de su condición política. Así, sospechosos y sospechados de toda aquella línea que comulgara con las bellas letras y la estética realista convencional, erigieron su propuesta como consignas seriadas que jugaban a descolocar la lectura y generar provocación. Eso fue la pegatina callejera de afiches que desplegaban una sólida concepción teórica en sintonía con la escuela francesa, lo cual, más que sumar acólitos se realizó como un happening y celebración de lo que para ellos constituyó la práctica colectiva del lenguaje, sin nombre propio ni propiedad privada; lengua fraguada y silente, sobre la materia rugosa del pegamento y el papel en paredes al descuido y al azar. Sin embargo, ese pacto clandestino, tenía la compacidad de la letra, la palabra, la frase arrojadas contra el vacío de la comunicación, pero que sostenidas sobre la materialidad del significante, no hablaban de literatura (mucho menos de valores que normaran calidades) sino y sobre todo del proceso de escritura como producción. Así, la performance, la puesta en escena de la circulación textual muchas veces previa al texto, constituyó la base de operaciones culturales que radicalizaban las experiencias de vanguardia. Los ‘70’ y su contexto dieron marco a ese proyecto y de alguna manera se empezaba a construir modelos, líneas de filiación, usos y lecturas de la tradición nacional para poner a prueba el acto y el lugar de enunciación. Quiero decir, textos y nombres inclasificables hicieron del margen su operación, su moldura y elección; podría decirse que son poéticas del borde por la deliberada opción que, en ese momento, los desaloja del amparo tranquilizador que brinda

la legitimidad institucional. Fuera de catálogos y programas de estudio, fuera de circuitos comerciales y librerías, mantuvieron no obstante un estratégico movimiento que tampoco los privó de cierta recepción mediática (notas, reseñas) más allá de que la trama de sus acciones comenzara en los bares porteños. Y allí, y en algunos departamentos que fueron sede de tertulias y disputas (como el de Paula Wajzman y la célebre Piri Lugones, la actriz Tina Serrano y su marido de entonces, Lorenzo Quinteros) comenzaron y continuaron las prácticas que se quisieron de frontera sin relegarse a la marginalidad, en tanto condición externa que imponen los circuitos de producción, circulación y consumo. Al sustraerse a la ley de la oferta y la demanda, la escritura, como conjunto de procedimientos sobre un capital simbólico, genera el efecto de una palabra fraguada en la clandestinidad, resistente a la comunicación y a toda regla de aceptabilidad. Ahí es donde el efecto de jerga privada o mejor, de habla tribal, se afirma en la formación, artística, intelectual, donde códigos y consignas son identikit de pertenencia o exclusión. Y es allí mismo donde el grupo, enfrentándose al sentido común de la sociedad, inscribe un primer gesto de violencia. Pero como no hay gesto sin algo de acto ritual, la posición que mantuvieron desde 1973 a 1977, reescribe y transforma, repite y desplaza, el mito nacional constitutivo de nuestra comunidad y nuestra historia: el peronismo. Ese lapso es la secuela de militancias esporádicas y de ambiguos vínculos familiares; es cierto, en Osvaldo se manifiestan esos acontecimientos más o menos privados, más o menos públicos, de Perón y de Leónidas Lamborghini, su hermano, su mentor. Por ello, lejos de ser los poemas, un mero reflejo de vivencias personales, se emplazan como síntoma de sustituciones y desvíos, de metonimias y condensaciones elípticas, donde la escritura cobra sentido como fragmento inconcluso de la experiencia, o de la propia vida. Si “meterse en política” fue un modo de respirar el aire de los tiempos y de fantasear con la impostura de una subjetividad, también fue el intento de traducir y de apropiarse de la figura fraterna, imitándolo primero para traicionarlo después. Si bien Osvaldo tardó en manifestarse sobre la ruptura gradual con su hermano Leónidas, fue este quien produjo uno de los mejores textos de su poética, por el ímpetu visible y a la vez el enigma de una sordidez que se cierne, asediándolos, sobre los dos hermanos, encerrados en un cuarto del hotel Callao, allí donde en ocasiones, pernoctó sin rumbo fijo Osvaldo. La sección IX de *Las diez escenas del paciente* (1970), el tercer libro que sigue a *Las patas en la fuente* (1966) y *La estatua de la libertad* (1968), incluidos en *El solicitante descolocado* (1971-1989).

“y él daba vueltas a mi alrededor
con su larga charla
intentando otra vez
clavarme eso
lo que tenía clavado de niño
de años hace años

– ¡pero eso fue sólo un penetrante accidente!

nada más

le grito violento

entonces

– ¡no elijas la inocencia!

me gritó él también

violento

a tirones

violento

– ¡y no elijo la inocencia!

y en seguida lo sorprendo

cuando estaba por hundirme

eso que él tenía hundido ahí

de años hace años

– y no tengas miedo

me dice

– y no tengo miedo le respondo

empuñando violento el electro shock

que siempre llevo

entre mis ropas

y él comenzó a retroceder

entonces

al fondo de la pieza

y no quiero

¡y no quiero

gritaba desde allí

lleno de ruido

y saqué violento

el electro shock

de entre mis ropas

que siempre llevo

y él grita

loco sí

boludo no!

loco sí

¡boludo no!

porque prefería llegar a ser

el loco que era

antes que

boludo sí

cuando entonces le recordé

la serena parodia

de la ceremonia del té
que hacíamos
al caer la tarde
frente al mar”.....

El extracto es sólo una parte de una letra que desmonta y reconstruye no tanto las tardes de ajedrez que escandían tiempos difíciles pero de hermanos unidos. Aquí más bien se trata del truco, como juego y apuesta, como artimaña que promete pagos y esconde deudas, contraídas por contingencia, por “accidente”. Es el desafío y contrapunto que repone a su manera el libro guía: *Martín Fierro*. De la lucha por la ley de levas (decretada por Sarmiento), el paso por la fuga, el culto a las leyes consuetudinarias y el código de la amistad (entre Fierro y Cruz) hasta la paulatina reintegración al sistema político y social en la segunda parte. El viaje de Ida y Vuelta de Martín Fierro parece devolver una imagen especular y transformada a Leónidas y Osvaldo, quienes además, siempre buscaron en su escritura, el ritmo de la poesía, la música irregular de los versos gauchescos.

Los vaivenes militantes de Osvaldo son conocidos; al fervor juvenil de un antiimperialismo, continúa el corte con el ala izquierda de las listas sindicales del periodismo para volcarse a posiciones ortodoxas muy distintas de las que sostenían, hacia finales de los 60', Eduardo Jozami, Osvaldo Bayer y Rodolfo Walsh. Pero aunque hubo aquel reencuentro efímero con Leónidas poco antes de Ezeiza, Osvaldo conoce el impacto de la visibilidad que implica un modo elegido de inserción en el campo intelectual argentino. En 1969 publicó *El fiord* (ediciones Chinatown, sello “literalmente” inventado por Osvaldo), vendido por contraseña en la librería Hernández, en el centro de la ciudad de Buenos Aires; después aparecerá *Sebregondi retrocede* (colección Narradores del Arca, cuyo editor se apellidaba Noé, una verdadera epifanía de la animalidad o la barbarie), casi simultáneamente con la salida del primer número de *Literal*.

En la constelación literaria, resulta productivo leer la escritura de Lamborghini a la luz y a la sombra de *El matadero*, *Las refalosa* y *La fiesta del Monstruo*; Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq son los autores que modulan en esta serie, los tonos de la violencia que atraviesa la lengua nacional. Y pareciera así que, salvando las variables, el sujeto se constituye como sistema y/o escritura que enuncia el habla del terror. Así, desde la estilización a la parodia, la escena fundante es el uso y violación del cuerpo. Pero en esa interpelación que coloca la víctima en el lugar de la Civilización, se produce una paradoja, cuando no un desajuste. Porque desde Martínez Estrada pasando por Viñas hasta Piglia (Rosa, Sarlo, Ludmer para llegar a Gabo Ferro), vimos la Barbarie encarnada como naturaleza visceral y sanguinaria. América salvaje y previa a la lengua, la ética y la civilidad. ¿Qué cuerpo se tiñe entonces del rojo federal – y peronista –, qué carne es sometida como res de matadero? el cuerpo idealizado, el conjunto de ideas que no se matan pero que provocan risa y diversión a la hora de exponer su desamparo, desnudez. Esas son las escenas que Piglia rescataba de *El matadero*; el hervidero de negras y carniceros que

manchan la estampa intangible y el discurso engolado del unitario bajándolo en masa de la altura ecuestre. Un elogio del verosímil que cobra su verdad en la muerte final; aplauso del carnaval blasfemo y bestial, resultado de la pluma maestra que supo estilizar, con distancia genuina y proximidad estratégica, la palabra ajena. Recién ahí la virtud heredada de Europa cobra el peso de lo material. Dos imágenes representando las instancias monstruosas y animales de verdugos y de víctimas, con la salvedad que el bárbaro es producto de un retrato, del artificio de quien esgrime la letra a conciencia de arma y lucha. Tal es el contexto que la construcción del nombre propio en tanto imagen — y mito — de autor requiere el siglo XIX. Pero en el caso de Acasubi, la palabra criminal funciona como amenaza. Aquí, la danza coral que fue rito colectivo y tradición rural se vuelve palabra anónima y policial; pero a su vez, se dice como ventaja y servicio de quien hace uso de la artimaña retórica, encubriendo el nombre propio con seudónimo — Paulino Lucero —, con acápite introductorio — que marca las posiciones a condenar y defender, y que bautiza con nombre el nombre de la Patria. Jacinto Cielo, soldao y gacetero, es el sujeto del enunciado que se aloja en la zona legítima frente al mazorquero sin nombre, degollador al servicio de Rosas. La fiesta y la sangre comenzaron a coagular las figuraciones, los motivos estéticos que hacen funcionar un dispositivo ideológico. El final de *El matadero* es elocuente: “Pobre diablo, sólo queríamos divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a serio” cuenta el narrador que dijo el juez de la casilla enlodada al Sur de Buenos Aires. Y también nos cuenta que frunció su “ceño de tigre”. Si de sangre vive el animal, el hombre culto no sólo dispone de la razón sino también de las “tretas del débil” (tomo en préstamo la expresión de Josefina Ludmer). Al no garantizar ni gloria ni nación, la lucidez civil del pensamiento como arma, se refugia en su trampa letrada: borrar y pervertir el rostro del enemigo hasta despojarlo de su nombre.

En *La fiesta del Monstruo*, la masa tiene sus nombres pero agregaría: alias de jergas delictivas, patotas partidistas que hacen alusión metonímicamente, a cuerpo de bestia, a parte de monstruo. Cogote, pescuezo, resuello son indicios parciales del Perro Bonzo, la Mascota y de sus compañeros de andanzas, que reciben uno a uno las armas para escoltar el gran estandarte. Antes que denuncia y testimonio (demasiado cómodo por publicarse después del 55'), antes que el “odio visceral” que Bioy refiere en una entrevista, la narración en primera persona, protagonista y testigo del gran evento nacional, constituye una parodia que extrema los lugares comunes de los descamisados. Asimismo, el mundo representado es la fiesta colectiva y popular de un acto transmitido en cadena, dándole a la cultura de masas la función política que encubre el juego grupal con un judío rebelde. En síntesis, la escritura en dueto de Busto Domecq es la doble parodia de la clase a la que ellos no pertenecen, y también a la propia postura de sus creadores, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, a quienes le brindan la ocasión propicia para reír de sus propias hiperbólicas denostaciones, que tuvieron su resguardo en la revista *Sur* (dirigida por Victoria Ocampo). En

este clima peronista sin que Perón sea nombrado, la fecha del relato comporta un problema. Corre el año 47' y se habla en dos oportunidades de "la marchita, que es nuestra bandera"; si fue grabada oficialmente por Hugo del Carril en 1949, a que marcha se referirá? Andrés Avellaneda y María Teresa Gramuglio bordearon este problema sin abordar al respecto "*La fiesta del Monstruo*" sino "*Un modelo para la muerte*". Ni uno ni otro esclarecen el enigma referencial que constituye la marcha a lo cual podemos arriesgar que si no es el producto de la grabación instituida, sí son las instancias previas que tienen su difuso origen en el carnaval, la comparsa, la murga, el himno de club Barracas Juniors y que referentes del partido coinciden en admitir la autoría de Sciamerella. La procedencia popular de los ritmos es modificada a pedido de Hugo del Carril por una impronta marcial. De lo que no cabe dudas, es que el relato trata el pleno contexto del movimiento cuando Perón es líder indiscutido, con sus ritos y sistema de representación, sin que haya referencias claras o precisas a los comienzos de Perón en las filas del GOU, Edelmiro Farrell y sus marchas militares. Si algo no se cuenta es el discurso de casta y orden administrativo que impuso cada golpe militar.*

El *fiord* no solo invierte sino que deconstruye, transmuta los ideologemas claves (sintagmas cristalizados, consignas, lemas y eslogans que cimientan el imaginario nacional hecho discurso). Esto es, sin alinearse en la posición que acuerdan Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq, *El fiord*, resistente, ilegible se aloja en la zona más oscura de la fiesta bárbara, la "fiestonga del garchar" donde ni bien se nombra un término, eso mismo ya juega otro papel. En una sucesiva cadena significativa de desplazamientos, repeticiones, Carla Greta Terón será la CGT, Atilio Tancredo Vacán será Augusto Timoteo Vandor, en un juego donde la alegoría se inviste de todos los procedimientos posibles: traducción-traición (al sentido, al orden de lo general). Lamborghini reproduce estas claves, iniciales, anagramas, para que en su desintegración significativa las máscaras identitarias se transformen en efectos de diferencia. No hay mera inversión de roles y estereotipos sino disolución de las categorías generales que dando lugar al concepto, instalan la representación. Sin embargo *El fiord* plantea una contrapartida en el juego político y repone los mismos ideologemas desde la historia del peronismo: montoneros, la CGT, Vandor. Arriba/abajo, adentro/afuera, son los lugares que rompen el pacto de la lógica causal para establecer otra alianza, la relación entre palabra e imagen que pone énfasis en la eficacia de la acción. Así, el juego onírico repone la salida inconsciente al ardid de la representación. Ese es el ritmo y cadencia que anulando la distinción entre prosa y poesía, asume un lenguaje previo o mejor ajeno al carácter logocéntrico de nuestra cultura; así, la escritura inscribe la lengua del cuerpo como pornografía pura. El acta de nacimiento del "chico de mierda" rompe el pacto de la lengua social para instalar una jerga. La instancia obscena que apuesta a la mostración directa y carnal de la palabra-cuerpo, cuerpo-palabra, impugna la distancia sagrada de la mirada idealizante y externa. Aquí mismo hay que situar la parodia

de *Totem y Tabú*, de Sigmund Freud, apellido que presta un anagrama para el sentido/significante de la escena de incesto materno, parricidio y fagocitación final del líder. *El fiord* destituyó la mirada para poner en su lugar el tacto y la materialidad sexuada.

Cita y Advertencia

Este texto es una reescritura y versión acotada de una serie de trabajos derivados en una última publicación de mi autoría, a saber, “Cuerpo y violencia en la literatura argentina (Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq, Lamborghini y el grupo Literal)”. Dicho artículo forma parte de un libro colectivo, *Papeles en progreso. Usos y relectura de la tradición en la literatura argentina*, compilado por Edgardo Berg (Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2010). A su prólogo continúan los trabajos de Joaquín Correa, Nancy Fernández, Daniel Mesa Gancedo, Sebastián Hernaiz, Pablo Montoya, Daniel Nimes, Fabián Soberón y Jorge Wolff.

OBRAS CITADAS

Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Borges, Jorge Luis, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé, 1986.

Fernández Nancy, “Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie” en Elisa Calabrese, Edgardo Berg y otros, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996

———, “Violencia, risa y parodia. *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres y *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini”, en revista Escritura. Teoría y crítica literarias, no. 33/34, Caracas, 1992.

Gramuglio, María Teresa, “Bioy, Borges y Sur” en *Punto de Vista*, Año XII, número 34, julio/setiembre 1989, págs. 11-16, Buenos Aires.

Lamborghini, Osvaldo, *El fiord en Novelas y cuentos I*, edición al cuidado de César Aira, Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Libertella, Héctor, (comp.), *Literal. 1973/1977*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.

Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Piglia, Ricardo, “El lugar de Saer” en *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, prólogo, selección y edición de Jorge Carrión, Barcelona: editorial Candaya, 2008.

———, *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo XX/Universidad Nacional del Litoral.

Strafacce, Ricardo, *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Wolff, Jorge, *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entrelugar de los trópicos*, Buenos Aires: Grumo, 2009.

- * Al respecto mantuve intercambio de reflexiones con Edgardo Berg y Juan Diego Incardona.

**EL CIERVO ENCANTADO.
NUEVAS FORMAS DEL TEATRO CUBANO.**

Jaime Gómez Triana

Para mí, uno de los rasgos fundamentales del arte teatral es que aparezca como un enigma (no como un enigma repulsivo, la palabra alemana rätsel sería más adecuada) que pide ser resuelto. Interesa que la obra no sea transparente, que no entregue todas sus claves. Debe percibirse como un monstruo llegado de las profundidades de la Historia, de un ailleur (otro lugar) por cuyos pasillos se puede circular. Me parece entonces que la contemplación de ese objeto surgido de las profundidades del tiempo posee un carácter de aquello que va a golpear la imaginación, de aquello que a su vez va a quedarse en el recuerdo.

Antoine Vitez

La obra de Nelda Castillo marca un hito dentro de las poéticas contemporáneas del teatro cubano. Sus búsquedas estéticas, sus estrategias de producción, vinculadas a las dinámicas del Teatro de Grupo, y el compromiso que signa su indagación sobre la Cuba actual, dan peculiar perfil a la comunicación con un público fiel y que se ha renovado en los últimos años. Ya sea desde la resignificación de textos olvidados, proscritos o, simplemente, poco conocidos, o mediante la recuperación de la memoria cultural y cívica del país, sus espectáculos van dando rostro a una postura ética sobre el teatro y también sobre la participación del artista en lo social, postura sustentada por una rigurosa investigación acerca de los lenguajes de la escena y en particular sobre el trabajo del actor.

A quince años de su fundación, El Ciervo Encantado, colectivo fundado por

esta directora junto a varios de sus alumnos del Instituto Superior de Arte y con el cual ha estrenado: *El ciervo encantado* (1996), *De donde son los cantantes* (1999), *Pájaros de la playa* (2001), *Visiones de la cubanosofía* (2005) y *Variedades Galiano* (2010) – obras a las que se suman un conjunto de pequeñísimas piezas que se han ido incorporando al *Café-Teatro* y también algunos performances y happening–, puede exhibir un repertorio activo de gran coherencia que nos permite acercarnos a cada nueva producción verificando, en las precedentes, tópicos y líneas de investigación que, al decir de una de las atrices del colectivo, se desarrollan en espiral, ampliando o concentrando el foco de atención, unas veces sobre aspectos más generales, otras en torno a zonas más específicas de lo cubano. No obstante, hay en cada propuesta un propósito de síntesis que hace posible, a partir del trabajo con temas y no con historias, una lectura siempre metafórica del acontecer histórico-social de la Isla. Propongo aquí un recorrido por algunos de esos espectáculos, más que historiar o analizar quisiera en estas páginas dar testimonio de mi íntimo itinerario como espectador de una buena parte del quehacer de esta directora y de su grupo.

I

Fruto de dos años de investigación el espectáculo *El ciervo encantado*, dio nombre al grupo nucleado en torno a la labor docente desempeñada por su directora en el Instituto Superior de Arte. Preocupados por esclarecer los móviles que a lo largo de nuestra historia han articulado el proceder social del cubano, los jóvenes actores abrazaron la idea de una puesta que les devolvería la imagen – génesis y devenir – de su país desde una vivencia personal.

Al calor de lejanas añoranzas y con el deseo de rearticular la indagación iniciada, dentro del grupo Buendía, con el proceso de *Las ruinas circulares* (1993), esta directora fijó su mirada en otros textos fundamentales, textos que – como los libros de caballería en el Quijote – darían cuerpo a una nueva obsesión fundadora. El cuento *El ciervo encantado* del patriota e intelectual Esteban Borrero y el poema *La isla en peso* de Virgilio Piñera serían la materia inicial para “formar de nuevo aquellas combinaciones” de las que emergió “una isla de regular tamaño, que parecía hecha a pincel”.

En el año 1962, Piñera se pregunta desde algún poema de su libro *La vida entera*: “¿Cómo dar caza a la palma?": a “la palma negra” que, donde todo parece verde, lleva en sí el lamento de nuestros muertos. Cincuentisiete años antes, Borrero escribía de otra persecución desesperada, esta vez tras un “ciervo” maravilloso, narraba así la historia de la isla y de sus pobladores. Tiempo después, a finales del siglo XX, ciervo y palma representaron, juntos, la presa de un nuevo acto cinegético. Los “rastreadores” de entonces buscaban “la memoria perdida”, parte inalienable y siempre latente de ese pasado nuestro que nos aporta características únicas dentro del concierto de naciones diferenciándonos

como individuos y como pueblo.

Mirado desde la antropología, el espectáculo surgía como replanteo escénico de buena parte de las ideas desarrolladas por Fernando Ortíz y su centro podría ser localizado en aquella “cocedura constante” de la que el sabio cubano nos hablara. Cada personaje se descubría allí síntesis de cada una de las culturas – de las tres más importantes: aborigen, española y africana – que integraron y mantienen a fuego eterno el “ajiaco” que somos. Esta vez la detallada indagación en “los factores humanos de la cubanidad” hizo posible que se concretaran para la realidad escénica algunos “procesos etnoculturales” ocurridos en esta tierra.

Sin embargo *El ciervo*... no encaró únicamente las formas de transculturación y mestizaje que dieron lugar al híbrido cubano, sino que, además, repensó, desde la sensibilidad y el sentir más íntimos de los actores, nuestro pasado: descubrimiento, colonización, guerras por la independencia, república y presente. Las vivencias que tanto Céspedes como Martí recogieron en sus diarios, la autobiografía y las cartas de Borrero, el testimonio oral de ancianos nonagenarios de la familia Varela-Miranda, todos descendientes de mambises, que aparece en el disco *Antología general del son* Vol. 1 y los artículos que Ortíz escribiera desde el dolor, durante el período republicano, insuflaron al espectáculo un latido que lo singularizó en tanto rescritura del devenir nacional.

La puesta ponía frente a nosotros un mosaico intertextual donde conflúan historia y ficción poética. Del cuento de Borrero se extrajo el conflicto básico y la alegoría principal: ciervo=libertad; del poema de Piñera la estructura, conformada por cuatro momentos: madrugada, mediodía, crepúsculo y noche. El son tradicional, por su parte, participaba como catalizador y *leit motiv* de una acción fragmentada en diversas visiones. Verso y canto, interactuando orgánicamente con el todo espectacular, dieron paso a un nuevo texto, malabar de infinitos contrapuntos. De un lado la obra artística, literaria y hasta científica de prominentes intelectuales cubanos, del otro, lo marginal, el baile, la controversia, el choteo, la jerga “yankee” y “los defectos” del ser nacional. De este modo se fusionaban “lo culto” y “lo popular”, el verso barroco de Lezama, la décima campesina, el son tradicional... Lo cubano, visto a través de un calidoscopio, lucía como un todo integrador en el que los contrarios coexistían, polifonalmente, al centro de un universo escénico ritualizado en el que “lo histórico”, ondulando en un tiempo mítico, se corroboraba a través del cuerpo-mente del actor.

De este modo los actores – Mariela Brito, Ana Domínguez y Eduardo Martínez –, compulsados a encarnar ancestros propios y a escuchar el vigoroso latido de su sangre, ejecutaban con virtuosismo una partitura compleja, articulada como una extraña sucesión de imágenes y sonidos arcanos. La musa paradisíaca María Belén, la criolla Dolores de Gloria y el negro curro Nengón eran seres convocados que nos permitían acercarnos a diversas épocas, el calor de la Isla era la eterna recurrencia. Sin embargo, no se trataba de un simple acto de representación, no había allí personajes sino máscaras

a través de las cuales el trance era posible. El actor como médium – “caballo”, según el argot de los practicantes de la Regla de Ocha o Santería en Cuba – corporeizaba – montaba – comportamientos acumulados durante siglos en la memoria colectiva.

Al profundizar en su naturaleza los intérpretes accedieron a un mundo ignorado en el que diversas dinámicas, posturas, sonoridades, intenciones y registros vocales propiciaban una metamorfosis que lograba fijar los arquetipos. Los oficiantes prestaban su cuerpo a tres entes esperpénticos, venidos del más allá con la piel reseca y las ropas ajadas, tres fantasmas que, al perder el maquillaje por las sudoraciones, fueron entrelazando sus tintes: indio terrígeno, blanco coco y negro hollín; indio, blanco y negro: “todo mezclado”.

La escena concebida como un espacio vacío en el que sólo se mostraban algunos paños, tres collares de semillas, una penca y una gran bandera negra. Allí, además, inmóviles e intocados, una cinta, en que se leía: “A LA ETERNA MEMORIA” y un pequeño altar, resumen de la religiosidad del cubano, donde, bajo el manto protector de la Virgen de la Caridad del Cobre, se rindió homenaje a aquellos cuya vida y obra constituyó referente de la puesta. Altar y cinta connotaban el espectáculo como un ritual teatralizado, los performers, en aquel ámbito, eran materialización de los tres Juanes salvados por la virgen o quizás la personificación de las tres palmas del escudo de San Juan de los Remedios, que con leves transformaciones ha sido convertido en la imagen que identifica al grupo.

Por su parte los elementos escénicos alcanzaban un alto grado de movilidad simbólica y utilitaria. Los paños vestían, abrigaban y eran, junto a los collares, “regalos finísimos”; la penca apaciguaba el calor de la Luz Marina-Yemayá-Musa; mientras la bandera escondía hasta el final la estrella roja, bordada en su reverso; rojo sobre negro que abría los caminos para el alumbramiento de la luz, de esa “demasiada luz” de la Isla que Eliseo, melancólico, redescubrió *En la Calzada de Jesús del Monte*.

Con *El ciervo...* Nelda Castillo continuó el desarrollo de una poética que busca “amplificar” la recepción, privilegiando la comunicación sensorial y equiparando a un mismo grado de importancia todos los niveles significantes de la puesta. Sea tal vez por eso que cada espectáculo suyo propone un complejo sistema de estructuras, dispuestas en sucesivas capas de profundidad, a las que el espectador puede o no acceder con la razón, pero que de cualquier modo procesa.

El espectáculo además conectaba de manera profunda con la noción de “grotesco” desarrollada por Vsevolod E. Meyerhold. El diálogo con esa forma escénica que “busca lo supranatural, sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal e impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible”.¹ constituye una de las características denotativas de la estética de esta directora, su mirada cubana se cruza con las propuestas del director ruso, quien tuvo en cuenta paradigmas tales

como el teatro de feria y la Comedia dell'arte, conectándola con esa tradición representacional cubana que asentó sus raíces en la antigua fiesta del Día de Reyes y evolucionó luego hasta el bufo, nuestra Comedia del Arte al decir de Rine Leal. Es por eso que en el teatro de Nelda Castillo percibimos un equilibrio dinámico entre los elementos rituales y aquellos otros que remiten a lo vernáculo y a lo especular. Lo sagrado es, en sus puestas, una presencia real que, en viva comunión con lo profano, conforma un universo hipertético, desmesurado, barroco en el que solo se penetra desde la profunda indagación en las verdaderas y ocultas posibilidades del actor. Así su creación conecta también con la ideal del teatro que proponía Antonin Artaud cuando pedía:

“... que el teatro recupere su verdadero lenguaje, un lenguaje espacial, lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, lenguaje de gritos y onomatopeyas, lenguaje sonoro, en el que todos estos elementos objetivos vendrán a ser signos visuales o sonoros, pero con tanta importancia intelectual y significación sensible como el lenguaje de las palabras...”²

El ciervo encantado fue un espectáculo que quedó abierto a un sinnúmero de posibles lecturas, sin embargo entre la multiplicidad resaltó una extraña certeza. Frente a los espectadores los actores agonizaban, poseídos nos revelaban un secreto que se remontaba a los albores de nuestra existencia como nación y como pueblo: El ciervo escaparía siempre pues no hay nada nuevo bajo el sol y el panorama que hoy nos sobrecoge no es más que el retorno devorador de circunstancias ya expresadas por el arte y la literatura de otras épocas. “Criaturas de Isla” entre la eterna utopía y “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, asistíamos a un laberinto en que se acrisolaban tradiciones culturales, artísticas y escénicas de un país y de su gente; costumbres, frases, canciones que iluminarán permanentemente la cubanidad. El gesto se repetiría aunque en otro código en el siguiente espectáculo, esta vez basado en la novelística de Severo Sarduy.

II

De donde son los cantantes, fue la segunda puesta realizada por Nelda Castillo con su grupo, en ella la directora regresaba sobre los márgenes de la Isla y nos presentaba ese sitio fronterizo en el que se cruzan aquellas dos patrias de las que hablara Martí: Cuba y la noche. El cabaret devenía metáfora de la construcción de un mundo ilusorio en el que simulación, máscara y oropel acaban devolviendo una pulsión muy peculiar de lo nacional. La puesta configuraba un mundo paralelo a la escritura del cubano Severo Sarduy, autor de la novela homónima y de otros textos que constituían fuente principal del espectáculo.

El gesto de la directora acababa por devolver la figura del autor a su tierra natal a la que no regresó nunca más desde que, en 1960, se radicara en París.

El ritual de la escena realizaba un imposible y cerraba un ciclo en el que olvido y segregación eran realmente conjurados por la imagen. El margen terminaba desapareciendo y la patria abrazaba a todos bajo su manto de luces. Travestis en perpetua metamorfosis eran responsables del estafalario rito funerario y su verificación, a un tiempo, parejera y punzante lograba la inclusión. El marginal, que es aquí el artista de un show que junta estereotipos y devuelve esencias, es consagrado por la imagen en escapada de un mundo en disolución. Es este un procedimiento similar al que utiliza Alberto Pedro Torriente en su obra *Delirio habanero*, donde restituye a través de la performances de tres locos un fragmento imposible de nuestra cultura en un ritual que definitivamente borra límites y se incorpora al imaginario de lo real-ilusorio dilatando y abriendo lo histórico a una nueva causalidad.

La novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante era otra de las fuentes que irrigaban el complejo entramado espectacular. Tras escuchar la voz singularísima de Freddy – *Ella cantaba boleros* – aparecía un andrógino presentador, un ser indefinido con joyas de falsa plata que interactuaba directamente con el público. Comenzaba así el juego de las transmutaciones, para el grotesco personaje los espectadores formábamos parte de un público multinacional. El cabaret devenía entonces en metáfora de la Cuba de los 90, marcada por el auge del turismo. En la voz peculiarísima del presentador escuchamos refranes, versos, canciones: “Este son no se ha escrito para el baile”. Sus ojos recorren espejismos, visiones de un tiempo ido, entre ellas la imagen de El Caballero de París, referencia que, pasando por el legendario trashumante habanero, aludía directamente al propio Sarduy quien en 1960 se radicó en esa ciudad.

Así entre evocación y ruptura farsesca, subían a escena un grupo de personajes estereotípicos. La puesta profundizaba en el trabajo de máscara, sin duda uno de los centros de la poética escénica de la directora. Nelda, al igual que Michael Chejov, considera que todo elemento de vestuario, peluquería y maquillaje se constituye en máscara y es por ello un vehículo para la corporización del personaje. La actuación presupone entonces, en tanto técnica de *artisticación*, la total metamorfosis. Las siamesas Auxilio y Socorro y la camagüeyana Dolores Rondón constituían en la pieza una nueva versión de la trinidad del bufo cubano: negrito-gallego-mulata. Un quinto personaje El Cristo, adelantaba una agonía que sería realmente premonitoria. Esperpéntico, lleno de llagas y ñañas la imagen de procesión se transforma delante del público en el propio Severo que llegaba para responder preguntas.

La técnica de máscara permitía penetrar en la espesura de la noche insular, *De donde son los cantantes* rinde tributo a la tradición cubana del cabaret que tiene en Tropicana su más alto y popular exponente. La música de uno de los más impactantes shows del famoso cabaret bajo las estrellas y los increíbles vestuarios, auténticas piezas de escenografía en movimiento, servían de marco a las peripecias de las siamesas Auxilio y Socorro. Gracias a ese vínculo la

directora lograba conectar a la obra del autor de *Gestos* y la de Guillermo Cabrera Infante, el gran fabulador de La Habana PM. El nexo potenciaba desde la escena una verdadera apoteosis barroca, una manera otra de contar la isla, esta vez a partir del contraste proximidad-lejanía, estrategia que, según Roberto González, permite a Sarduy recuperar su país natal.

Junto a la segunda novela del escritor camagüeyano, otros textos constituyen fuentes de esta puesta. Los poemas “Del yin al yang”, “El septeto habanero” y “La corona de frutas”; la novela *Pájaros de la playa*; los ensayos recogidos en su volumen *La simulación*; sus aforismos, publicados póstumamente; e incluso algunas entrevistas, prefiguran en la puesta un territorio descolocado, desgarrado por la lejanía, que la máscara concilia y permite proyectar como teatralidad. Sin embargo, el espectáculo no aspira a ser ensayo de reconstrucción biográfica y mucho menos versión dramatúrgica de la narrativa. Nelda Castillo configuró la puesta como un teatro de operaciones que permitía la trasmutación de los signos, el tratamiento escénico de cada uno de los referentes textuales sintonizaba la obra con el aquí y el ahora de la representación.

La Habana de los 90, con sus fiestas nocturnas prohibidas, era el real escenario. Recuerdo que en las primeras funciones un transformista real entregaba el programa de mano del espectáculo en la puerta del pequeño teatro de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte. El auge del turismo había traído consigo el regreso de algunos flagelos que la Cuba revolucionaria había puesto en jaque desde el triunfo de enero de 1959, entre ellos el de la prostitución. Es ese el contexto que alimenta algunas de las metamorfosis de las gemelas Auxilio y Socorro. Ellas “luchan” en el Cabaret; tocan bongó – la herencia africana –, castañuelas – el antecedente hispano – y maracas para ganarse la vida. También aprenden idiomas y, durante la procesión, piden a gritos por la salvación de la zafra, principal renglón de la economía cubana que en los 90 cedió al turismo su lugar primado. Dolores Rondón, por su parte, aparecería en la puesta como síntesis de las grandes mulatas de nuestra tradición literaria y lírica. Cecilia Valdés, Amalia Batista, María la O, Rosa la China, todas marcadas por la necesidad de mejorar y adelantar, prefiguran aquí la operática y trágica Rondón, a cuyo espíritu las siamesas piden dólares verdecitos.

Desde el punto de vista del espacio escénico *De donde son los cantantes* aprovechaba las exploraciones del Café-Teatro, espectáculo de variedades que el grupo había concebido con el objetivo de incorporar la obra de los estudiantes de las diversas facultades del Instituto Superior de Arte. Dos escenarios contrapuestos y unidos por una pasarela posibilitaban el intercambio entre los actores y el público. La estructura sumaba unidades independientes que traslapadas iban configurando el momento de la apoteosis. Severo Sarduy, el narrador, el creador de aquellas imágenes, era convocado por las siamesas y aparecía para perdonar los olvidos y cumplir de esta forma aquello que el mismo escribiera en uno de sus epitafios: “Volveré pero no en vida, / que todo se despelleja / y el frío la cal

aqueja / de los huesos. ¡Qué atrevida / la osamenta que convida / a su manera a danzar! / No la puedo contrariar: / la vida es un sueño fuerte / de una muerte hasta otra muerte / y me apresto a despertar”.

Al igual que la puesta *El ciervo encantado*, este espectáculo escondía un sinnúmero de lecturas posibles, lo sustentaban múltiples indagaciones entre las que sobresalen las relacionadas con el neobarroco y con la idea de un “travestismo insular”, el doble rostro, la máscara. De todos los temas resalta el hecho de reincorporar y debatir el tema de la diáspora y sobre todo el aporte de esos autores en la prefiguración de una isla peculiar y diversa. Sobre este tema y sobre estos puntos de vista Nelda Castillo y su grupo volverán en otros espectáculos, todos sin duda marcados por la nostalgia y por la revalorización de la MEMORIA.

III

Singular, ajena a la rutilante algarabía que señala los “supremos” sucesos de la época, concentrada en su propio espesor; *Pájaros de la playa* emergió en medio del panorama escénico de la Isla, no solo como “teatralización” de la última novela de Severo Sarduy, sino además como consumación de una poética que, depurando su estrategia operante a partir de la salvaguarda de un teatro de investigación y de la noción de laboratorio, posibilita la permanencia de un quehacer en incesante replanteo. En este sentido la búsqueda de Nelda Castillo y su colectivo El Ciervo Encantado regresa a los textos del narrador, ensayista y poeta cubano, no ya con el interés de indagar en las esencias del ser nacional visto desde la integración barroca y la síntesis profunda que logró el camagüeyano en *De donde son los cantantes*, sino para arrostrarnos la urgencia y la precariedad evidenciada en su obra postrera, páginas de la enfermedad y la muerte.

Radicado en París desde 1960, Severo vivió treinta y tres años en esa ciudad donde murió, víctima del SIDA en 1993, sin haber regresado jamás al país en que nació y vivió sus primeros veintitrés años. Sin embargo, la lectura de sus textos todos, revela la cercanía constante, a la vez genésica y desgarradora, de la Isla. Es la distancia una vivencia concreta de la nación, que en el caso particular de la obra sarduyana, deviene escenario de múltiples metamorfosis. Y escribo escenario y no circunstancia, contexto o paisaje, puesto que sin duda la impronta de lo estrictamente teatral aparece con marcado acento en cada una de sus ficciones. Para el autor, la escritura misma es travestismo, juego, representación, de ahí que, en sus novelas, la noción de argumento sea secundaria o no exista en lo absoluto³. Barrocos, desmedidos, lúdicos, intertextuales y caprichosamente hipertextuales los textos de Severo Sarduy, son también profusamente teatrales, no solo por su particular concepción de los personaje y del ámbito, siempre mutante, en el que estos interactúan, sino

también por el valor que el autor concede a la interrelación cuerpo-lenguaje. No es este, sin embargo, sitio apropiado para adentrarnos en las huellas de la experiencia del cuerpo que aparecen en la profusa obra de Sarduy, basta en este momento hacer referencia a textos como *El Cristo de la Rue Jacob* (1987) o el poemario *Escritos sobre un cuerpo* (1970) para constatar una dimensión, digamos performática, de su obra. Su propio ritual al escribir –confesaba Sarduy que comúnmente escribía desnudo y acostumbraba a danzar mientras buscaba la palabra precisa⁴–, devela cómo desde su perspectiva, el “placer de la escritura”, también de la pintura, de la creación en sentido general, estaba asociado a la autoexpresión del cuerpo. Sea tal vez por ello que donde algunos incautos ven una interminable acumulación de frases sin sentido, otros pueden descubrir la organicidad secreta de un texto que se arma mediante el encuentro fundante de frases cinceladas –“epifanías en filigrana”–; de un cuerpo que intenta asirse mediante la reconstrucción ficcional a lo irrecuperable: la nación, la familia, la lengua... Marcas de un devenir a las que opuso como única salvación el vacío, la página o el lienzo en blanco, en espera de un futuro alumbramiento.

Testigo en carne propia del deterioro irreversible con que la epidemia del VIH manifiesta su victoria sobre la especie, Sarduy trazó al límite de su existencia un mapa de la agonía, cartografía de sí mismo que integran textos como *El Cristo de la Rue Jacob* y *El estampido de la vacuidad* y que tiene en *Pájaros de la playa* sus coordenadas más precisas; escritura del cuerpo, más que de la imaginación o la memoria, que aspira a tocar el alma, la materia entrañable de la que estamos hechos. Profundizando en esos mismo derroteros los integrantes de El Ciervo Encantado construyeron la puesta en escena partiendo de sus urgencias personales, de aquellas infecciones del cuerpo y el espíritu que deben ser conjuradas, sea tal vez por ello, que, más que una versión de la novela, el espectáculo deviene un acto de impacto ritual que no va dirigido al intelecto, sino a los genes, a las fibras más íntimas del ser humano. Se habla aquí de la muerte física –“la distinta brevedad de la vida”–, de la continua agonía de los que esperan “una tempestad o un milagro” que modifique el destino, que los –nos– libre de “todo mal”.

Si trazamos un puente entre la poética de creación de Sarduy y la labor teatral de la cubana Nelda Castillo encontraríamos un grupo de interesantes conexiones. Le interesa a la directora un dibujo escénico que evada la narración lineal y conecte directamente con el cuerpo –con los sentidos– y no con el intelecto del espectador. Es por ello imposible pensar en el texto teatral resultante de su trabajo como adaptación o versión de la novela. Tampoco se trata de un texto espectacular, no hay aquí acotaciones, ni descripciones de lo que acontece en la escena, tan solo encontramos en estas páginas lo que dicen los personajes. El “texto” de *Pájaros de la playa*, es apenas un fragmento de un tejido más amplio verificable únicamente en la relación concreta –viva– con el espectáculo. No está en ese fragmento la obra de teatro, pero sí el testimonio de un complejo proceso de concretización escénica. Muchas, de hecho, son las fuentes que

irrigan la puesta. Textos de Virgilio Piñera, San Juan de la Cruz, Reinaldo Arenas y Jorge Luis Borges, ensayos de Miguel de Unamuno, Peter Handke y Joseph M. Villagrasa, aportan a la investigación un espesor que apenas se intuye en una lectura inicial, pero que es clave a la hora de constatar la comunión interna de la síntesis que es el espectáculo. Ahora bien cómo llegar a esa síntesis, qué guía seguir para el estudio de un texto como este. ¿Se impone acaso una imprescindible lectura de la novela de Sarduy?

Una indagación de esta naturaleza nos obliga antes a profundizar en la poética de Nelda Castillo, sin comprender su sentido de lo teatral, su concepción del arte del actor y del entrenamiento, un investigador podría quedar en el aire, de hecho, no han sido pocos los conocedores de la obra de Sarduy y de la novela en particular, que han criticado la puesta pretendiendo que sea lo que no es. Insisto en que no estamos en presencia de una adaptación, sino tal vez una corporeización de lo narrado. Los textos que aquí se reúnen, dispuestos en intervenciones sucesivas han sido pasados una y otra vez por el cuerpo de los actores y, desde su posición de guía y primera espectadora del proceso, también por el propio cuerpo de la directora.⁵ No se da jamás en este proceso la soledad de creador frente al papel, no hay aquí guión o estructura preconcebida, sentadas algunas bases para la nueva búsqueda, escogido tal vez un tema, o un texto capaz de provocar una cascada de sentidos diversos, preparados el cuerpo y la mente para afrontar la creación, todo se vuelve experimentación y disposición para recibir lo inesperado, lo que está por descubrir.

Tratado escénico en torno al misterio de la humanidad y sus imponderables, *Pájaros de la playa* propone un nuevo renacimiento, volver al hombre centro del mundo, a la figura arquetípica de Da Vinci, rescatar el equilibrio y anteponer a todo absolutismo externo ese milagro íntimo y efímero que hace posible la subsistencia en medio de las más hostiles condiciones, sean, tal vez, intenciones de una puesta que asume el riesgo como estructura. En este sentido es imprescindible referirse a la labor actoral, verdadero pilote sobre el que descansa todo el espectáculo. Esta vez los intérpretes – Mariela Brito, Eduardo Martínez y Lorelis Amores – no interpretan personaje alguno, en cambio, convocan su presente asumiendo la puesta como personal estrategia de salvación.

Ondulando en el vacío, sin asidero, durante unas tres horas aproximadamente, los intérpretes participan de una experiencia intensa. La función se inicia en un punto clímax, de ahí que sea imprescindible que los actores comiencen su preparación sicofísica mucho antes de que lleguen los espectadores, sólo así les es posible alcanzar el estado límite, cercano al trance, que sostienen durante toda la performance. La agonía, la fiebre, la locura y la memoria esculpen diversas posturas en cada cuerpo, mutaciones múltiples que permiten el desmontaje de la ficción en pos del acto concreto que, en el aquí y ahora del espectáculo, comparten justos actor y espectador.

Habitada por fantasmas diversos, *Pájaros de la playa* desarrolla extensamente

el trabajo iniciado por su directora en su anterior espectáculo con el cual *El Ciervo Encantado* inicia un acercamiento a los textos de importantes autores de la diáspora – Sarduy, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, etc. – cuyas páginas, en algún sentido deudoras de la “tradición cubana del no”, nos pertenece ineludiblemente. Ahora bien, más que una simple continuación, el estreno constituye una especie de suma de toda la obra escénica de la directora.

Como en sus anteriores montajes la directora dialoga abierta y vivamente con referentes muy diversos procedentes de las artes plásticas, gesto que ha caracterizado su investigación. Aparecen, esta vez, composiciones que recuerdan la escultura de Rodin, los grabados de Goya, las volátiles figuras del Greco, e incluso algunas visiones picassianas; emergen también, emparentadas con el nuevo tema, las imágenes de Fidelio Ponce de León y Antonio Eiriz. Y es que sin más apoyatura que el nylon – único elemento de utilería utilizado que se convierte en metáfora de los sucesos múltiples del vivir e incluso del propio cuerpo –, los intérpretes conforman una escenografía móvil en constante metamorfosis, que posibilita un conjunto de vigorosas imágenes.

Calando en la profunda tragedia de la enfermedad, entre lo coreográfico y lo performativo, la puesta deviene una especie de *butho* insular que como el japonés no se ata a una fábula precisa, no cuenta historia alguna. En realidad lo que escuchamos, en traslapados monólogos, es un grito de alarma, una exhortación a la cordura; la muerte asecha siempre y estar vivos es en algún sentido un acto voluntario. *Pájaros de la playa*, no es, sin embargo, un espectáculo sobre la enfermedad sino sobre la vida y sus imponderables, sobre el sentido último de la existencia y también, claro está, sobre la memoria – “mi nombre es Sonia”, recuerda de golpe uno de los personajes. Hay en esta novela de Sarduy una particular concentración, una urgencia. Los múltiples escenarios son sustituidos por el árido paisaje de la isla en la que se enclava el sanatorio. Allí la anciana Siempreviva, tal vez otro alter ego del autor, intenta un tratamiento que le permita rejuvenecer. Caimán, Caballo, el Cosmólogo y las siempre presentes Auxilio y Socorro – en el transcurso de la novela serán rebautizadas como Exilio y Cascorro – confluyen en torno a Siempreviva. No obstante, Nelda no selecciona estos personajes, sino que se concentra en los anónimos enfermos. La angustia cotidiana, “el miedo a desencarnar en vida”, impone un ritmo particular a la puesta. Los enfermos esperan una tempestad o un milagro, nada hay más allá de esa espera, sino la memoria, pero es imprescindible “adiestrarse a no ser”. Digamos que el conflicto aquí es literalmente, un conflicto de vida o muerte, los personajes,⁶ vuelven a la vida o “siguen viviendo” cuando ya creían todo terminado, “cuando un enfermo se despierta, o vuelve en sí entre dos catalepsias – dirá Severo en la novela –, tiene la inmediata impresión de que lo han estado velando”. Hay aquí una estructura circular, “un laberinto sin dibujo visible, sin plano”, que se conecta con la estructura de las obras simbolistas. Los enfermos son puestos, como los ciegos de Maurice Maeterlinck, en una situación límite, ante la cual no hay resolución posible, sólo soledad y el silencio. “Dar paso

a la muerte – sin escenografía, sin pathos. En lo más neutro. Casi en calma” escribiría Sarduy en uno de sus últimos textos.

La apuntada relación con el simbolismo, nos pone frente a otra realidad del espectáculo y esta es su naturaleza alegórica. *Pájaros de la playa*, trasciende el tema de la enfermedad y la muerte, para erigirse en metáfora de la existencia toda. No es por gusto que la investigación se haya movido, además, en torno a las enfermedades psicosomáticas. La puesta pone en paralelo males del cuerpo y el espíritu. Habla del estatismo, de la inmovilidad, del miedo, de la vida-muerte. “Todo es efímero”, sin embargo “el pasado amarra a lo irrecuperable”. Mientras un personaje alcanza la libertad, los otros siguen buscando, atados a esa “voluntad de vivir manifestándose” de la que hablara Reinaldo Arenas. Al final sólo queda esa canción de cuna que un cubano – Bola de Nieve – enseñó a Siempreviva en su juventud. La puesta reproduce con inusitada violencia una secuencia, tal vez infinita, de estados del alma: utopía y desasosiego, nostalgia y hastío, pánico y esperanza, evocación y olvido. Por una parte el grupo enfrentado a una fuerza externa que lo supera, por la otra el hombre consciente de que la salvación es personal, de que las respuestas están en uno mismo.

IV

Con *Visiones de la cubanosofía*, continuó la indagación sobre la identidad nacional que inauguró *El ciervo encantado* y al mismo tiempo profundizó y radicalizó la postura del grupo y su directora frente a los modelos teatrales tradicionales. Así, desde la perspectiva del teatro cubano actual, el espectáculo deviene una experiencia transfronteriza e híbrida que obliga a reformular el instrumental de análisis crítico en tanto propone un planteo de nuestra historia que cuestiona posiciones tradicionales a la vez que indaga sobre el valor actual de determinados símbolos.

La Virgen de la Caridad de El Cobre, Patrona de Cuba; la Reina y el Rey – rostrillo español y larga barba como signos del poder colonial-; el culo – la inferior condición del ser, lo criatural –; los esclavos; el extranjero en busca de exóticos paisajes; el Apóstol – José Martí, imagen y metáfora –; la mulata criolla – Ochún la llaman los creadores –; el patriota “loco”, el pescador, el intelectual – José Lezama Lima: “humo en las altas torres” –; el alma de la ciudad – nostalgia y acumulación de espacios vividos –; los tres Juanes de la Virgen – un indio, un blanco y un esclavo, según la tradición –; imágenes disímiles y cambiantes singularizan dentro del entramado de la puesta un peculiar sentido de la dramaturgia. *Visiones...* no pretende articular una fábula o plantear conflicto en el que se enfrentan irreconciliables contendientes. Su lógica parte más bien de la concatenación contrastada de fragmentos no relacionados. La

estructura crea entonces un tejido que se centra en la acumulación jerarquizada de elementos diversos que el continuum, en la sucesión espacio temporal, obliga a la permanente participación de un espectador alejado de la segura guía de un argumento reconocible.

Como un retablo medieval la puesta muestra diversas estaciones de la pasión del cubano. Igual a Cristo, que representa a la humanidad toda siendo hijo encarnado de Dios, Martí es aquí cubano síntesis, caña viva en el trapiche de la nación, jugo, esencia y alimento. Simultaneidad y sucesión, Martí como espectador-testigo de la historia, narrada aquí a partir de la acumulación de sucesivos avatares alegóricos.

Un andamio de hierro apuntala otro de madera, obra en reconstrucción, abierta, en proceso, circunstancia para armar en tres niveles – cielo, tierra e infierno –, escenario titiritero que conectó con aquel que Carlos Estévez mostró en el Primer Salón de Arte Contemporáneo (1995) bajo el irónico título de “La verdadera historia universal”, obra altar que como aquella de Torres Llorca (1989) es completada con las preces – súplicas, demandas, ruegos – del espectador. La noción de escenografía-espectáculo como retablo, escenario titiritero, altar, es imprescindible para acceder a esta región misteriosa que es el núcleo de la puesta. Hay aquí una ritualidad que se verifica en tanto la obra misma es sucesión de imágenes simbólicas que conectan no sólo con el pasado de la nación, sino también con la espiritualidad depositada en esos íconos cuya resonancia es identidad y certeza de que “formamos parte de algo” secreto indecible que es, quizás, según ha dicho Carpentier, “la razón de ser de uno mismo”.

Así la noción de altar surge como clave fundamental que nos permite emprender una lectura más amplia de la puesta, atendiendo fundamentalmente a ese componente ritual que considero esencial en la poética escénica de El Ciervo Encantado.

En inspirado ensayo Nancy Morejón define una *Poética de los altares*, con la cual caracteriza esa ritualidad presente en determinadas zonas de nuestra escena nacional. La escritora incluye en su texto la definición consignada por Fernando Ortiz en su *Nuevo catauro de cubanismos*. Dice Ortiz que un altar es un “conjunto de ilusiones o de cosas dispuestas a un fin determinado” y más adelante prosigue la investigadora: “nuestros altares son en sí mismos una propuesta de organizar – como expresión artística – los elementos conformadores de la naturaleza, a saber: agua, aire, fuego, tierra”⁷. Cosmos e ilusiones arman un objeto plural, cargado de infinitos significantes, que es espejo en el que cada uno encuentra un sentido propio. José Millet, en otra definición aparecida en su Glosario mágico religioso cubano, nos dice que altar es:

Santuario, sagrario, mesa o gradas donde son colocados objetos de diversa índole con función ritual. Alrededor o frente a él se realizan sacrificios, cruentos o no, referidos a las divinidades o genios de que se trate. También, cerca o alrededor del mismo, son ejecutadas operaciones mágico-religiosas

simples o complicadas, como saludos, velatorios de santos, oraciones, comidas, plegarias, adivinaciones, consultas, etc.⁸

Más adelante consigna Millet que “hay tantos altares como miembros de cada una de las diversas religiones”, siendo esa diversidad la que me permite afirmar que a cada altar corresponde una personal visión del mundo que, anclada en una concepción más general, particulariza de manera simbólica las esencias del ser que lo organiza y sus circunstancias, a la vez que queda abierto y puede ser reorganizado por la experiencia devota y sensible de otras personas que se acerquen a él reconociendo su naturaleza de obra viva.

Visto a la luz de estas definiciones el espectáculo *Visiones de la cubanosofía* funciona como un posible altar de la patria, en el que estos creadores depositan una imagen propia – vívida – de la nación, organizada desde el aquí y el ahora de la puesta. Ahora bien, digo posible altar de la patria, sabiendo que al edificarse éste se tiene en cuenta otro, icónico en sí mismo, que es pieza y letra muertas, objeto de museo, imagen retórica, que en su continua invocación se desvaloriza y vacía de sentido. Es por eso que a la hora de conformar este altar otro, se disponen y mixturán aquellos elementos que componen la imagen histórica, creándose insólitos conglomerados de sentido, posibilidad que si bien es connatural a todo altar, se incrementa esta vez gracias a la cualidad performativa – teatral – que singulariza esta construcción.

Sigamos una secuencia de imágenes para ilustrar cómo opera la puesta. Al inicio de la obra se deja oír la excelente interpretación que hace el conjunto de música antigua Ars Longa de uno de los villancicos del cubano Esteban Salas. Un contraluz nos permite ver una silueta que suponemos de espaldas, quizás sea una mariposa enorme con las alas plegadas – la mariposa como signo de la infinita metamorfosis –. Se encienden los frontales y vemos de manera nítida la imagen de la virgen, lo sabemos por el traje que cualquier cubano reconocería siempre, pero en lugar del moreno rostro de la Caridad, aparece un ser diabólico, que se regodea morbosamente en lo que mira, que saborea y degusta nuestras desgracias, que impone y dispone. Es el poder colonial que se oculta tras los ropajes de María y marca la puesta también como reflexión en torno a la presencia sostenida del “travestismo” y el engaño en nuestra historia.

Los textos extraídos del poema “El central (fundación)”, escrito en 1970 por Reinaldo Arenas, inician la redistribución del material histórico-poético. El poema mismo es una relectura dolorosa de la historia desde los permanentes principios negadores del autor. Los reyes católicos – el poder monárquico y absolutista – se ocultan bajo la grotesca imagen del inicio, rostro fantasmal, boca roja y larga barba. Se sintetizan así y se conjuran los diversos procesos de dominación padecidos por la isla y sus pobladores en imagen que culmina con la gráfica presencia de un sometido trasero tambaleante.

Así el espectáculo va superponiendo una tras otra, imágenes diversas en ese altar que deshace otro en aras de encontrar un centro que escapa. ¿Existe

el ser cubano? ¿Es posible una ciencia de lo nacional? ¿Que nociones nos permiten hoy hablar de Cubanosofía? El espectáculo nos acerca a nociones que no siempre están a mano y que van mucho más allá de las tradicionales construcciones positivas y épicas de nuestro devenir. El artículo del pedagogo y psicólogo cubano Alfonso Bernal del Riesgo “La Cubanosofía, fundamento de la educación cívica nacional”, aparecido por vez primera como parte del volumen *Cuestiones futuras de la enseñanza en Cuba* (Editorial Selecta, La Habana, 1944), da cuerpo, desde la escena, a una reflexión que conecta con algunos textos pioneros de Fernando Ortiz, así como con iluminados ensayos de Jorge Mañach y José Antonio Ramos.

Todos estos autores abundan en una caracterización objetiva y compleja del ser nacional y del cubano. Insularidad histórica y geográfica; “mesticidad” histórica, cultural y cutánea; “factoridad”, emotividad, frustración nacional, “caudillidad”, etc., son algunos de los tópicos que según Bernal del Riesgo han de ser tenidos en cuenta a la hora de explicar nuestro modo de ser. Más allá, la propuesta metodológica incluye rasgos específicos tales como el embullo, la viveza, el choteo, la lipidia, la pereza, la lija, la bola... cuya presencia dentro de los comportamientos del cubano merecería múltiples estudios, a tono con la presencia sostenida de esos rasgos como elementos caracterizadores de personajes y situaciones en muchas obras de nuestra literatura de ficción.

Sin dudas, al utilizar estas fuentes, el espectáculo-altar deviene una especie de ensayo crítico sobre las diversas lecturas históricas, culturales, psicosociales, icónicas... de la isla y los distintos períodos transcurridos hasta el presente. Así, como todo acto de selección, la obra se sustenta en un criterio del mundo que, puesto en diálogo con otros, subraya y recupera una visión compleja del objeto analizado: el cubano. No obstante, creo que lo más interesante de esta propuesta está relacionado con la connotación de alegato político que también entraña todo altar, el modo en que deviene puente entre la individualidad y el cosmos, su función misma como reconstrucción del mundo y a la vez como testimonio de una identidad, como obra viva que trabaja en pos de la propia afirmación y también por la superación de lo terrible.

Desde este punto de vista considero importante dar cuenta de ciertas zonas vinculadas al inicio del proceso de trabajo que culminó con la puesta en escena de este espectáculo. Recordemos antes que para este colectivo tiene un importante valor la labor de investigación que conduce a la producción de un espectáculo. Una investigación que va mucho más allá de estudio de fuentes en tanto parte, fundamentalmente, de la búsqueda de un alto nivel de autoexpresión por parte de los actores quienes, mediante un sostenido y meditado entrenamiento, han profundizado de manera extraordinaria en las potencialidades comunicativas del cuerpo-mente en situación de representación, esa maquinaria orgánica que, liberada de automatismos, bloqueos y tensiones, es canal a través de la cual fluyen comportamientos arquetípicos acumulados en la memoria colectiva.

Es ese actor, que según Nelda Castillo, constituye su principal creación, quien va depurando esencias y verdades interiores, aquellas que forman parte de los altares individuales que juntos y pasados por la peculiar síntesis de la directora, también actriz y principal investigadora desde su propia experiencia orgánica de las especialidades de su entrenamiento, dan cuerpo definitivo al espectáculo. En caso de *Visiones de la cubanosofía* la directora trabajó durante buena parte del proceso con el ejercicio de la caída descrito por el doctor Alexander Lowen en su libro *Bioenergética*. Parados sobre una sola pierna los actores debían luchar para evitar la caída, la batalla en contra del propio ego y de los límites autoimpuestos conlleva a una comprensión más profunda de las propias necesidades y obliga a la sinceridad en tanto saca a la luz de manera inmediata los autoengaños y los mecanismos de defensa que usamos para evitar penetrar en lo desconocido. Aquello que se oculta y ocultamos de nosotros mismos y que suele aparecer en situaciones límite, es convocado en lo individual para, desde esas certezas, iniciar el proceso de construcción de las máscaras.

Recuerdo que en cierta ocasión una reconocida investigadora del teatro cubano se acercó a Nelda Castillo al término de una función y le pidió que cuidara los límites. La solicitud entraba en contradicción con las búsquedas de la directora que ha dicho que aspira a “un teatro en el que seres soñados puedan realizar imposibles”. Sus guías en esta búsqueda son el Borges de “Las ruinas circulares”, el Unamuno de *Vida de Quijote y Sancho*, El Rodin de “Los burgueses de Callois”, el Severo Sarduy de *De donde son los cantantes*. Estos autores y otros la han llevado a depurar las peculiaridades de una poética que tiene su núcleo irradiante en lo que podríamos definir como un *Teatro Soñado*, en el que se conjugan a un tiempo altos niveles de artísticidad y organicidad.

Visto desde este punto de vista *Visiones...*, radicaliza la búsqueda de un lenguaje autónomo y se construye como una obra independiente, una instalación viva, que se comunica directamente con el presente y activa en el espectador una lectura abierta, en tanto el espectáculo-altar deviene espejo y conciencia que devuelve una imagen compleja de lo que somos, así funciona también como “un catalizador, un intermediario entre un mundo y otro”.

V

En línea con el devenir del grupo y en absoluta coherencia con la poética de Nelda Castillo, su obra más reciente, *Variedades Galiano*, insiste en la Cuba actual y la pérdida de valores que sobrevino a la profunda crisis de los 90. A diferencia de otras puestas esta tiene entre sus fuentes textos de reciente aparición que se conectan con otros de autores ya desaparecidos, sin embargo, la principal fuente de la puesta está en la calle misma, en la realidad más dura, en lo marginal y marginalizado, en la herida abierta. La Cuba ideal y presuntamente homogénea no ha sido tema de los espectáculos de Nelda Castillo a quien más

bien interesa el tejido de lo diverso, en el caben también las negaciones, los disensos, lo que escapa a la visión triunfalista de los medios de difusión masiva.

La poesía de Flor Loynaz y los textos – poéticos, narrativos, testimoniales – de Reina María Rodríguez se juntan con otras expresiones urbanas como el rap y el grafiti. En la escena absolutamente vacía, luces rasantes evocan la calle, grabaciones realizadas en puntos neurálgicos de la ciudad sirven de ambientación. Los personajes interactúan con ese espacio sobre el que se lee: TRASVAL. El cartel alude a una cadena de tiendas recaudadoras de divisa, la mayor de ella ubicada en la céntrica calle Galiano en el municipio Centro Habana de la capital, sin duda entre los de mayores desventajas sociales debido a la sobrepoblación y fundamentalmente al complejo deterioro de la infraestructura habitacional. No obstante, la obra no quiere hacer énfasis en un espacio particular de la capital cubana sino que busca tratar de manera más general un tema mucho más complejo. TRASVAL significa literalmente Traslado de Valores y es justamente esa movilidad, ese desplazamiento axiológico en la Cuba actual lo que más interesa a la directora.

La puesta muestra un mundo de seres decadentes, venidos a menos, de frustradas utopías, mujeres y hombres sin esperanzas, que han perdido su vínculo con el presente y muestran la marca de un país que ya no existe, que se ha ido transformando sin ellos, a pesar de ellos. De un lado el reclamo de la anciana de aire aristocrático que apenas tiene posibilidad de satisfacer sus necesidades vitales más imperiosas. Del otro el ser marginal que nos arrostra la violencia cotidiana. Los dos seres parecen venidos del más allá, salidos de la muerte para quebrantar los falsos consensos, para mostrar aquello que no solemos mirar, que no queremos mirar. Un tercer personaje, el carretonero, especie de Caronte que va recogiendo los trozos caídos de la ciudad, conecta los dos largos monólogos, fragmentos ellos mismo de un mundo en total disolución.

Variedades Galiano pone acento sobre el individuo, de ahí la radicalización del vestuario que insiste en mostrar no la belleza del cuerpo desnudo sino su desmoronamiento. La puesta, parafraseando a José María Heredia, superpone los horrores del físico mundo y las miserias del mundo moral, problematiza así en torno a la cruenta pérdida de valores que ha sobrevenido después de la crisis de los 90, que agudizó las carencias materiales y como resultado de ello desató una compleja transmutación de la moral, agravada en tanto no ha sido suficientemente debatida a través de los medios de difusión masiva de la Isla, lo cual ha obligado a artistas de diversas manifestaciones – fundamentalmente del audiovisual y la plástica – a debatir estos temas. Una vez más la visión de una Cuba ideal es confrontada o complementada desde el escenario de El Ciervo Encantado. Ahora no se trata de devolver fragmentos olvidados de un devenir, sino de sustantivar situaciones bien complejas al interior de la sociedad cubana actual, cuya solución, más que una respuesta estatal, necesita de la acción y el trabajo de todos. La crudeza de las imágenes obliga a una mirada

urgente hacia los sectores menos favorecidos, al tiempo que llama a recuperar la conciencia cívica y a no dejar en manos de otros la solución de problemas realmente apremiantes.

Más allá de los temas, subyuga la manera en que se construye el espectáculo. Absolutamente alejado del panfleto, radical desde el punto de vista de los contenidos y exquisitamente esbozado desde su estructura, su visualidad, su puesta en voz. Sobresalen esta vez los ritmos corporales de la angustia que la puesta contrasta. El desgano sensual de la Reina, ese personaje con peto de metal y corona en el que se funden las voces, quizás, las dos poetas cubanas, alterna con el odio punzante, a un tiempo violento y acechante, de la Claria, un personaje de tez morena al estilo de los negritos de Bufo, pero de una función totalmente opuesta a la de aquel. Ella, como la mujer barbuda de los antiguos circos de fenómenos, exhibe sus vergüenzas y arrastra su propia luz como una condena. Él, faquir e ilusionista, nos enseña a entrar y salir de la caja de los cuchillos.

El carretonero, por su parte, lleva arreos – “paso es el paso del mulo en el abismo”, diría Lezama –, y realiza una tarea constante, su acción recuerda la eterna faena de Sísifo de la que es imposible escapar. Es este quizás el personaje más enigmático. Su primera acción es extremadamente contundente, como una bestia sin razón aparece frente al público y deja salir todo el líquido de su vejiga sin que haya truco alguno en ese gesto que marca el inicio de la puesta y proclama una mirada cruda y sin ambages al tema. El charco de orines sobre el escenario permanece hasta el final de la puesta al centro de proscenio y el espectador puede mirar alternativamente la imagen viva de los actores o su reflejo – inversión especular – en el charco. La última acción del carretonero será totalmente opuesta a la primera, la maraca en su mano comienza a sonar. El personaje llama la atención de los dioses e intenta conjurar esa existencia anómala, como los tres enfermos de Pájaros de la playa, estos también esperan un milagro que los libre de todo mal, aspiran quizás a remontar la utopía.

Variedades Galiano se sumerge en el presente, busca su esquina menos gloriosa y articula su denuncia. Los integrantes de El Ciervo Encantado conocen bien la función del teatro, saben que de nada sirve indagar en torno a una peculiar estética si esa manera de hacer no está conectada en profundidad con principios éticos irrenunciables. Cada obra es por eso un espacio de discusión acerca del sentido último de la vida y el devenir de la nación. Es ese quizás el signo que los distingue en medio del actual panorama del teatro en Cuba y en general al interior de los procesos vivos del arte y la cultura en Cuba.

NOTAS

- 1 Meyerhold, V. E. El teatro teatral, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1988.
- 2 Artaud, Antonin: El teatro y su doble, Colección Teatro y Danza, ICL, La Habana, 1969.
- 3 West, Alan: “El travestismo como transculturación en tres novelas de Severo Sarduy”, en *Unión*, n. 33, 1998.
- 4 La cita completa es mucho más esclarecedora. Dice Sarduy: “El escritor es un sujeto material, ubicado, y no un autor «flotante», inspirado. Como en las mandalas tibetanas, todo explota desde los genitales y va hasta las manos. Yo escribo desnudo y a veces comienzo a bailar buscando palabras, buscándolas hasta que mi cuerpo se convierte en lenguaje y el lenguaje en la página se convierte en un cuerpo, en algo tangible, táctil, que danza y mira en derredor”. Adams, Cixous, *et al.* “focus on Cobra”, Review, Center for Interamerican Relations, New York, 1974, citado por Alan West en el artículo anteriormente referido.
- 5 Quienes hemos estado cerca de Nelda sabemos que, tanto en los ensayos como en las funciones, ella misma pasa por su cuerpo, por supuesto desde una aparente concentración del espacio pero con total intensidad, el *continuum* de las acciones que frente a ella realizan sus actores. Y digo aparente en tanto hay en esta característica, digna de un estudio a profundidad, una especial dilatación de la energía que mantiene a la creadora conectada constantemente a sus actores y a su obra.
- 6 Habría que considerar esta categoría de manera especial en tanto no es la fijeza de la caracterización, sino la mutación constante lo que singulariza a estos Enfermos.
- 7 Morejón, Nancy: Poética de los altares, Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- 8 Millet, José: Glosario mágico religioso cubano, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1994.

NOTAS



Jarra verde con peras, Green jug with pears, 35 X 45 cm.

***EL SUEÑO DEL CELTA*, DE MARIO VARGAS LLOSA**

Alexis Márquez Rodríguez
Universidad Central de Venezuela

I

La publicación de *El sueño del celta*, la más reciente novela de Mario Vargas Llosa, coincidió con el otorgamiento a este del Premio Nobel de Literatura (2010). Feliz coincidencia.

En esta novela Vargas Llosa recurre, un vez más, a la historia como fuente narrativa. Se trata, en efecto, de la biografía novelada de un personaje que no sólo es histórico, en razón de la importancia histórica de sus actuaciones en la vida real, sino que su vida fue, además, realmente novelesca.

Roger Casement, el personaje central de la novela, fue un irlandés que vivió entre 1864 y 1916, cuando fue cumplida la sentencia de muerte a que había sido condenado por un tribunal británico, acusado, entre otras cosas, de traición a la patria, agravada por el hecho de haberla cometido en tiempo de guerra. En ese lapso relativamente corto de su vida Casement realizó una serie de actividades que, dado su carácter, bien pueden calificarse de hazañas. Estas le reportaron un inmenso prestigio, dadas las dificultades para realizarlas y la importancia mundial de tales realizaciones, hasta el punto de que dieron motivo para que el gobierno inglés le hiciera un merecido reconocimiento, incluido el otorgamiento de un título de nobleza. No obstante lo cual, aquel prestigio ganado a lo largo de muchos años de labor, especialmente en el campo diplomático, paradójicamente se vino abajo aparatosamente en dos o tres meses, hasta convertirlo en un ser furibundamente aborrecido y despreciado.

Casement fue, en la vida real, autor, por encargo del gobierno británico,

de sendos informes sobre la vil explotación de los negros del Congo por la monarquía colonialista belga, y de los indígenas de la Amazonía peruana por las empresas extractoras de caucho, sometidos a un régimen vilmente esclavista, de una brutalidad y de una alevosía que aún hoy, a muchos años de los sucesos que narra la novela, enmarcados en las dos primeras décadas del siglo XX, causan indignación y estupor aun en los lectores más insensibles o indiferentes. Ambos informes tuvieron una repercusión mundial, y aunque los mismos no lograron su objetivo primordial de cambiar radicalmente las cosas, quedaron en todo caso como vibrantes denuncias del colonialismo.

Un hecho en la vida de Casement que en la novela cobra particular interés, es cómo aquellas experiencias produjeron en él un cambio absoluto de pensamiento y de acción, al despertar su conciencia acerca de las vilezas del colonialismo y convertirlo en un ardiente y radical combatiente por la independencia de su Irlanda natal, lo que lo llevó a enfrentarse valientemente con la Inglaterra imperial, a la cual, no obstante, había servido con ejemplar dedicación y pericia. Su amor a la patria irlandesa y su odio al colonialismo indujo a Casement a cometer un grave error, como fue el aliarse con Alemania contra Inglaterra, durante la Primera Guerra Mundial, convencido de que la derrota de la Gran Bretaña por Alemania era la vía más segura para la ansiada independencia de Irlanda. Esto dio origen a que, fracasados los planes militares que había concebido con los alemanes, fuese hecho prisionero por los ingleses, sometido a juicio por traición y condenado a morir en la horca.

La manera como Vargas Llosa enfoca la vida y acción de Casement permite observar que, paralelamente con la denuncia por este de las atrocidades del colonialismo y de la explotación de los negros africanos y los indígenas del Perú, la misma novela se erige hoy día como una nueva denuncia de aquellos hechos, válida en tanto que, si bien la realidad actual no es idéntica a la que se muestra en la novela, de todos modos las circunstancias no han variado radicalmente, y aún se practican métodos de explotación cercanos a la más abominable esclavitud.

No menos importante es el hecho de que esta novela contiene un inquietante muestrario de la perversidad de que es capaz el ser humano. Paralelamente se da en ella también un testimonio de la lucha del hombre por la libertad, y de cómo esta alcanza, como dijera José Carlos Mariátegui, el valor de uno de los grandes y eternos mitos universales.

II

El sueño del celta no ofrece mayores aportaciones novedosas al arte de novelar. Su estructura novelística podría decirse que corresponde a lo que hoy ya es rutinario en ese punto. Uno de sus mayores atractivos está en el juicioso manejo de los planos temporales, dentro de una concepción y una técnica puestas

en práctica principalmente por los narradores del boom, uno de los cuales, y de los más conspicuos, es precisamente Vargas Llosa.

La novela se va desarrollando, mediante la técnica de la alternancia o del contrapunto, entre lo que podría verse como la actualidad para el narrador, y el pasado correspondiente a diversos momentos en la vida del protagonista.

En un primer plano narrativo se va mostrando sucesivamente lo que es la vida del personaje en la prisión donde aguarda, simultáneamente, el momento de la ejecución de la sentencia a muerte y el resultado de su solicitud de indulto o conmutación de la sentencia. Curiosamente, el mayor dramatismo en la vida del personaje en esta parte de la novela no está, como pareciera lógico, en la espera angustiosa de la muerte que se presiente segura y a plazo fijo, sino en la expectativa ante la solicitud de clemencia. Esta había contado con el respaldo de numerosas personalidades de todo el mundo, entre ellas George Bernard Shaw, y hasta el presidente Wilson, de los Estados Unidos, había prometido interceder ante el gobierno británico, sin que, por cierto, quede claro en la novela si cumplió o no su promesa.

Los episodios de este primer plano narrativo se van alternando con los correspondientes al pasado del protagonista, su viaje temprano, como simple aventura, al África; su presencia, sobre todo, en el Congo colonizado por los belgas, encargado por el gobierno británico de levantar un informe sobre las atrocidades a que eran sometidos los nativos congolese por los enviados de la monarquía belga, bajo el reinado de Leopoldo II, quien pretendía justificar su presencia en la colonia africana con el pretexto de que el propósito era llevar la civilización a aquellos pueblos primitivos, cuando en realidad se trataba de la explotación, en mucho irracional, del látex que abundaba en los árboles de la selva congoleña.

Lo mismo ocurre con el viaje de Casement a la Amazonía peruana, de nuevo con el encargo del gobierno inglés de un informe sobre el trato ignominioso que los caucheros de la compañía del siniestro Julio C. Arana le daban a los indígenas.

III

Particular interés tiene en esta novela la maestría con que Vargas Llosa describe sus personajes. Por ser una novela histórica, sus actantes no son creados o inventados por el novelista, sino sacados de la realidad histórica, correspondiente al lapso que corre de 1903 a 1916. Sin embargo, una vez más se pone en evidencia que, cuando se trata de novelas de alto nivel cualitativo, una cosa son las personas reales que sirven de referentes de los personajes novelescos, y otra cosa son estos mismos.

Es decir, los personajes de *El sueño del celta*, aunque responden con toda precisión a seres reales, que figuran con sus propios nombres, son los personajes

de Vargas Llosa. Su elaboración por este es extremadamente cuidadosa. Particularmente la del protagonista principal, Roger Casement. No hay duda de que la persona real de este despertó en el novelista, una vez descubierta por él a lo largo de sus investigaciones, primero una gran curiosidad, trascendida luego a un especial afecto. El novelista no disimula el atractivo que aquella persona y sus hazañas despiertan en él, al margen de su realidad, de sus virtudes y defectos. De suerte que al construir, sobre esa base real, su personaje novelesco, no puede menos que transmitir al lector esa simpatía por este.

Tal simpatía por el personaje se mantiene aun hasta el final, cuando la imagen del admirado héroe, del esforzado irlandés que realiza la vibrante denuncia de las atrocidades del colonialismo, cae en el extremo opuesto, y se trasmuta en un sujeto odiado y escarnecido por todo el mundo, acusado de uno de los delitos más repugnantes como es el de traición a la patria – aunque irlandés de nacimiento, Casement era ciudadano británico, en virtud de ser entonces Irlanda colonia inglesa –, agravado por la condición de homosexual, ejercida, aparentemente, con cierto grado de depravación, en tiempos en que en Irlanda, y en general en Inglaterra, tal conducta despertaba un rechazo virulento, y sobre todo en que la homosexualidad padecía en el mundo entero de un atroz desprestigio. Todo ello agravado aun por el hecho de que Casement no hacía nada por disimular su condición homosexual, y aun podría verse en él cierta tendencia a hacer alarde de ello.

IV

El sueño del celta se inscribe, como novela, dentro del concepto de lo real maravilloso que Alejo Carpentier definió con gran precisión. No hay en ella, ciertamente, nada fantasioso o inventado por el novelista. Este se ciñó en todo momento a la veracidad de los hechos, reconstruidos minuciosamente por él a través de una rigurosa investigación, que le llevó largo tiempo. Y como se trata de hechos de por sí maravillosos, en tanto que insólitos, narrados, además, con una técnica y un lenguaje adecuados, resulta de todo ello una narración singular, en que el lector, aun a sabiendas de que se trata de sucesos históricamente veraces, tiene la certeza de que aquello que lee no es un libro de historia, sino una novela, y por tanto una obra de ficción.

Esto me lleva a reiterar un planteamiento que he hecho otras veces, acerca de la necesidad de redefinir el concepto de ficción literaria. Ya esta no sería sólo producto de la invención del narrador, sino que habría una ficción que podríamos llamar estilística, es decir, una ficción que, más que provenir de la invención de hechos y personajes, se basaría mas bien en la manera de narrar tales hechos, de modo que, sin perder estos, ni los personajes, su empaque veraz, produzcan, no obstante, en el lector el efecto que induce la lectura de una narración literaria en la cual predomine la invención o la

fantasía del narrador.

Uno de los mayores méritos de esta novela radica en que, no obstante que narra hechos realmente ocurridos, y cuyo desenlace es de antemano conocido, o al menos presentido por la mayoría de los lectores, el autor logra mantener el suspenso durante toda la narración.

V

Podría decirse que, de todas novelas escritas y publicadas por Mario Vargas Llosa, esta es la menos novelesca. No es una paradoja. Sin dejar de ser novela, *El sueño del celta*, en la misma línea de *La guerra del fin del mundo* y de *La fiesta del Chivo*, también de Vargas Llosa, muestra una marcada influencia del periodismo, que él ha ejercido paralelamente con su oficio de novelista. No sería aventurado sugerir que esta novela pareciera mas bien un gran reportaje periodístico en que se narra la vida de una persona famosa. En ella la minuciosidad en las descripciones de personajes y de lugares, o en la narración de determinados episodios, así como la inserción frecuente de pasajes en los que el narrador emite opiniones o interpretaciones de los hechos, parecieran más atribuibles a la pretensión de objetividad de un periodista que a la subjetividad literaria de un novelista. Igual ocurre con el “Epílogo”, esencialmente antinovelesco, con que Vargas Llosa cierra la novela, en el cual, prescindiendo de todo propósito literario, registra una serie de datos acerca de la vida real de Roger Casement. La detallada investigación misma que el novelista realizó para documentarse antes de escribir su novela, con observación in situ de los lugares de África e Hispanoamérica en que ocurrieron los sucesos que dan cuerpo a la novela, fue una investigación típicamente periodística. Pero, como lo dije más arriba, el lector siente que se trata de una novela, y no de un texto periodístico. Ello se debe a que, aun cuando el autor usa abundantemente recursos periodísticos, al mismo tiempo da a los sucesos narrados y a los personajes un tratamiento novelesco. De ahí que, como también ya lo he señalado, los personajes, por ejemplo, todos absolutamente veraces, cuando actúan en la novela dejan de ser las personas que en la vida real les sirven de referentes, y pasan a ser los personajes de Vargas Llosa. Trasmutación vedada al periodismo, pues este no puede despojar a los personajes ni a los sucesos narrados de su auténtica catadura, mientras que la novela, para ser tal, tiene necesariamente que dejar a un lado aquella objetividad real, y asumir una subjetividad estética. Cabe decir también que es ésta la primera novela de Vargas Llosa en que éste descuida, hasta cierto punto y por decirlo de algún modo, el lenguaje. Las novelas de Vargas Llosa siempre se han caracterizado, entre otras cosas, por la perfección formal, en que el lenguaje alcanza un notable grado de atildamiento. En *El sueño del celta* pareciera percibirse lo contrario, pues sin dejar de ser un texto muy bien escrito, en ciertos momentos se echa de menos aquella perfección

lingüística. Quizás en este caso estemos frente al hecho de que Vargas Llosa, al escribir esta novela, se atuvo, conscientemente o no, a su veteranía como narrador, y dejó plena libertad a su escritura.

En fin, *El sueño del celta* no es la mejor novela de Mario Vargas Llosa. Pero es una excelente novela.

JOSÉ EMILIO PACHECO Y LOS ANIMALES

Álvaro Salvador

1. Introducción

A comienzos de la década de los 80, un estudiante norteamericano llamado George B. Moore escribió a José Emilio Pacheco, tras leer con apasionamiento su obra publicada hasta entonces, un largo telegrama de diez páginas con el que intentaba entrevistarle. Conmovido por esa muestra de admiración y fervor por su obra, Pacheco le contestó con un poema titulado “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato” que más tarde incluiría en su libro *Los trabajos del mar* (1983). El poema, una de las poéticas más esclarecedoras por él escritas, señala con precisión el lugar preferente que el lector ocupa en el quehacer literario de José Emilio Pacheco: “No sé por qué escribimos querido George. / Y a veces me pregunto por qué mas tarde / publicamos lo escrito. Es decir, lanzamos / una botella al mar, harto y repleto / de basura y botellas con mensajes.”

Una botella al mar es, sin duda, una llamada de auxilio que se lanza hacia no sabemos quien o quienes. El lector, por tanto, ocupa en esta preocupación un papel tan central que en gran manera condiciona el desarrollo y la construcción de la obra misma. Como el poema afirma más adelante: “Llamo poesía a ese lugar del encuentro / con la experiencia ajena. El lector, la lectora / harán o no el poema que tan sólo he esbozado.”

Pacheco se inscribe en la gran tradición contemporánea de la poesía hispanoamericana. En su horizonte formativo están – ¡cómo no! – Octavio Paz, pero también Jaime Sabines; Pablo Neruda, pero también Borges; Nicanor Parra, pero también Juan Ramón Jiménez, Ernesto Cardenal, pero también Machado: “Y yo quisiera como el maestro español / que la poesía fuese anónima ya que es colectiva / (a eso tienden mis versos y mis versiones)...” En toda la

larga trayectoria que se inicia con sus primeros libros de los años sesenta, *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966), calificados por la crítica como libros “tempranamente maduros”, “impecables” y provistos de una “intemporal sabiduría”, y que culmina con la reescritura de toda su obra en la segunda edición de *Tarde o temprano* (2000),¹ Pacheco defiende la idea borgiana de la importancia de la lectura sobre la escritura: “La poesía que busco / es como un diario / en donde no hay proyecto ni medida.”

Poesía no es signos negros en la página blanca.
 llamo poesía a ese lugar del encuentro
 con la experiencia ajena. El lector, la lectura
 harán o no el poema que tan sólo he esbozado.

Desde este planteamiento nodal, no debe extrañarnos que Pacheco haya sido incluido en la llamada poesía “conversacional” hispanoamericana y asociado con los poetas de los años 50 en España, que en cierto modo “son” también los poetas del 50 en Hispanoamérica. No obstante, Pacheco, lector de los clásicos y de los clásicos modernos de la lengua – el título de su libro *La arena errante* (1999) está tomado de un verso de Federico García Lorca – traductor de los clásicos de otros como Wilde, Eliot o Tennessee Williams, transeúnte brillante de otros géneros como la narrativa o el ensayo, no renuncia a la dimensión trascendente de la tradición poética de la lengua y de su propia cultura regional, mediata e inmediata. En esa misma carta al desenfrenado hooligan George Moore, Pacheco hace una afirmación reveladora:

No leemos a otros: *nos leemos* en ellos.
 Me parece un milagro
 que algún desconocido pueda verse en mi espejo.

No renuncia, por tanto, Pacheco al milagro en su frecuentación de la poesía, pero ese milagro se produce no por intermediación de fuerzas sobrenaturales o por la preexistencia esencialista de lo poético en la realidad o en la naturaleza, sino precisamente por su humanidad y por su artificialidad. Es por esta razón por la que Pacheco traduce los poemas de otros hasta hacerlos suyos, hasta transformarlos en otros, creaciones nuevas que puedan producir el milagro de ese reflejo inusitado. Por lo mismo es por lo que corrige hasta la saciedad, hasta la recreación y esencialización de sus propios poemas. No por alcanzar ninguna clase de perfección formal, sino por “aproximarse” al milagro cotidiano de la poesía, que alguno entre los millones de desconocidos lectores puedan verse en el espejo de sus propios poemas:

En realidad los poemas que leyó son de usted:
 Usted, su autor, que los inventa al leerlos

2. Los temas

Se ha hablado de José Emilio Pacheco como un poeta del tiempo, un poeta cuyo tema, cuya preocupación central, estaría asociado al discurrir del tiempo y sus efectos. Y efectivamente los títulos de sus libros parecen apuntar en esa dirección: *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, *Desde entonces*, *La arena errante*, *Tarde o temprano*, etc. Efectivamente, la preocupación por el tiempo, por “la fugacidad de lo vivido y el desgaste progresivo del mundo” es una preocupación central en Pacheco, pero yo diría que es algo más que una temática, podría definirse como un “espesor significativo” que atraviesa transversalmente toda su obra, rellenándola de un sentido, de una lógica interna. Los temas, las temáticas son otra cosa. Como el mismo Pacheco señala en su poema “Prometeo”:

– No lo olvides jamás: hay otros temas.
 ¿Por qué obstinarse
 en la fugacidad y el sufrimiento?
 – me dijo Prometeo. Sus cadenas
 resonaron de nuevo cuando el buitre
 reanudó su tarea entrañable.

Admitamos que la preocupación por el tiempo preside toda la trayectoria poética de José Emilio Pacheco (El tiempo entero es muda mutación. Celebremos / el peso de los años...) y admitamos también que como resultado de esta preocupación se suceden una serie de temáticas como la vocación elegíaca (“Mi único tema es lo que ya no está. / Sólo parezco hablar de lo perdido...”), el interés metapoético (“ya no hay nada capaz de alimentarte, poesía. Muérete de ti misma...”), la vindicación de la naturaleza (“Entre la lluvia cae una hoja que hace un segundo era nueva...”), la de las cosas (“El signo de las cosas es gastarse...”), el canto al lugar arraigado (“Cuando vuelva el cometa no estaré aquí.”) Efectivamente, hay otros temas.

Si leemos la obra de José Emilio Pacheco seguida, de un tirón – como he hecho yo por primera vez para preparar este trabajo – advertimos a mitad de la lectura que aparece un tema recurrente, que se repite una y otra vez de una manera constante y obsesiva, yo diría – y pienso comprobarlo con las modernas técnicas de las que hoy disponemos – que es el tema que más se repite y que más variado cultivo tiene en la obra de nuestro poeta. Me refiero, como estarán adivinando, al tema de los animales. Desde la humilde hormiga al terrible elefante, desde el repugnante cerdo a la doméstica mosca, desde el poético grillo al buitre ruin, desde la ballena a la sirena, prácticamente todas las especies de la tierra (los cangrejos, los murciélagos, los monos, toda clase de peces, los mosquitos, los halcones, los ratones, los leones, los tigres, los gatos, los pavos reales, los escorpiones, los búhos, los sapos, los elefantes marinos, las mariposas, los gorriones, las langostas, los zopilotes, los caballos, las arañas, las avispas, los gorgojos, los esfex, los saltamontes, las mantis religiosa, las luciérnagas

(cocuyos), las chinches, las ratas, los reptiles, los anfibios, los lobos, los pulpos, los jabalíes, los perros y las perras, las salamandras, los caracoles, los patos, los manatíes, las ostras, los colibríes, los erizos, las cigarras, las culebras, las pulgas, las medusas, los periquitos, las hormigas rojas, los lirones, los topos, los corderos, las abejas, las hienas, las termitas...) incluso los microbios, los bacilos, los invertebrados, los protozoos, las amebas, tienen su poema. Algunos de ellos más de un poema y más de dos, y muchos intervienen en poemas cuya temática no es directamente zoológica. No es de extrañar que en 1985, Pacheco publicara un *Álbum de zoología*, editado por Jorge Esquinca que ha tenido sucesivas ediciones acompañado por las ilustraciones de Alberto Blanco y Francisco Toledo, hasta la quinta de 2007. A pesar de todo, cuando la crítica habla de los animales en la obra de José Emilio Pacheco siempre los califica de modo tangencial, interpretándolos como vehículos alegóricos, sentencias morales, temáticas, pretextos para la intención del autor que “no hablan de sí mismos”, argumentos de fábulas renovadas que proporcionan un ejemplo práctico de conducta, espejo en el que aparece el rostro de la especie humana, pretextos para que el poeta elabore su “visión de lo caótico”, ejemplo de mayor humanidad que la de los propios humanos, o bien alimañas que colaboran a la denuncia de la degradación del mundo o que son agentes del castigo que la naturaleza infringe a los seres humanos, etc., etc. Pero creo que no se ha analizado con detenimiento el lugar preferente que los animales ocupan en la obra de Pacheco.

La tradición de literatura zoológica es muy antigua. Ya en los albores de lo que hoy entendemos por literatura, cuando ésta se confundía con los discursos sagrados de las religiones, en la Edad Media, tuvieron gran predicamento los “Bestiarios”. Estas obras, generalmente ilustradas, consistían en un compendio de bestias e incluían la descripción no sólo de animales sino también de plantas y rocas. Su sentido era directamente alegórico, es decir, a la ilustración de cada una de estas bestias acompañaba una lección moralizante, reflejando la creencia de que el mundo era el pálido reflejo del otro mundo, del mundo celeste de la divinidad y que, por tanto, cada ser vivo era la representación imperfecta de su modelo celestial. El ejemplo más significativo de esta concepción del mundo era el pelícano, del que se decía que alimentaba a sus polluelos abriéndose su propio pecho y dándoles a beber su propia sangre, y se presentaba como la representación de Jesucristo. Una realidad entendida como reflejo de la Palabra de Dios, tenía que ser necesariamente dual, por esa razón había bestiarios “positivos” que recogían todos aquellos animales como la paloma, el pez, las cigüeñas, las águilas, los leones, etc., de significación positiva en el cristianismo y bestiarios “negativos” que recogían animales relacionados con lo contrario de la divinidad, las tinieblas del mal, como la serpiente, el mono, la liebre, la cabra, etc. Además, la tradición proveniente de las culturas precristianas, sobre todo de la grecolatina, hizo posible la aparición de los llamados bestiarios

“mitológicos”, llenos de animales fabulosos o fantásticos como las sirenas, los grifos, dragones, arpías, centauros, etc. Es evidente que en estos bestiarios la representación simbólica que los animales efectúan remite siempre a un ámbito imaginario, sustentado en un corpus de creencias religiosas, es decir, en un sistema alegórico, o bien en un sistema de supersticiones legendarias, muy codificado por la tradición.

Los bestiarios no son fábulas. Las fábulas reaparecen precisamente cuando la sacralización de los bestiarios deja de ser pertinente en unas sociedades que están culminando su largo proceso de desacralización. Y toman los modelos de la antigüedad clásica porque en ellos se apreciaba una clara separación entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses. Las fábulas modernas tienen un fuerte contenido didáctico y moral ya que están pensadas, como diría Samaniego, fundamentalmente para “instruir deleitando”. Instruir elaborando ejemplos morales con narraciones sobre animales que puedan ser aplicables a los seres humanos. Es decir, a través de un procedimiento analógico.

No es de extrañar, por tanto, que algunos críticos hayan definido la poesía de Pacheco como alegórica o analógica (Debicki o Thomas Hoeksema) con un criterio crítico decididamente ahistórico. Sin embargo, pensamos que el abundante inventario zoológico de José Emilio Pacheco se inscribe dentro de un marco estilístico mucho más complejo, que contribuye decisivamente a tejer, a dibujar, la lógica interna de su discurso poético. Como hemos visto anteriormente, la temática zoológica no aparece aislada en la obra de nuestro poeta ni tampoco desconectada del resto de sus preocupaciones. Los poemas dedicados a animales pueden englobarse, a su vez, en una preocupación más general que podríamos definir como naturista o, para ser más exactos, ecológica. En esta inquietud ecológica se engloban también los poemas de cosas y, por supuesto, la mayoría de los dedicados al “arraigo del lugar”, a México o a la ciudad de México.

Cuando José Emilio Pacheco habla de los animales o hace hablar a los animales, el discurso que surge no es la alegoría de ningún espacio ideal o anhelado ni tampoco, exactamente, la analogía moral de un discurso moralizante o didáctico. Él mismo ha dicho que nunca se planteó esos temas zoológicos de un modo intelectual y coherente, sino que desde siempre, desde que coleccionaba las estampitas que daban con los chocolates y que había que reunir en álbumes, él se interesó por los animales, por su “otredad, su silencio, su inmutabilidad”, porque “nunca vamos a saber qué piensan, cómo ven el mundo”. Esa curiosidad, la de saber qué piensan y que opinión tienen sobre el mundo es seguramente la que, a los ojos del poeta, los hace hablar y actuar como personajes en sus poemas. Esa curiosidad, esa preocupación por los seres vivos es la que funcionará como *deus ex machina* de esta fructífera vertiente de su obra poética. Porque, como él mismo ha dicho tantas veces, lo único verdaderamente importante es lo “vivo”, los “seres vivos”:

Y sin embargo amo este cambio perpetuo,
 este variar segundo tras segundo,
 porque sin él lo que llamamos vida
 sería de piedra.

3. La vida de los animales

Podemos tomar como ejemplo el tratamiento que Pacheco da a un animal tan insignificante y sin embargo tan presente y, en muchos sentidos, tan determinante en la vida de los seres humanos: la mosca. En el poema “Las moscas” de *Islas a la deriva* las moscas son testigos del encuentro amoroso de dos amantes, el personaje poético y su compañera: “Mientras yo sobre ti, tú sobre mí, / los dos al lado / dos alados insectos se persiguen / Obscenenamente sobrevuelan el lecho / miran zumbonas o tal vez excitadas.” A continuación el hablante intenta ponerse en el lugar de las dos moscas mironas, como si se tratase de un voyeur que juzga lo que ve desde su perspectiva, punto de vista que tendrá un desarrollo posterior como veremos, en otro poema: “Para él no eres sin duda la más hermosa y deseable. (Tal un lirio entre las espinas / es su mosca entre muladares. / Los contornos de su trompa son como joyas, como púrpura real sus vellosidades.)² // ¿Despreciarían / sus ojitos poliédricos nuestros cuerpos...” Al final, tras un vuelo glorioso, inspirado también en el *Cantar de los cantares* (“grandiosas como ejércitos en batalla”) se marchan al cielo raso de la habitación para fornicar también como sus vecinos humanos.

Años más tarde, Pacheco escribe una secuela de este poema titulada “La mosca juzga a Miss Universo”, que se publica en *La Arena Errante*, en la que las dudas sugeridas en el primero se transforman en certezas, a las moscas les parecemos tan repugnantes como ellas a nosotros: “Miren a ésta. / La consideran hermosísima. / Para nosotras es horrible. / Sus piernas no se cruzan nise erizan de vello. / Su vientre no es inmenso ni es abombado. // Su boca es una raya: no posee nuestras protuberancias extensibles. / Parecen despreciables esos ojillos / en vez de nuestros ojos que lo ven todo.” De la fealdad del cuerpo el monólogo interior de la mosca pasa a la fealdad del alma: “Si hubiera Dios no existirían los humanos. / Viven tan sólo para hostilizarnos / con su odio impotente.” Y en la conclusión, la mosca severa, la que juzga negativamente a los seres humanos, se tiñe de compasión al comprobar que no tienen alas y que, por eso, “se arrastran en el infierno”.

En principio, tanto en uno como en otro poema, parecería que estamos ante una fábula en la que con el pretexto de adjudicar por analogía a las moscas una capacidad de pensamiento y de lógica parecidas a las de los seres humanos, estas emiten un juicio moral sobre los mismos, teñido a su vez de analogías, a través del cual el lector recibe una lección moral. Sin embargo, si nos paramos a reflexionar sobre esto nos daremos cuenta que estos poemas

tienen sólo la apariencia de las fábulas tradicionales, porque ¿qué lección es la que nos proporcionan estos dos poemas? ¿Qué las moscas hacen el amor como los humanos y les llama la atención ver a los seres humanos hacerlo como a nosotros nos llaman la atención una mosca encima de otra? ¿Qué a las moscas seguramente les pareceremos tan feos, tan monstruosos como ellas a nosotros? ¿Qué les parecemos tan molestos, tan hostigantes, como ellas a nosotros? En estos poemas, las moscas no están ahí, no son para desvelarnos o hacernos comprender algo que nosotros no sabíamos de los seres humanos o de nosotros mismos, sino que las moscas aparecen fundamentalmente para hacernos ver o para hablarnos de algo que nosotros no sabemos de las moscas, de esos seres vivos que son o que podrían ser las moscas.

Las moscas pueden ser también sinfónicas y así aparecen en el poema titulado “Impugnación del filisteo” de *El silencio de la luna*: “Tañen las moscas la canción de sus alas. / Pero mi estrecho gusto y mi incultura / no me permiten apreciar su extraña armonía, / encontrar placer / en esos territorios de deleite / que son forma pura...” Al final del poema, el insensible hablante, el personaje poético filisteo que no entiende a las moscas sinfónicas no tiene más arma crítica contra ellas que el terrible periódico. ¿Ironía sobre la crítica o sobre la dificultad de ciertas manifestaciones artísticas? ¿Ejemplo de la existencia de mundos incomprensibles?

Las moscas pueden ser también moscas sepultureras, moscas sepultureras azules. En la sección V del largo poema *Las ruinas de México*, escrito con motivo de la destrucción causada por el terremoto de 1985, los poemas 9 y 10 están protagonizados por estas moscas azules: “... vibra la danza de las moscas azules / en esta que es ahora la ciudad de los muertos. / ... Qué democracia la de estas moscas azules. / Qué poderío el de las incansables que retan / con el color y el zumbido. / Qué saber y gobierno los de estas moscas azules, / hoy dueñas y señores en el valle de México.” No son ya ciertamente estas moscas, las antiguas mironas que señalaban la fealdad de los seres humanos haciendo sus graciosas y fabulosas comparaciones. Estas moscas se parecen más a los horrores de cualquier pesadilla en la que los sepultureros hacen desaparecer a los muertos devorándolos. Quizá porque antes las hemos visto revestidas del humor y la ironía características de los seres humanos, ahora su animalidad nos parece más terrible y horrorosa. Esta imagen de las moscas y el lugar en el que se encuentra conecta con otra de las temáticas más recurrentes en los últimos libros de Pacheco y en la que tiene un protagonismo especial los insectos: la visión apocalíptica del futuro (y del presente) surgida de la toma de conciencia ecológica. Al final, las moscas azules también mueren y son otros insectos, las hormigas, quienes toman el relevo en la cadena de la vida y de la muerte.

Los poemas de animales de José Emilio Pacheco, no sólo continúan la tradición de la literatura zoológica universal, sino que introducen en ella una nueva inflexión que se articula en el interior de la lógica interna de su obra, contribuyendo a darle su sentido último. No creemos que esa perra, reina de

la manada, del poema “Perra en la tierra” (*Los trabajo del mar*), esa perra que a fuerza de ser poseída por todos los miembros de la manada se transforma en una diosa, en la “hembra eterna que lleva / en su ajetreado lomo las galaxias, el peso / del universo que se expande sin tregua”, en el “centro de todo”, en “la materia que no cesa”, pueda darle ninguna lección a los seres humanos racionales, civilizados y judeocristianos. Es simplemente símbolo de la vida, de la vida amenazada en este “átomo errante que llamamos Tierra”. Los poemas de animales de José Emilio Pacheco son alegatos sí, pero alegatos no de la racionalidad o la inteligencia humanas, sino alegatos ecológicos que claman por la vida de esos otros seres que habitan también la Tierra, la naturaleza aún viva.

Tanto en la “Carta a George B. Moore”, como en otros muchos poemas, entrevistas y declaraciones, Pacheco siempre se ha confesado como un poeta discreto, un poeta que ha huido de las solemnidades, de las verdades absolutas, de las actitudes proféticas, de las certezas. ¿Qué mejor prueba de esa discreción, de esa actitud sincera, que ceder la palabra poética, la palabra amorosa, la palabra tierna, la palabra comprometida, a los hermanos animales, nuestros inevitables compañeros en esta aventura?

NOTAS

1 José Emilio Pacheco acaba de publicar en España dos nuevos libros de poemas, *Como la lluvia*, y el de poemas en prosa *La edad de las tinieblas*, Madrid, Visor, 2009.

2 Estos versos son manipulaciones de algunos otros entresacados del *Cantar de los cantares* de Salomón. (*Como el lirio entre los espinos / así es mi amiga entre las doncellas. / Los contornos de tus muslos son como joyas...*)

DESDE HOY Y HACIA HOY: TIEMPO Y EXPERIENCIA EN LA POÉTICA PACHEQUIANA

Tamara Kamenszain

Afirmar que en la poesía de José Emilio Pacheco el tiempo es un referente ineludible no es ninguna originalidad. Los títulos de la mayor parte de sus libros hablan solos. Sin embargo, *De algún tiempo a esta parte*, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, *Revés del almanaque*, *Desde entonces*, *Ciudad de la memoria*, *Siglo pasado*, *Tarde o temprano*, no pueden ser leídos como letreros que anunciarían la obsesión personal de un autor a lo largo de una obra, sino que más bien piden ser descifrados como mojonos en ese itinerario que no hace más que confirmar que poesía y tiempo siempre están hechos de la misma materia indiferenciada. Es en este sentido que la credibilidad del hecho poético nunca depende, como en las novelas, de un viaje por el tiempo que se inaugura con el “había una vez”, sino que la poesía encuentra su garantía en la capacidad de mantener viva la presencia del tiempo dentro suyo. Por eso, a diferencia de la narrativa, donde el pretérito es el tiempo privilegiado, podemos decir que la poesía aún cuando se escriba en pasado, se escribe siempre en presente. Es que cuando nos cuenta algo en realidad ya está al mismo tiempo dejando de contarlo. “Pensamiento de la presencia del presente”, define Alain Badiou a la poesía diferenciándola de la filosofía cuyo objeto consistiría en preguntarse cómo es posible el tiempo. Escribir poesía, entonces, podría definirse como el intento por nombrar esa presencia del presente. Y no sería desacertado decir que la vía de enunciación que da cuenta de esa presencia no es otra que la de la experiencia. Cuando el hablante en *Primera condición*, el primer libro de poemas de José Emilio Pacheco de 1958, anuncia: “Es medianoche a la mitad del siglo”, está poniendo en fecha un saber sobre el tiempo que empujará toda su poesía posterior. Es un saber nada teórico y cuya puesta en fecha implica un esfuerzo por atravesar el almanaque con el fin de mostrar su revés, esa cara

oculta donde justamente se aloja la experiencia. Una experiencia singular pero también universal porque nos invita a todos a participar de la fecha que le da cuerda al reloj del poema. No necesitamos haber estado en esa medianoche de mitad del siglo a la que se refiere el poeta, para compartirla con él. Y después, las alusiones al siglo que persistirán en otros libros, nos reenviarán siempre a este primero, es decir, al presente. Porque pasar por el mundo pasando por el siglo requiere de un ritual poético de renovación que nos remite siempre a la fecha de hoy. Desde hoy entonces, se escribe la experiencia pachequiana y hacia hoy se dirige y nos dirige a lo largo y a lo ancho de un siglo o mejor de un ciclo que anuda, tarde o temprano, tiempo con experiencia para dar como resultado el hecho poético. Juguemos entonces un poco con el tiempo y detengámonos ahora en *El siglo pasado*, *Un desenlace*, último libro de poemas de Pacheco. En el primer poema de este libro titulado “A través de los siglos” el yo lírico se autodefine como un “atrasado”:

*Todo pasó. Eres muy siglo veinte,
me dice la muchacha del 2001.*

*Le contesto que no: soy el más atrasado.
En mi penoso ascenso por el correr de los años
ya estoy deshecho y con la lengua de fuera
y aún no he llegado al piso XIX*

El poeta no se presenta aquí como un visionario que todo lo sabe, o como el profeta que se adelanta a su tiempo y hace futurología. Muy por el contrario, estamos aquí frente a un desecho que, con la lengua fuera, vale decir, con la palabra exhibida y gastada, sin trucos lingüísticos de ningún orden, asciende hacia atrás en la historia, avanza por el revés del progreso y, desentendido de las novedades, se remonta por un tiempo que el llama “futuro pretérito”, hacia la precariedad propia de todo origen. Dice: “la moda pasa de moda / y la desnudez sigue intacta / como al principio del mundo”. Ahí, en ese gesto de despojamiento, en esa especie de voto de pobreza poética, la figura del hombre moderno sentado en medio de su siglo se transfigura. El eje omnipotente que aseguraba una centralidad en el tiempo se sale de la línea, se desalinea y, en oxímoron, nacimiento y muerte se saludan amparados por la misma desnudez. “Como desde el nacer le decimos adiós a todo /una vez más y siempre me despido”, dice Pacheco en comunión con César Vallejo quien también nos obliga a leer mirando en ambas direcciones cuando dice: “Mi defunción se va parte mi cuna”. La doble lectura que nos piden estos poetas consiste en una mirada estrábica que desconozca la linealidad y, por ende, el progreso y el futuro sin pretérito. Pero cuidado, no los entendamos mal, no hay nihilismo alguno en estas propuestas. Pacheco, en su libro *La arena errante*, llama “Pasatiempo” (así se titula el poema) a ese pasaje nada lineal en el que debería sumergirse el tiempo para salir de su alienación. Y ese pasaje no es otra cosa que el sujeto mismo:

*El tiempo hace lo que le dicta la eternidad:
 construye y destruye,
 se presenta sin avisar y se va cuando quiere.
 No entiende que nada más estamos aquí:
 para que pase el tiempo
 por la oquedad,
 por el vacío que somos.*

Entonces, para el tiempo lineal somos un pasatiempo por el que sin embargo no logra pasar. Pero la poesía, cuando fecha el tiempo en el presente de la experiencia, es decir, del revés del calendario, lo hace pasar por ese vacío que somos como sujetos y así, agujereándolo, lo vuelve tiempo verdadero. Tal vez sea por eso que, para Badiou, la verdad es el material con el que trabaja la poesía y no así las filosofía, como se suele creer, porque la verdad es distinta del sentido, más bien, es “un agujero en el sentido” (lo que siempre falta, no lo que sobre, la poesía justamente señala la verdad al señalar la falta). En ese aspecto la poesía sería una actividad eminentemente ética porque es la única capaz de lidiar con el vacío, o con la “oquedad”, usando la palabra que elige nuestro poeta. Entonces, cuando el tiempo atraviesa por ese vacío que somos como sujetos de la experiencia, el verdadero pasatiempo, la poesía, aparece. “El desencanto poético es una reformulación verbal, la búsqueda, otra vez, de un lenguaje temporal”, dice Julio Ortega refiriéndose a la poesía de Pacheco. Es decir, que la poesía pone al tiempo en lengua (con la lengua fuera) y así lo saca de esa linealidad que lo aliena en un pasado olvidado, en un presente inexpecto o en un futuro que es pura promesa. En ese sentido queda claro que no hay nihilismo alguno en la doble vía oximorónica en la que nos instalan Vallejo y Pacheco. En el poema “Papel de trapos viejos” del libro *Ciudad de la memoria* el yo lírica afirma:

*Un trapo viejo el cuerpo.
 Si algo de él sobrevive
 será en cajón de sastre como remiendo
 de otros vestuarios.
 O lo enviarán al molino
 en que de trapos viejos, cartones sucios
 se hace el papel en blanco.*

En esta mutación que va del cuerpo como trapo viejo al papel en blanco se aloja, aunque parezca paradójal, una esperanza. Porque del cuerpo descompuesto es de donde sale el papel en blanco, cuya oquedad ya preanuncia un texto futuro, así como en Vallejo “un libro / atrás un libro, arriba un libro / retoño del cadáver ex abrupto”.

La esperanza que se puede leer entrelíneas en los versos de estos dos poetas se aloja en el oxímoron muerte-vida o mejor – para no quedar encerrados en

un nivel meramente retórico – digamos que la capacidad que tiene el trabajo poético de decir en oxímoron, coincide con su posibilidad de relacionarse con la verdad, con esa verdad que, según Badiou, sólo la poesía puede enunciar, y de ahí su carácter ético antes que estético. Porque justamente la verdad podría ser entendida como esa pulsión paradójal que descoloca cualquier dualismo. Así, por obra y gracia de la poesía, lo que supuestamente era un dato fijo e inamovible – en este caso el cuerpo como cadáver – se vuelve página blanca, y a su vez ésta, un eslabón más en la cadena de transformaciones, se deja manchar y deviene libro. Estamos aquí ante un proceso productivo de transformaciones en oxímoron cuya clave de funcionamiento está en manos de la poesía. En esa potencia poética – curiosamente Spinoza llama ética a la potencia de la que algo es capaz – en esa capacidad de no detenerse, entonces, es donde se aloja la esperanza. No una esperanza en la vida sin muerte, como pretenden los optimistas del progreso, ni tampoco en la muerte sin vida, como pretende esa ideología nefasta cuyas banderas parecen levantar los totalitarismos (“matadero sin fin que está muriendo bajo el peso de todas sus víctimas”, dice el hablante en “Los vigesímicos” refiriéndose a la cadena de crímenes que se fueron sucediendo a lo largo del siglo XX). El mismo hablante, en el libro *Miro la tierra*, escrito, según el mismo Pacheco lo confiesa, bajo las impresiones que le causó el terremoto de 1985 en México, declara: “con piedras de las ruinas / vamos a hacer / otra ciudad, otro país, otra vida. / De otra manera seguirá el derrumbe”. Entonces, si se puede leer en el subtítulo del siglo pasado un desenlace, éste consistirá en sacar vida de las piedras. “Entender qué es el arte hoy es comprender cómo el dolor de un mundo perdido puede aventurarse en un continente desnudo y desconocido para crear ser nuevo” nos dice en este mismo sentido Toni Negri refiriéndose al siglo XX. Por eso, aunque el hablante pachequiano se despida confesando que fracasó, su gran triunfo es haber intentado lo imposible. El poema que cierra *Siglo pasado* se titula justamente “Despedida” y dice: “Fracasé. Fue mi culpa. Lo reconozco / Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia / Eso me pasa por intentar lo imposible”. Y qué otra cosa hace la poesía que intentar lo imposible. El fracaso no le compete porque, como bien dice Jean Claude Milner, la poesía se dedica a ignorar el punto de cese de la lengua empujándolo siempre más allá en un intento casi suicida de decir lo no decible. Y en este intento encontramos al poeta que se despide de un siglo ya pasado. No cabe que pida perdón porque justamente su oficio consiste en fracasar incesantemente. El epígrafe que precede a *Tarde o temprano*, la obra reunida de José Emilio Pacheco, pertenece a los cuatro cuartetos de T. S. Eliot y dice: “Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido / Y encontrado y perdido una y otra vez / Y ahora en condiciones que parecen adversas / pero quizás no hay ganancia ni pérdida / para nosotros sólo existe el intento. / Lo demás no es asunto nuestro.” Entonces, queda claro que en poesía nunca hay ganancias ni pérdidas. Tal vez sea por eso que siempre, incesantemente, ésta le gana al tiempo. Forzándolo a instalarse en el presente de la experiencia lo desarma y,

como pasatiempo, le quita su único sostén: la linealidad. El poema “Edades”, del libro *La arena errante* logra, tal vez mejor que ningún otro de José Emilio Pacheco, poner del revés el calendario haciendo fracasar al tiempo:

*Llega un triste momento de la edad
en que somos tan viejos como los padres.
Y entonces se descubre en un cajón olvidado
la foto de la abuela a los catorce años.*

*¿En dónde queda el tiempo, en dónde estamos?
Esa niña
que habita en el recuerdo como una anciana,
muerta hace medio siglo,
es en la foto nieta de su nieto,
la vida no vivida, el futuro total,
la juventud que siempre se renueva en los otros.
La historia no ha pasado por ese instante.
Aún no existen las guerras ni las catástrofes
y la palabra muerte es impensable.*

*Nada se vive antes ni después.
No hay conjugación en la existencia
más que el tiempo presente.
En él yo soy el viejo
y mi abuela es la niña.*

La existencia aquí se conjuga en presente y la poesía demuestra ser el único género literario capaz de declinar, sin declinar, el verbo de la subjetividad. La foto de la abuela pone en hora el reloj del sujeto que la mira desde la actualidad de su propia experiencia. No se trata, sin embargo, de un sujeto ficticio al modo de los personajes ni tampoco de un narrador en primera. Habría que decir que estamos aquí ante la historicidad misma que en cada corte de verso dice de una experiencia fechada, propia e intransferible. Sin embargo, si nosotros lectores nos miramos en el espejo de la abuela-niña, podremos también fechar nuestra propia experiencia en ese calendario universal. Porque, en palabras del poeta, nada se vive antes ni después, todo acontece en esa instantaneidad que empezó cuando, en su primer libro, el joven Pacheco nos entregó la primera foto de una medianoche a mitad del siglo. Después, actualizándose en sentido inverso de lo que acontece en el *Facebook* – donde la historia del sujeto se mide por la virtualidad de un rostro alienado en el tiempo de las abstracciones – nos va agregando tarde o temprano vueltas de una espiral de obra que siempre termina donde empezó: en el presente.

DE LO REAL INCOMPREENSIBLE A LA FICCIÓN EN DOS NOVELAS DE ALAN PAULS E IVÁN THAYS

Steven Boldy

University of Cambridge, England

*E*l joven protagonista de *Historia del llanto* de Alan Pauls (2007) está leyendo en 1975 un ejemplar de *La Causa Peronista* con una buena conciencia tan revolucionaria como hedonista, cuando salta de sus páginas la imagen de la que fuera su vecina de piso y que lo cuidaba de pequeño acribillada de balas y arrastrada por el suelo en un campo militar. *Unheimlich* en el sentido clásico, pero también irreductiblemente real, brutal. Unos años más tarde lo vemos indignado porque alguien se atreve a estropear su dicha sentimental contando cosas desagradables de la Guerra Sucia. El culto protagonista limeño de *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays (2008) es arrancado de su mundo cuando viaja a Ayacucho y una chola tetona y paticorta se mete en su cama y le ordena “Métemela” (38)¹ antes de meterlo a él a cambio en un incomprensible mundo de violencia política y personal. En un momento dado llega a asumir esa realidad al querer hacerse cargo del hijo nonato de la chica. Pero cuando ésta es desaparecida prefiere no darse cuenta y al final lo vemos estirarse de gusto en su cómodo apartamento de la capital, feliz con la idea de seducir a una antropóloga linda y pituca. Las dos novelas, muy diferentes en su lengua y su estructura, escriben de manera sutil e implacable la historia que lleva a sus protagonistas a asimilar lo inasimilable, convertirlo en ficción. El de Thays comenta: “Pronto, nada de eso significará nada. Y la memoria, esa espía, será reemplazada por una ficción en la que todo tendrá sentido. /Aunque nada lo tiene” (207). El de Pauls habla de “los años que las ruinas del pasado necesitan para apuntalar una ficción que siempre habla de otro” (68-9).

Las novelas de Thays y de Pauls comparten con otras dos que aparecieron en el mismo período (2006-9), de autores también relativamente jóvenes, un tratamiento similar de la violencia política en sus países, sobre todo en los años setenta y ochenta. Éstas son *Palacio Quemado* (2006), del boliviano Edmundo

Paz Soldán y *El material humano* (2009) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Responden a una misma pauta: un joven escritor claramente identificado con el autor, dentro del marco de una familia burguesa, separado pero con padres y un hijo, entra en contacto con hechos traumáticos del pasado en los que él no estuvo involucrado, pero que de una o de otra manera se hacen presentes. Los hechos del pasado se engastan dentro del presente de la vivencia y de la escritura. El estilo, en primera persona, es anti-retórico, deshilachado, con mucho diálogo y poca narración; carente de ideología. La cuestión del mal interesa más que las consignas políticas. Pauls declara: “Creo que si hay alguien que tiene derecho a pensar y discutir los setenta son justamente los que no los vivieron, los que hoy, sin comerla ni beberla, están tratando de abrirse paso entre sus ruinas.” Explica que lo que a él le ofreció el enfoque necesario para empezar a escribir fue “la articulación entre lo íntimo y los políticos”.²

El estilo y la estructura temporal de *Historia del llanto*, de Pauls, son en cierto modo el opuesto del de Thays y los otros. Sus frases son largas, complejas, proustianas casi; articulan una fina pero mordiente ironía dentro de sus antítesis y sinuosidades barrocas. La primera persona es transmutada en una tercera, una voz lúcida, irónica e implacable, que se adhiere a la desconcertada conciencia del protagonista en cada época de su vida. No hay un presente sino una serie de presentes admirablemente inmediatos, una simultaneidad seductora pero engañosa en el sentido de que encubre a la vez que enfatiza el cambio, la pérdida, el tiempo. Es la historia de la sensibilidad precoz y exacerbada de un hijo de la burguesía argentina desde los cuatro hasta más o menos los cuarenta y cinco años ante una serie de estímulos políticos y cotidianos. La sensibilidad del niño de cuatro años hace que los mayores le confíen sus secretos más íntimos, y se expresa en un llanto ante cualquier desgracia ajena que su padre, playboy y progresista, valora y exhibe en sociedad como un trofeo, mientras la voz narrativa comenta: “[es] un instrumento de intercambio con el que compra o paga cosas” (32). Aquí habría una inversión jocosa del llanto del pequeño César Aira de *Cómo me hice monja* que provoca en su padre auténticos paroxismos de ira. En cierto momento, por despecho contra su padre, el niño decide cerrar el grifo de las lágrimas, pero como Rubén Darío en “Canción de otoño en primavera” lamenta no poder llorar cuando debe o quiere: por ejemplo ante la muerte de Salvador Allende.

A pesar de algunos más que evidentes hitos históricos, la temporalidad en *Historia del llanto* es resbaladiza. Diríase un homenaje paródico a la articulada en la célebre primera frase de *Cien años de soledad*:

No puede evitar recordar la escena en que con su primer llanto seguido de confesión conmueve a su padre hasta las lágrimas y lo alista para siempre en las filas de la sensibilidad cuando, llevado precisamente por su padre, va una noche a uno de esos bares con música que la ciudad empieza a llamar no sin jactancia ‘pubs’ y asiste al concierto, ‘mítico’, según las crónicas que lo evocan algunos años después, con el que un cantautor de protesta se reencuentra con sus seguidores después de

seis años de exilio. (36)

En *Un lugar llamado Oreja de Perro*, sin embargo, hay dos sitios geográficos y dos planos temporales claramente delineados. El primer plano es Lima en el presente de la narración y el pasado reciente. El protagonista, con un programa cultural en la televisión como Thays, se enfrenta a dos pérdidas: la de su hijo Paulo muerto a los cinco años y la de su mujer Mónica, que lo acaba de abandonar. Escribe un informe mediocre sobre la Comisión de la Verdad encargada de investigar la violencia de la época del Sendero Luminoso y acepta ir a Ayacucho como periodista para cubrir la visita del Presidente Toledo. El segundo plano es la localidad serrana de Oreja de Perro, donde se enfrenta con una realidad ajena y hostil, de soroche, diarrea y perros sarnosos. Conoce a la mestiza Jazmín embarazada de un militar y a Tomás, celoso y desequilibrado. Sin embargo la situación en la sierra se va configurando como mise en abyme o grotesco reflejo de la realidad limeña. El tercer plano son los recuerdos de la violencia de los ochenta, contados por Jazmín: la histórica masacre de campesinos en Accomarca en 1983, y el secuestro, violación y asesinato de la madre de Jazmín. El protagonista intenta creer que pertenecen a un pasado ya cancelado: “eran otras épocas, épocas distintas” (152).

Intelectualmente, sin embargo, no es ingenuo en su comprensión de la relación entre representación y memoria. Una de las etapas del luto por su hijo parece consistir en ver obsesivamente en la televisión los testimonios de la Comisión. He aquí, como en Pauls, “la articulación entre lo íntimo y lo político”. Los testigos que eran demasiado espontáneos no convencían: “cuando uno quiere decir una verdad tan grave como aquélla debe saber fingir” (17), concluye. Su informe, “zurcido de clichés” (19) convence precisamente por eso, porque ofrece a los lectores lo que ellos mismos podrían haber pensado. Se da cuenta de que “las fotografías, los recortes de periódico, los recuerdos” no sostienen la memoria sino que la reemplazan (82). Por eso le parece ingenua la fe de una antropóloga de la Comisión de que ésta servirá “para que [la violencia] no suceda nunca más”, y lógico que el gobierno la tome a la ligera (96-7). Sin embargo, ciertos recuerdos son tan crudos que parecen escaparse a la textualidad, la sublimación u otras formas de escamoteo: por ejemplo la historia de Jazmín, de niña, cuando la intenta seducir el militar que está violando y torturando a su madre.

La violencia que se tenía por consignada al pasado vuelve al presente. Tomás mata de una pedrada y de un machetazo al militar que es el padre del niño nonato de Jazmín. Los militares se vengán con la muerte y mutilación de Tomás; Jazmín desaparece. El protagonista, con visos cada vez mayores de mala fe o simplemente de fantasía quiere asumir la cruda realidad, llevar a Jazmín a Lima, hacerse cargo de su hijo. A estas alturas es claro que este hijo está firmemente metido en una cadena simbólica dentro del proceso de luto del protagonista, para quien viene simplemente a reemplazar a su propio

hijo ausente. Es inevitable que una vez entregado su artículo, con moscas y perros y todo, el protagonista va a optar por un sustituto menos mestizo y menos proletario de su mujer perdida: la linda antropóloga de la Católica. El proceso de su luto se ha resuelto y su breve roce con lo real es cosa del pasado

El subtítulo de *Historia del llanto es un testimonio*, y lo leamos como una referencia irónica al género del testimonio popular y las memorias políticas, o lo leamos como el testimonio de cierta progresía burguesa argentina, el término apela a nociones de autenticidad e inmediatez de representación. La laberíntica temporalidad de la novela genera reflejos y carambolas simbólicos intrigantes. Los valores del protagonista, sus severos juicios sobre la realidad, son reflejados por ejemplo en las dos personas que le producen más repulsión. Si le atraen los cómics de Superman es por la debilidad de éste y su vulnerabilidad a la criptonita; para él la felicidad es como un parásito del dolor, por lo que se cree obligado a “desgarrar el velo sonriente” (20) de la dicha ajena, revelar sus “subsuelo sangrante” (18). De ahí proviene, cuando asiste a una fiesta (en los noventa o más tarde) bobamente embelesado por una nueva pasión amorosa, el intenso odio que le provoca un elegante aristócrata que le susurra al oído: “*Eso porque vos nunca estuviste atado a un elástico de metal mientras dos tipos te picanaban los huevos*” (56). Se ve reflejado de una manera casi más humillante cuando asiste con su padre, seguramente al principio de los ochenta, a la actuación de un cantautor de moda, que pasó en los setenta “de la industria de lo sensible al mercado político” (41), un acontecimiento donde “‘lo clandestino’, quizás para no asustar y no perder del todo sus prestigios, ha aceptado confundirse con ‘lo exclusivo’” (37). Cuando ve su propio orgulloso control de las confianzas ajenas reflejado en los azucarados versos del canautor “*Hay que sacarlo todo fual Como la primavera*” (45), siente náuseas no sólo por sí sino por la causa de la izquierda que siempre ha profesado de la misma manera oportunista y algo farsante del cantautor: “eso que le revela la verdad de la causa por la que siempre ha militado es al mismo tiempo y para siempre lo que más le revuelve el estómago. De ahí en más lo llama la náusea” (46).

El origen de esta náusea se sitúa en un episodio extrañamente perturbador, unos quince años antes. La relación del protagonista con el vecino que lo cuida a veces y que resulta ser una guerrillera montonera disfrazada de militar, y que posteriormente es asesinada, es una maraña de hilos simbólicos que aluden, finalmente, a la cuestión de la representación y la realidad, la escritura y el compromiso. El apartamento del soldado es una imagen invertida del suyo donde todo es casi idéntico pero al revés. Cuando el niño vomita en el ascensor, el soldado lo asienta en “la cuna improvisada de sus muslos” y le canta canciones infantiles al oído. Desde esa posición ve a su madre y sabe que “No es su madre” (78): ese papel ha pasado al militar. Vomita y las palabras que usa el militar “cruzan el tiempo como flechas” (79) y son reproducidas por el cantautor en el pub de Belgrano, presumiblemente en el verso “hay que sacarlo todo fuera”. Lo curioso es la causa de la náusea que lo hace vomitar y

que vuelve a sentir tantos años más tarde: el uniforme del vecino tiene el forro descosido; siente náuseas por “la incredulidad que le produce el desperfecto del uniforme” (77). Esta incredulidad ante el sistema de signos formado por los uniformes le inficiona la vida a partir de ese momento. El niño lleva un disfraz de Superman, también con el dobladillo descosido, manchado de cacao y que se ajusta mal a su cuerpo lógicamente menos musculoso que el de Superman. Los signos chingan, pingan, flotan arrugados y holgados sobre la realidad que imperfectamente revisten (como Benjamin describe el efecto de la traducción³). Los uniformes de los militares por contraste son impecables, sin fisuras. Comenta la narración que fueron diseñados para “significar sin malentendidos”, transmitir un mensaje unívoco. Para el personaje, sin embargo, son “sinónimo de duplicidad”, evocan dos personas: “una que vigila la frontera de la patria y otra que saquea y extermina con la escarapela en el pecho” (65-6). Por lo tanto un uniforme fallado es la falsificación de una falsedad.

Ésta es la duda que carcome, ya para siempre, al protagonista sobre la adecuación de su propio discurso, disfraz doblemente fallado, a la realidad. De ahí la náusea cuando se ve reflejado en el cantautor. Al revés de Manuel Puig, quien accede a la realidad a través de la ficción, “Él, la ficción, la usa al revés, para mantener lo real a distancia” (73). A los catorce años lo vemos disimulando la realidad de la muerte de Allende con la compra de una nueva edición anotada de la *Grundrisse* de Marx, y a los quince leyendo ávidamente la revista *La Causa Peronista* y otras como *Estrella Roja* o *El Combatiente* que incluye en el presupuesto mensual familiar de revistas porque la lectura de Ernest Mandel le había prevenido contra la naturalización del acto de comprar. Pero de las páginas de esta revista lo asaltan brutalmente las fotos del cadáver de una combatiente desnuda, arrastrado por el lodo y acribillado de balas. De repente sabe que el cuerpo desnudo de la comandante Silvia es el de su vecino el militar, la madre vicaria con quien compartió un uniforme imperfecto, un disfraz. Lo real, lo incomprensible, ha burlado quién sabe por cuánto tiempo las redes de las palabras, de las ficciones, de la simbolización.

Lo que nos preguntan Thays y Pauls es si puede burlar las redes de las páginas de las novelas que acabamos de leer.

NOTAS

1 Las citas de las novelas son de las siguientes ediciones: Alan Pauls, *Historia del llanto* (Barcelona: Anagrama, 2007) e Iván Thays, *Un lugar llamado Oreja de Perro* (Barcelona: Anagrama, 2008).

2 En una entrevista con internautas en *El País*, consultada 25/03/2010: http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=6443&k=Alan_Pauls. En el contexto de su novela *Abril rojo* (2006), Santiago Roncagliolo dijo algo parecido en: ‘And remember, in Peru we are the first ones writing on this subject who were not participants, not suspects.’ (<http://www.boston.com/ae/books/articles/2009/05/03/>

an innocent immersed in politics murder, consultado 25/09/2009).

3 Walter Benjamin, 'The Task of the Translator', en *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1988), p. 75.

CIUDADES BLANCAS. CRÓNICAS ROJAS: LAS HISTORIAS DE CRISTIAN ALARCÓN

El crimen parece ser el símbolo del siglo XX
Roberto Bolaño

*Suele suceder en la villa. A todo texto melodramático
lo subyace otro político*
Cristian Alarcón

Carmen Perilli
Gothenburg University, Sweden

*L*os comienzos de siglo XXI han enfrentado, enérgicamente, la afirmación posmoderna de la crisis de la narración. Aunque es indudable que, en sociedades como América Latina caracterizadas por el exceso informativo, la transmisión de la experiencia ha cambiado de modo radical y los estragos del capitalismo salvaje han forjado sociedades de exclusión, acentuando barreras entre espacios y construyendo ciudades caóticas y diferenciadas, de manera jerárquica, que escenifican divisiones sociales y desalientan los contactos entre los habitantes.

Hoy las ciudades se construyen para cercar las diferencias, más amenaza que estímulo de la vida comunitaria, y todavía no hemos encontrado el modo de convivir en el espacio público con los nuevos pobres y las nuevas multitudes. La comunidad se debate, aquí y en todo el mundo, entre las demandas de mayor seguridad y los reclamos de mayores libertades que preserven la efervescencia y vitalidad de la cultura urbana” (Speranza).

La literatura y el periodismo latinoamericanos han sostenido y sostienen diálogos fecundos, en una tradición inaugurada por figuras como José Martí y cultivadas por autores como Robert Arlt y Rodolfo Walsh. Como señala Tomás Eloy Martínez: “El periodismo nació para contar historias, y parte de ese impulso

inicial que era su razón de ser y su fundamento se ha perdido ahora. Dar una noticia y contar una historia no son sentencias tan ajenas como podría parecer a primer vista. Por lo contrario: en la mayoría de los casos, son dos movimientos de una misma sinfonía” (*El sueño argentino*, 1999, 105). El narrador actual se instala en ese espacio híbrido, en el límite entre discursos e intenta usar la palabra como una cámara lúcida. Si la novela es el género que permite imaginar las naciones, como lo señaló Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*, la crónica se convierte en uno de los instrumentos imprescindibles para imaginar la ciudad contemporánea.

Un muro

El 8 de abril de 2009 la prensa argentina otorgó un lugar central a un significativo suceso, una metáfora de estos oscuros tiempos: Un muro entre dos partidos del Gran Buenos Aires, San Isidro y San Fernando. El intendente de San Isidro, propulsor de la idea, sostuvo que la construcción de esta barrera era el único modo efectivo de defender a los habitantes del tranquilo vecindario de los continuos ataques de los pobladores cercanos. Los vecinos de San Fernando, una comunidad compuesta por familias de escasos recursos, casi marginales, quedaban aislados y debían rodear la pared para acceder a la ciudad.

La construcción del muro se detuvo ante las marchas y las presiones de la opinión pública. Mientras unos clamaban por mayor seguridad, los otros luchaban por el reconocimiento de su condición de ciudadanos. El hecho, para nada aislado, resulta demostrativo de las tensiones que sufre la cartografía urbana de Buenos Aires. Maristella Svampa, en un artículo a propósito del tema, habla de una lógica de enclave, que se sostiene en dispositivos de control para separar zonas pobres y barrios ricos. Estos últimos representados por la proliferación de *countries*.

Así mientras la extensión de la forma enclave en Europa se realiza bajo la inquietante figura del “campo”, delimitando las nuevas modalidades de control y disciplinamiento en las relaciones Norte-Sur, al interior de las sociedades del llamado Sur subdesarrollado, estos nuevos dispositivos de control aparecen ilustrados sobre todo por las urbanizaciones cerradas. Pero mientras los campos de internamiento están regidos por una lógica de reclusión, las comunidades cercadas se erigen como máquinas de exclusión. Así y todo, en ambos, la tendencia a la extraterritorialidad parece ser la regla. (Svampa, 2009)

El vertiginoso crecimiento de la metrópolis latinoamericana pone en crisis los modos de representación y lectura del espacio. La diseminación y el estallido tornan casi imposible armar imágenes de la totalidad de estas grandes ciudades

cuyas prácticas urbanas se han modificado totalmente. Carlos Monsiváis refiriéndose a la Ciudad de México le llama “los rituales del caos”. Estos enormes conglomerados han perdido la posibilidad de imaginarse a sí mismos. Buenos Aires, una ciudad que desde los mediados del siglo XX comenzó a dejar de ser una comunidad conocible en el sentido de Raymond Williams, es arrasada por el neoliberalismo y marcada por la miseria en los 90. Una década retratada, de modo magistral, por el cine argentino que se inicia con películas como *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano¹.

Las ciudades ocultas

La narrativa de la marginalidad urbana tiene una larga tradición en la cultura argentina, especialmente en el periodismo, el cine y la literatura. En los años 20 los escritores integrantes del denominado grupo literario de Boedo protagonizan los primeros intentos de relatar el choque entre ciudad y pobreza. En 1957 el periodista y novelista Bernardo Verbitsky otorga un nombre indeleble a un asentamiento ilegal: “villa miseria”. La novela *Villa Miseria también es América* se centra en la cotidianeidad de una comunidad de emigrantes – “cabecitas negras” provenientes del interior del país y denominados así por el color de su piel. La historia se inicia con la persecución policial y finaliza con la llegada de nuevos “cabecitas negras” a la gran ciudad. La fábula tiene su origen en una serie de notas que el escritor publicó en 1953 en *Noticias Gráficas*². El estigma de los habitantes es su carácter extraterritorial. Su existencia se niega y estigmatiza en la anomia de migrantes internos arrimados a la gran ciudad, obligados al hacinamiento por la búsqueda de trabajo: “todos humillados y rebajados en su condición de seres humanos en esos lugares resbaladizos, en esos fangales repugnantes donde le pierde el respeto a sí mismo”. En este mundo el delito no es la norma y la sola existencia de la comunidad redime a “Villa Miseria” del monstruo urbano: “salir de allí era desvanecerse en la ciudad inmensa que tenía así el poder de absorberlos y de digerirlos hasta hacerlos desaparecer”.

Desde su creación en las primeras décadas del siglo el fenómeno de la villa, barrio de emergencia o asentamiento precario ha sido característico de la ciudad de Buenos Aires. Hacia fines del siglo XX, el fenómeno villero cobró nuevas y dramáticas dimensiones y las “ciudades ocultas” proliferaron tornándose territorios peligrosos. El narcotráfico contribuye a ese cambio, dándole un nuevo cariz al delito.

Historia de un bandido santo: El Frente Vital

La novela *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003) de Cristian Alarcón se origina en una investigación durante la

cual el autor, periodista y antropólogo chileno, convivió dos años con los “pibes chorros” en una villa porteña, intentando acceder a los “estrechos caminos, a los pequeños territorios internos, a los secretos y las verdades veladas, a la intensidad que se agita y bulle con ritmo de cumbia en esa zona que de lejos parece un barrio y de cerca es puro pasillo” (16)

La novela/crónica transcurre en la villa de San Fernando. Alarcón incorpora formas del relato costumbrista, la ficción policial, el melodrama y la canción popular tramando fábulas alejadas de cualquier visión “mágica” de América Latina. La narración en primera persona simula el acercamiento del cronista y disminuye el distanciamiento y la no pertenencia. La historia busca otorgar autonomía a las voces, usar distintas versiones, eludiendo el juicio. “Detrás de cada uno de los personajes se podría ejercer la denuncia, seguir el rastro de la verdad jurídica, lo que los abogados llaman “autor del delito” y el periodismo “prueba de los hechos”: “Pero me vi un día intentando torpemente respetar el ritmo bascular de los chicos ladrones... Me vi sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo, en otra manera de sobrevivir y de vivir hasta la propia muerte” (16).

Josefina Ludmer propone la lectura del delito como articulador del campo simbólico, como instrumento de definición, por exclusión, del texto político y cultural, como elemento de separación de la cultura y la no cultura. El relato de Alarcón se propone una antropología de un mundo subalterno, en el que el delito es la norma y el Estado la ausencia.

La vivencia respalda la verdad histórica, Alarcón periodista se introduce en su propio relato como personaje, disimula su extranjería, escenifica los diálogos con las madres y los pibes, y pone el cuerpo para extraer el texto. En este trance cronista exhibe sus contradicciones e inscribe sensaciones y sentimientos: “Pensaba en cómo haría para ser ante él un recio periodista que recorre la villa con prestancia, con todo el “respeto” necesario para ganarme el respeto de un chico recién salido a la calle” (51); “Conocí la villa hasta llegar a sufrirla” (16). La reconstrucción de la lengua y de las acciones de los muchachos convierte a Alarcón en un mediador que interviene en el relato, a través de continuas explicaciones a un lector exterior al mundo de la villa. Aunque en las últimas páginas se reproducen parte del cuestionario de las entrevistas realizadas, las preguntas realizadas por el periodista están elididas en el cuerpo del libro.

El narrador no tiene una relación con el protagonista, muerto dos años antes. Víctor “El Frente” Vital, fue fusilado” a los 17 años, por un cabo de la policía bonaerense, después de un asalto. El relato se inicia con la redada, el 6 de febrero de 1999. El asesinato desata una verdadera batalla y consolida el mito: “Así comenzó la leyenda, estalló como sólo lo hacen los combates” (33). En el entierro “Una hilera de jóvenes vaciaba los cargadores disparando hacia el barro...” (44). El relato articula sucesos y voces en torno de la pregunta “¿Quién era El Frente?”

El relato recoge las distintas versiones: desde la épica hasta la criminal.

Vital puede ser un héroe, un “bandido social”, una víctima, un hijo devoto, un amante infiel o, simplemente, un consumidor voraz. Los testigos reponen la historia y al mismo tiempo reconstruyen la historia de la comunidad. Las acciones de Vital son malditas o generosas, definidas por el apasionado derroche y un profundo individualismo: “Y la fiesta era, por supuesto, el máximo y más brillante escenario del gasto del dinero robado” (55). La existencia del jefe de los “pibes chorros” se mueve incansablemente, con el desenfreno propio de un estado febril, obsesionado con su imagen y contribuye a dibujar su propia fábula. El muchacho cultiva los códigos de honor de los viejos ladrones, mantiene el delito fuera de su territorio. Sin embargo su interés por los suyos se sustenta en el paternalismo y no implica un proyecto social. Mantiene vínculos con grandes delinquentes de la época menemista como el Gordo Valor o a los Bananitas.

Su vida, como la de los pibes chorros que lo rodean, se desmorona entre cumbia villera y “jarra loca”, un trago que mezcla alcohol y drogas. Los muchachos entran y salen de institutos y cárceles convertidas en verdaderas escuelas de delinquentes. La promiscuidad reina en la comunidad y el delito es una elección ante un mundo que lo empujó a la miseria y la orfandad. Sus gestos populistas lo llevan a distribuir el botín para que a la villa llegara “la fiesta que los sectores más acomodados vivían a pleno, con el gobierno de la corrupción, el tráfico y el robo a gran escala” (105). Esa fiesta es la misma que celebran las cumbias que dicen “Llegamos los pibes chorros / queremos las manos de todos arriba”, o “Me tomo unos minutos / me tomo un tetra”. Son sólo un pálido reflejo de las grandes fiestas del Poder. Los templos son los vastos salones de *Tropitango* o *Metrópolis*.

Los pibes chorros todavía mantienen rasgos de la institución de los ladrones o chorros del tango, con un agregado, la tendencia al espectáculo. En la fotografía de la tapa de la edición de Norma se exhiben impudicamente. El autor explica su intención: “Esta historia intenta marcar, contar ese final y el comienzo de una era en la que a no habrá un pibe chorro al que poder acudir cuando se busca protección ante el escarmiento del aparato policial, o de los traidores que asolan como el hambre la vida cotidiana de la villa” (18-19).

Después de su muerte los cinco punto grabados en la zapatillas. *Nike* del líder, significando “muerte a la yuta, se convierten después de su muerte, en la conjura de la cárcel y la muerte. Las identidades se escriben en un mundo donde se hace difícil mantener el sentido de comunidad, un mundo de cuerpos contra cuerpos, donde heridas, golpes, balas, son el lenguaje de los que no tienen otra palabra que la letra de la cumbia villera, una música que habla de su universo misógino y desafiante.

Se trata de un universo sexista donde los hijos actúan como figuras masculinas fallidas que no llegan a ocupar el lugar de los padres ausentes o muertos. Las figuras femeninas son su complemento – madres o novias. Sabina, la madre del Frente, se transforma después de su muerte en militante

de los derechos humanos. Va a ser la clave para conocer el mundo del hijo. Ella es la que entrega las llaves de las puertas de la villa al periodista y le proporciona el testimonio clave, guiándolo en la reconstrucción de la vida de Víctor.

El ex ladrón, Roberto Sánchez entrega al cronista el único libro de la villa: “catorce hojas de carpeta, cuadrículadas, escritas a mano y en una prolija letra imprenta, hasta los márgenes del papel. Aquí fue contando las muertes. Fueron demasiadas. En las hojas se suceden los nombres, los apodos, remarcados con birome, los nombres de los caídos... En las fotos son casi todos niños” (153). La narración es un arma de supervivencia: “Me dio por ponerme a escribir. No paraba de recordar” (42), dice Manuel, uno de los protagonistas de esta picaresca sombría. Todos, tarde o temprano, acaban por narrar su historia encadenada con la de los otros. La historia de Víctor nos lleva a la de Mauro, Chafas, los Sapitos, la Maí, el Tripa, Simón, Mauro...

El libro de Alarcón sigue el formato del realismo tradicional y, por momentos, se deja seducir por el melodrama de cierto formato melodramático. Uno de sus mayores méritos es la puesta en escena de las historias de “pibes chorros”. Una línea que siguen novelistas como Paolo Lins (*Cidade de Deus*) o cineastas como Víctor Gaviria (*Rodrigo D. No Futuro*).

La víctima se ha instalado en el paisaje contemporáneo como un “lugar” densamente cargado de significado y visibilidad. Es la víctima la que narra para “el nuevo periodismo”, obsesionado por conquistar el lugar sin mediaciones, la nota cruda, la voz que proviene de la auténtica experiencia límite y que, por tanto, no admite refutación, es la víctima la que llena los prime time, la que garantiza un zapping favorecedor y sobre todo, es la víctima la encarnación del último reducto de la lucha o el caso testigo del colapso final” (Rossana Reguillo).

En este caso el cronista deja hablar al sujeto que se caracteriza como criminal. En una entrevista señala

Hay una decisión política de sostener la subjetividad como una condición para que el lector se haga responsable de que en ese recorrido está en juego el propio. A mí, convivir con ellos me provocó decenas de cuestionamientos. En el libro no es terminante una posición a favor o en contra. A veces tengo vergüenza, otras miedo, otras recelo o bronca. En muchos casos no estoy de acuerdo con lo que está ocurriendo, y no hago una hermandad con la violencia. Uno está en conflicto con esa violencia cuando está tan cerca. El cronista también es ambiguo; Yo voy cambiando la posición. En algún momento también estuve fascinado, y la fascinación es lo que más me perjudicó para armar el relato (Entrevista de Mariana Enríquez).

No se puede hablar de un relato policial ya que no se investiga el crimen, no hay misterio en el delito. El interés está puesto en las vidas (como lo señala

el subtítulo). El cronista se comporta como antropólogo, al indagar acerca de la villa y sus costumbres.

El texto entra dentro de la línea narrativa que Jean Franco llama “costumbrismo de la globalización”. El centro de esta novela crónica es el pibe chorro, modelo del ladrón de una época, donde la comunidad poseía un cierto orden. En contraste con tiempos posteriores en los que los cartoneros pierden la vida en el tren blanco o los ratas, olvidados de todos los códigos, se entregan al mundo del paco. Tiempos que serán retratados en la serie de crónicas que Alarcón publicó, con posterioridad, los diarios *Página 12* y *Crítica de la Argentina*. En “Fuerte Apache” encontramos el siguiente diálogo:

- ¿Creés que al gendarme lo mataron por vengar el maltrato?
- Acá si queremos hacerle la guerra a los gendarmes, ellos salen perdiendo.
- ¿Por qué?
- Porque tenemos fierros, pero no es lo que queremos. Ellos cuidan a los mayores. Eso sí lo hacen. Antes era cualquiera y ahora solo nos pegan a nosotros.
- ¿Por qué?
- *Porque no hay comunidad. Cada uno hace la suya*³. Nadie se pone de acuerdo. Acá hay que hacerse respetar de a uno.

De San Juan de Lurigancho a la villa 1.11.14

En la crónica “Narcos en la frontera”, el cronista cambia su posición y toma distancia de los personajes. Ya no se trata de “pibes chorros” sino de criminales organizados. Alarcón se transforma en el investigador de la historia de vida de ex terroristas y narcotraficantes. Detrás de la figura de Esidio Teobaldo Ramos Mariño (Meteoro), asesinado en una villa de emergencia de Buenos Aires está la siniestra organización que asocia terrorismo y narcotráfico y que, poco a poco, se ha instalado en Buenos Aires. Alarcón persigue las huellas del personaje en los archivos judiciales de Lima, buscando reconstruir una trayectoria extraña que nace en la guerrilla de Sendero Luminoso en la selva peruana y acaba en el narcotráfico en Buenos Aires.

La tarea no es fácil y el texto inscribe la resistencia de la comunidad a entregar los secretos. Las bandas de narcoterroristas peruanos están constituidas por pactos de silencio. Identifica al menos dos: una en la villa 31, cerca del elegante shopping Patio Bullrich, otra en el suroeste, en el Bajo Flores. Sus integrantes provienen de una geografía “lejana de senderos que se pierden en la selva cocalera, los inmigrantes con experiencia en la última guerra peruana invirtieron el orden de sus prioridades, la revolución socialista quedó sepultada tras la derrota militar del partido. El nuevo objetivo: el

capital, la rentabilidad de la empresa ilegal”.

La villa 1.11.14 es un lugar paradigmático. 30 manzanas divididas en zonas según la nacionalidad de sus habitantes viven unas 50 mil personas. El lugar fue inaugurado por los bolivianos, lo siguieron paraguayos, argentinos y peruanos. La presencia de Sendero Luminoso se evidencia con el control de la organización dirigida por Voladora. Julio Valderrama, el jefe indiscutido del tráfico de cocaína se hizo famoso como un misterio al que llamaron *La Bruja Voladora*. Su violenta muerte de Voladora marcó un antes y un después, instaurando un nuevo lenguaje. “Aunque no hay certeza sobre su pasado senderista, Voladora construyó su imagen de generoso pero implacable jefe territorial sobre esa fama, la que le otorga un tal Julio Valderrama Enciso, alias Voladora”.

Julio Chamorro, con antecedentes por robo a mano armada, no conocía el negocio pero era experto en armar ejército. Chamorro y sus sicarios limeños atacaron la noche del sábado 31 de agosto de 1996. Ante los primeros tiros, Voladora y sus muchachos pegaron un salto hacia el pasillo. En zig zag, Voladora intentó esquivar las balas pero no logró cruzar el pasillo. El ajuste no fue un homicidio sino tres.

Meteoro con fama de ex guerrillero justo y solidario, igual que su antecesor, consolida sus huestes con ex miembros de la guerrilla migrantes en Buenos Aires. Emplea el compadrazgo entre connacionales, un vínculo, que compromete a las dos partes de forma “parafamiliar”, que puede convertirse en un nudo de tensiones por lo que cada parte debe hacer y cumplir. La unidad se resquebraja por problemas familiares. Marcos Estrada González, el ofendido, que ya había juntado a casi toda su familia en el Bajo Flores y decide disputarle el poder.

El 11 de febrero de 1999, Magdalena Chamorro Rossi supo, tres manzanas más allá, que los tiros habían sido para los hombres de su familia: su padre, Julio Chamorro; su novio, Marco Antonio Carrión Hinostroza y su tío, Mario Rossi. Su muerte acaba con un tiempo en el que se había logrado negociar los espacios de trabajo. La crónica escenifica la muerte, una nueva marca en la historia del barrio ya que significa una lección de violencia espectáculo que mostraba la inexorable repetición. El periodista encuentra en un silencioso y remoto lugar de El Callao, las claves del pasado⁴.

Marcos organiza el barrio a la distancia y limpia la villa de pequeños clanes paraguayos. Los muertos se suceden, cada vez que alguien intenta sacar provecho propio sin pagar al jefe, cuya sede queda en frente de un altar vistoso, el del Señor de los Milagros. El 29 de octubre de 2005, en medio de la procesión religiosa del Señor de los Milagros, se produce lo que se conoce como “la masacre del Cristo Moreno”. En 2006 los asesinatos no se reducen al interior de las villas sino que se trasladan al centro de la ciudad: los cadáveres de jóvenes peruanos son sembrados en Balvanera, Once y en el corazón del Abasto, el barrio donde vivió Carlos Gardel.

En 2009 la situación se ha agudizado, las organizaciones criminales

emplean cada vez más menores, que entran al mundo destructivo del “paco” mientras se discute acerca de la edad de despenalización. El Estado sigue ausente, la ciudad cada vez más fragmentada. La cultura de la droga hace estragos en la pobreza. La escritura de Alarcón elude pronunciarse en esta nueva etapa sobre la función del Estado. Su visión parece haber cambiado, ahora no está frente al pibe chorro sino frente al delincuente.

Giorgio Agamben plantea que, en el horizonte actual, la sociedad tiende a concebir al ser humano en puro cuerpo (como “*nuda vida*”), transformando la excepción en regla. Lo que lo convierte en víctima, un animal protegido y sin derechos políticos. Dentro del espacio urbano hay cuerpos sobrantes y anónimos, cuerpos desechables, que están condenados a repetirse en la vida y en la muerte.

Una trama enigmática y siniestra se extiende en los discursos; la derrota se cierne como fatalidad. En las narraciones subyace un diseño trágico; el terror y la muerte plantean el dominio de una violencia delirante. En las dos narraciones de Alarcón el mundo es puro margen, casi no aparece el centro. La ciudad se desdibuja y los sujetos actúan como si no hubiera Estado ni Ley. Los cronistas argentinos describen, miden y representan las ficciones de nuestra cultura pintando un fascinante y aterrador mapa de un cambiante imaginario social.

NOTAS

1 *Pizza, birra, faso*, estrenada en 1997, abrió las puertas al denominado Nuevo Cine argentino, en la senda que luego seguirían *Mala época*, (Saad, de Rosa, Rosel, Moreno, 1999), *Mundo grúa* (Trapero, 1999), o *Bolivia* (Caetano, 2002).

2 La serie, a la vez, fue producto de lo que el periodista y escritor apenas miraba desde el tren que lo llevaba al trabajo: un asentamiento llamado Villa Maldonado. Comenzó a pasearse por la villa durante los días francos y a interesarse por la vida de sus vecinos.

3 La cursiva es mía.

4 La jueza Barrantes en El Callao posee la clave del pasado senderista... Su espesor, el color ocre y el olor que exhala lo vuelven contundente: entre sus costuras se acumulan los panfletos con la hoz, los libros de divulgación, los planos y los croquis para cometer atentados con dinamita y eliminar policías de la Guardia Civil. En esas mil fojas hay que rastrear en muy poco tiempo los pasos de Meteoro, sus alianzas, sus acciones.

OBRAS CITADAS

Alarcón, Cristian. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Bs. As.: Norma, 2003.

———. “Narcos en la frontera” *Revista El Gatopardo*, 2008.

Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Madrid: Debate, 2003

Gayol, Sandra y Kessler, Gabriel. *Violencias: Delitos y justicia en la Argentina 2002*; Buenos Aires: Manantial, 2004.

Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez, (Comp.) *Gilles Deleuze, Michel Foucault, Antonio Negri, Žižek, Giorgio Agamben, Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Bs. As.: Paidós, 2007.

Ludmer Josefina, “Ficciones de exclusión, en *El puente de las palabras*, Inés Azar editora, Washington: OEA, <<http://www.iacd.oas.org/interamer/azar.htm>>, 2002.

Martínez, Tomás Eloy, *El sueño argentino*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Perilli, Carmen, *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires: Letra Buena, 1994.

Perilli, Carmen, “Cosas de chicos” en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Tucumán: 2005.

Reguillo, Rossana. “Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal.” *Cultura y Neoliberalismo*. Grimson, Alejandro. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. Julio 2007.

Rotker, Susana (ed.) *Ciudadanías del miedo*. Rutgers Univ/Nueva Sociedad, Colombia, 2001.

Speranza, Graciela, “Cómo vivir juntos. Idilio y espanto en las ciudades” en *Encuentro de Pensamiento Urbano Ciudad Abierta 05, realizado los días 5 y 6 de septiembre en el Teatro San Martín de Buenos Aires* www.cafedelasciudades.com. Revista Digital *Café de las ciudades*, Año 4; Nro. 37. 2005.

Svampa, Maristella “Sociología urbana. Los muros de la exclusión”, *Revista Ñ*, abril 2009.

Trapero, Pablo, *Queridos amigos Fuerte Apache*. Para los Gatos del Fuerte Apache <http://www.youtube.com/watch?v=nfxXP9URzHE> (video).

White, Hayden, “*The Value of Narrativity in the Representation of Reality*”, *Critical Inquiry* 7, 1980.

MADRID EN RUINAS: LA POÉTICA TRASATLÁNTICA DE NERUDA Y ALBERTI

Cecilia Enjuto Rangel
Universidad de Oregon

*L*as ciudades en ruinas derrumban la visión de la historia como un progreso espacial y temporal. Las ruinas nos remontan a un pasado destruido y perdido, y señalan proyectos frustrados, futuros incompletos. Los poemas sobre las ruinas modernas revelan una punzante crítica a los desastres de una versión arrolladora del progreso moderno en defensa de un “progreso” alternativo, social y ecológico. Pero en los poemas de la Guerra Civil, las ruinas no son sólo productos de una modernidad que se come a sí misma, cuya construcción se sostiene de la destrucción de una parte de la ciudad. Las ruinas de la guerra no evocan un pasado histórico enterrado, si no un presente desgarrador e inmediato.

La Guerra Civil española movilizó políticamente a toda una generación de poetas de ambos lados del océano Atlántico, desde César Vallejo y Nicolás Guillén hasta Miguel Hernández y Luis Cernuda. La poética trasatlántica de la Guerra Civil se construye entre ruinas; la destrucción de la realidad democrática y de la convivencia plural los lleva no a crear otra realidad, inventada, redecorada, si no a repensar los trazos de la historia, del pasado y del presente, a través de los poemas sobre ruinas. Muchos textos que reaccionan a la Guerra Civil proyectan imágenes chocantes para impactar al lector y buscan la esperanza en la acción política. Sin embargo, otros denotan una nostalgia por el pasado perdido y se hunden en un pesimismo apocalíptico. Evitando caer en lugares comunes que dividen la poesía vanguardista entre poesía “pura” o “intimista” y poesía política o “comprometida,” propongo que el contexto de la guerra resulta determinante para pensar en una poética que demuele los parámetros de lo estrictamente “nacional”. La Guerra Civil, también como fenómeno internacional, lleva a estos escritores a evadir una visión narcisista y melancólica de las ruinas. La guerra los obliga a posicionarse

política y estéticamente, a ‘sufrir’ lo que Walter Benjamin, quien murió a las puertas de una España fascista y acorralado por los Nazis y los estalinistas, llamaría “un despertar histórico”.

En poemas como “Explico algunas cosas” de Pablo Neruda, y “Madrid -otoño” de Rafael Alberti, se utiliza el topos de las ruinas para criticar e interpretar históricamente las causas y los efectos de la destrucción; ellos no se limitan como los poetas románticos a regodearse ante la hiedra y el musgo de las columnas rotas. La representación de un Madrid en ruinas en Neruda y Alberti demuestra que la Guerra Civil fue un evento histórico, cuyas traumáticas consecuencias todavía percibimos, que transformó la poesía latinoamericana y española, en lo que podríamos llamar una poética transnacional, y específicamente trasatlántica.

Desde las crónicas de Indias y la poesía barroca hasta la literatura de fines del siglo XIX, Darío y Unamuno, y las Vanguardias mismas, los escritores de ambos lados del Atlántico siempre han estado en constante diálogo, y tradicionalmente en tensión. Hispanoamérica se constituye entre dos polos, entre el deseo de distanciarse de España y el de entablar puentes con la península, un Hispanismo, cuya práctica cultural y discurso político son también sumamente polémicos.¹ La Guerra Civil resulta ser crucial para la generación de poetas vanguardistas, pero como Luis García Montero señala, el proceso de politización de esta poesía no se debe sólo al contexto histórico:

Fue la crisis del propio callejón sin salida de la sublimación intimista... la que provocó una búsqueda de alternativas en la intención social. El yo en crisis que forma parte de una multitud hueca intenta recuperarse a sí mismo a través de un nosotros rehumanizado. Por eso no creo que deba entenderse el acercamiento de los vanguardistas a la política como una infección exterior a sus procesos creativos, motivada por las circunstancias extremas de la época.²

El “yo en crisis” de los vanguardistas estaba exhausto de sí mismo. Alberti, Neruda, Lorca, y Vallejo, entre otros, abandonan los paseos por la ciudad moderna como búsquedas del ser a través de la calle / poema.³ Desde finales de los veinte y principios de los treinta, estos poetas ya estaban más preocupados por hacer una poética de crítica social y política, y dar voz a un “nosotros rehumanizado.”

Estos poetas latinoamericanos y españoles hacen de su poética política un proyecto “trasatlántico” que, contrario a la postura no intervencionista de las primeras potencias, considera como deber solidarizarse con la causa republicana a través de textos, muy conscientes de su valor histórico. Michel de Certeau subraya en *The writing of history*: “the past is a treasure placed in the *midst* of the society that is its memorial, a food intended to be chewed and memorized. History is the “privileged” ... that must be remembered so that one shall not oneself be forgotten.”⁴ Las ruinas en los poemas de Neruda y Alberti no apuntan

al pasado histórico, pero están conscientes de su trascendencia temporal, e impiden la indiferencia y el olvido. En el contexto del setenta aniversario del principio de la Guerra Civil, estos poemas se sitúan en los inicios del proceso de construir la memoria colectiva, y de escribir la historia de la Guerra Civil.

España en el corazón surge literalmente de los restos de la guerra. A falta de papel con que imprimir el manuscrito, el libro nace del reciclaje, de la basura, los recuerdos, los deshechos, de las ruinas mismas. Manuel Altolaguirre imprimió el libro de Neruda con la ayuda de soldados republicanos en un monasterio catalán en 1938. Como cuenta Altolaguirre: “No sólo se utilizaron las materias primas (algodón y trapos) ... sino que los soldados echaron en la pasta, ropas y vendajes... trofeos de guerra, una bandera enemiga y la camisa de un prisionero moro.” En un momento simbólico, los restos de la guerra se materializan en el texto; el libro mismo sugiere una continuidad con su referente histórico. *España en el corazón*, como producto reciclado, es una promesa de renacer ecológico, que surge de los deshechos, y contrarresta la visión nihilista y apocalíptica de la guerra con una poética esperanzadora.⁶

En “Explico algunas cosas”, Neruda abandona las preguntas retóricas sobre la naturaleza y los problemas metafísicos que predominan en su fase intimista por un tono más prosaico, que va al gran: “Os voy a contar todo lo que me pasa.” El uso del vosotros se puede leer como otra forma de solidaridad con los españoles.⁷ El Madrid de la República se idealiza y se contrasta radicalmente con el Madrid destruido. La capital de la casa de las flores, de sus amigos, de la abundancia del mercado se viste de sinestesias, sinécdoques, oxímorons y personificaciones: “pan palpitante,” “un profundo latido de pies y manos”, y un “solo frío”.⁸

En este poema, la armonía que se huele y se mastica en el mercado de ese Madrid de la República, se quema cuando “una mañana todo estaba ardiendo”. La repetición en esta segunda parte intensifica metafóricamente la repetición de las bombas; el contraste con el desde entonces” subraya el fuego, la pólvora y la sangre. Con los apóstrofes nostálgicos a sus amigos, Raúl González Tuñón, Rafael Alberti, y Federico García Lorca, les recuerda la época en la que en su casa estallaban granos en vez de bombas. Neruda critica y parodiza ferozmente las alianzas entre fascistas, Nazis, mercenarios moros, la rancia aristocracia y la Iglesia Católica: “Bandidos con aviones y con moros, / bandidos con sortijas y duquesas, / bandidos con frailes bendiciendo.” Neruda le habla en vosotros a dos destinatorios, el que le increpa por su poesía y su experiencia, y a los bandidos, los generales traidores, a los que se dirige directamente. Los apóstrofes a sus amigos contrastan con el apóstrofe a los generales traidores. Con el imperativo, “mirad mi casa muerta, / mirad mi España rota,” el hablante les recrimina a los generales los efectos de su insurrección y nos obliga a los lectores a mirar la casa / país destruido.

La poesía de la Guerra Civil parte de la necesidad del poeta de “contar su historia,” y logra lo que Walter Benjamín ha llamado un “despertar” histórico.

Cuando en “Explico algunas cosas”, Neruda nos dice: “Os voy a contar todo lo que me pasa” nos está pidiendo que lo escuchemos, que escuchemos su historia dentro de la historia de un Madrid en guerra. El tono informal y prosaico nos pide otro acercamiento a la poesía, como testimonio histórico, que es a la misma vez testimonio personal, íntimo. Cuando al final del poema, se dirige de nuevo al lector con:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

Neruda nos obliga a ver, nos pide que seamos testigos de la historia. Ya no quiere hablarnos del sueño, si no que quiere provocar en el lector un despertar de la conciencia. Benjamin reflexiona sobre cómo el despertar se conecta con la memoria, el ejercicio de recordar: “awakening is the great exemplar of memory: the occasion on which it is given to us to remember what is closest, tritest, most obvious.”⁹ En esta ocasión, Benjamin se refiere literalmente al acto de despertarse, después del sueño, y de reconocer, adquirir conciencia. Como muchos críticos han señalado, desde una perspectiva psicoanalítica, el despertar es un acto traumático en sí, y puede estar marcado por un imperativo ético, el de adquirir conciencia de la realidad.¹⁰ Estos poemas de Neruda y Alberti obedecen a ese imperativo ético, a esa necesidad de testimoniar, de dejar huellas poéticas ante lo perecedero, ante la destrucción.

Como parte de las convenciones del topos, los poemas de ruinas tienden a aludir a un río, una luna, o un espectador específico, para “alcanzar” lo histórico, la conciencia, y darle “autenticidad” a su representación del pasado. En “Explico”, sin embargo, el río, testigo y rastro de la violencia del “presente textual”, es la sangre de los niños que corre por las calles. Las ruinas no son columnas o estatuas rotas de un pasado lejano y perdido, si no pedazos de un presente inminente, y en ese sentido, el poemario mismo es un agente histórico, que quiere provocar en sus lectores una concienciación política.¹¹ En su tercer prólogo a *Caballo verde para la poesía*, Neruda describe su poética: “en casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre.”¹² En *España en el corazón* sobresalen las imágenes surrealistas y sangrientas; una nueva poética oscurecida como sugiere Adorno en su *Teoría Estética*: “The darkening of the world makes the irrationality of art rational: radically darkened art.”¹³ En el poemario de Neruda hay múltiples poemas que muestran, más allá de la violencia vengativa de “Explico,” una visión

más pesimista, apocalíptica y “oscurecida” de las repercusiones de la guerra.¹⁴

En su libro *Catástrofe y olvido*, Jean-Louis Déotte apunta a algunas preguntas claves sobre las ruinas en la producción cultural de la memoria colectiva: “¿qué es lo que arruina un acontecimiento... (una experiencia, un testimonio)? ¿Qué otra huella puede dejar que no sea más que cenizas?”¹⁵ Los poemas de Neruda y Alberti le hablan a sus contemporáneos, pero también responden de forma indirecta a estas preguntas, luchando contra una política del olvido, y convirtiendo sus textos en testimonios que mantienen la memoria colectiva enraizada, conectada a su historia. Entre otros poemas, “Canto sobre unas ruinas” de Neruda y “Madrid-otoño” de Alberti se escriben tras los primeros e intensos meses de la guerra, y se publican en la revista que dirige Neruda con Nancy Cunard, *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*. La estética trasatlántica de la guerra y los poemas de la revista se proponen, en primer lugar, alentar a los soldados en el frente; en segundo plano, solidarizar a sus lectores con la causa republicana, indignándolos, movilizándolos y motivándolos a ser agentes históricos; y en tercer lugar, son textos que dan comienzo y determinan la memorialización de la guerra.¹⁶

Después de julio de 1936, Madrid fue un campo de batalla, y se convirtió en uno de los símbolos de la resistencia republicana. A través del apóstrofe en “Madrid-otoño”, Alberti personifica a la ciudad en ruinas, revela su cuerpo herido y la representa como madre, embarazada del futuro. Su destrucción es el producto de los bombardeos fascistas, sin embargo la ciudad se fortalece al identificarse con los ciclos naturales, con un otoño, cuya muerte se transformará en un renacer primaveral. La voz poética se dirige a la ciudad en el primer verso: “Ciudad de los más turbios siniestros provocados... / yo quisiera furiosa, pero impasiblemente / arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo.” De la ciudad angustiada, lívida, emerge la furia de la voz poética, que quisiera mezclar su llanto y su canto con “la sangre tirada” de los muertos.¹⁷ El texto comienza y termina con una voz, un llanto, un grito de vida, que combate la catástrofe de la ciudad.

En los poemas sobre ciudades en ruinas es frecuente que el hablante se identifique con un transeúnte que recorre la calles, los monumentos, los fragmentos del pasado. En “Madrid-otoño” la voz poética se describe como testigo de un presente; es un “yo” que no nace del silencio, sino que quiere arrancarse la voz para volver a él.¹⁸ El recorrido de la voz poética, como un “viaje a la semilla”, va desde los espacios más alejados, las afueras de la ciudad, hasta llegar al interior, al vientre de esta Madrid / madre. El viaje por la capital le obliga a particularizar la mirada, a dar testimonio de los escombros, “los barrios en ruinas,” las casas vacías, el cuerpo tiroteado y el germen de un mañana esperanzador.¹⁹

La metáfora de Madrid desnuda como un árbol otoñal se sugiere en la segunda estrofa. El hablante camina por las afueras: “voy las hojas difuntas pisando entre trincheras, / charcos y barrizales.” La personificación de las

hojas caídas evoca un paralelismo con los cuerpos muertos de los soldados en las trincheras. La metáfora del otoño en el poemario de Alberti, *Capital de la gloria* (1936-1938), encierra una visión de la guerra como un proceso natural, la muerte es parte del ciclo de la naturaleza. Esto no quiere decir que la muerte sea inevitable, pero, en una época en la que lo espiritual ha sido monopolizado por el bando enemigo, quizás la única esperanza que le queda a un ateo es que los cuerpos se reciclen, y la muerte se integre en un proceso de renovación natural.²⁰ En “El otoño y el Ebro” Alberti también explora la comparación de los soldados republicanos, resistentes como los árboles en otoño; sin hojas, parecen vulnerables, fríos y secos, pero por dentro están vivos: “Pero como los troncos, el hombre en la pelea / seco, amarillo, frío, mas por debajo, verde.”

En “Madrid-otoño” tanto los árboles, la naturaleza, como los edificios, símbolos de la ciudad, son víctimas de un “cielo temeroso de explosiones y llamas.” La memoria histórica y artística también se ve amenazada con borrarse: “Y corre un escalofrío al pensar tus museos / tras de las barricadas.” Ante la destrucción cultural por las bombas fascistas, la renovación natural surge como arma. El recorrido por un Madrid destruido, de “avenidas de escombros y barrios en ruinas” culmina y se enfoca en lo particular:

Hay casas cuyos muros humildes, levantados
a la escena del aire, representan la escena
del mantel y los lechos todavía ordenados,
el drama silencioso de los trajes vacíos...

Las casas sin muros revelan el teatro de la vida cotidiana, interrumpido por las bombas. Los “trajes vacíos” apuntan de forma metonímica a los cuerpos ausentes, los que habitaban las casas. Los poemas de guerra suelen centrarse en el campo de batalla, pero con los aviones Nazis, los fascistas llevan el campo de batalla a la ciudad, y sus víctimas no son sólo soldados, si no ciudadanos de todas las edades. Los “trajes vacíos” evocan a los muertos, fantasmas característicos del topos de las ruinas.

En las últimas estrofas, Madrid se expone, y se personifica con un cuerpo herido pero vivo: “la frente de tu frente se alza tiroteada... / pero tu corazón no lo taparán muerto.” El apóstrofe a la ciudad intensifica su presencia.²¹ Neruda también desarrolla el apóstrofe a la ciudad herida en “Madrid, recién herida, / te defendiste.” Pero la ciudad del poema de Alberti se representa además como una mujer embarazada:

Ciudad, ciudad presente,
Guardas en tus entrañas de catástrofe y gloria
El germen más hermoso de tu vida futura.
Bajo la dinamita de tus cielos, crujiente,
Se oye el nacer del nuevo hijo de la victoria.
Gritando y a empujones la tierra lo inaugura.

La ciudad y la tierra se unen en este espacio poético, en el que lo natural y lo cultural no se contraponen, sino que se alían. La típica oposición entre la ciudad y el campo se abandona; la barbarie de la modernidad de aviones con bombas, que por primera vez en la historia atacan a la población civil, es el proyecto “civilizador”, “masculino”, “católico” que se condena en estos poemas. “Madrid-otoño” culmina con una visión, en la que la ciudad tan cerca de la muerte da a luz a un “nuevo hijo,” una respuesta vital, cuyo grito silencia y opaca al cielo dinamitado.

Tanto el libro reciclado de Neruda como las metáforas de renovación natural de Alberti determinan una poética trasatlántica de posibilidades de cambio. Esta poética surge de la guerra, con imágenes apocalípticas desgarradoras, pero, y hay que matizar que no siempre es así, muchos textos concluyen como “Explico” y “Madrid-otoño,” con un mensaje que se aferra a la esperanza, a la necesidad de cambio histórico.

Hoy en día, en España y Latinoamérica rige una particular obsesión por la política de la memoria. En ciertos sectores de la sociedad, prevalece el imperativo ético de recordar, de recuperar textos perdidos, de evadir la indiferencia. Después de años de dictaduras, en las que se imponían el silencio y el olvido colectivo e institucional, los gobiernos, y en particular algunos líderes comunitarios, han empezado, aunque no siempre con éxito, una campaña a favor de la recuperación de la memoria histórica. De ahí, el interés por rescatar y escuchar los testimonios del pasado. ¿Se puede considerar la poesía de la Guerra Civil española como testimonial? No siempre estos poemas emanan de experiencias personales, pero sin duda, son testimonios, cuyas metáforas, personificaciones y apóstrofes delinear una crítica política e histórica. Neruda y Alberti nos exigen de diversas formas que, con ellos, seamos testigos de la historia, y en ese sentido, contribuyen “avant la lettre” a la memorialización de la guerra, a recordar cómo se destruyó la convivencia. Giorgio Agamben indica en *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo* que:

En latín hay dos palabras para referirse a testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo,” significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.²²

La experiencia de los eventos históricos, el trauma de la Guerra Civil, lleva a estos poetas latinoamericanos y españoles a sentir la urgencia ética de contar, de “explicar algunas cosas,” de ofrecer su testimonio. En ocasiones, los poetas se pueden situar como “tercero,” ojos que ven y que gritan los horrores de la guerra, aunque claramente Alberti y Neruda se posicionan como republicanos, independientemente de si era comunistas o no en ese momento, españoles

o chilenos. Lo fundamental de esta poética trasatlántica de la guerra es que devela el imperativo ético de “testimoniar.”

“Explico” es un poema que intenta ser más autobiográfico que “Madrid-otoño”, el cual comienza con un deseo frustrado de arrancarse la voz; son dos formas distintas de acercarse a las ruinas. Neruda quiere desnudarse, mostrar su experiencia personal, hablarle a sus amigos, mientras que Alberti quiere borrar su voz individual en señal de respeto por los muertos. Ambos poemas aluden respectivamente al cambio estético de Neruda y Alberti; cambio que se puede leer paulatino aunque se sugiera que fue repentino y tajante, y que separa a la poesía del pasado, preocupada por el “sueño” y las “hojas”, de la del presente, la poesía revolucionaria. Neruda reflexiona explícitamente sobre este cambio de prioridades poéticas con las preguntas retóricas que enmarcan al texto. Peter Wesseling en su libro sobre Alberti, *Revolution and Tradition*, indica que este cambio en su trayectoria poética también se ficcionaliza en “Madrid-otoño”: “The images that begin and end it symbolize the process of change Alberti felt he was undergoing during the war and that he saw mirrored in the social, cultural and political crisis of the twenties and thirties.”²³ Wesseling destaca que la crisis personal de Alberti de los años veinte “is the ‘point of departure’” de este poema. “Madrid-otoño” comienza con ese yo en crisis, que furiosamente quiere “arrancarse la voz,” que huye de sí mismo, y que contrario al texto de Neruda, es un yo que no predomina en el resto del poema. El “nosotros rehumanizado” adquiere una nueva voz con el grito final, el nacer, el “despertar” del hijo de la victoria.

A pesar de sus diferentes voces, para Neruda y Alberti, la poesía se vuelve un arma política contra el fascismo, un vehículo para lograr “un despertar histórico.” Su obra desea ser una forma de provocar un estado de emergencia “real” como el que sugiere Benjamin:

The tradition of the oppressed teaches us that the “state of emergency” in which we live is not the exception but the rule... our task (is) to bring out a real state of emergency, and this will improve our position in the struggle against Fascism.²⁴

El Madrid en ruinas de los poemarios de Neruda y Alberti ejemplifica una poética trasatlántica, que obliga a sus lectores a ser testigos de la historia más allá de sus filiaciones nacionales, a movilizarse políticamente, y a escribir la historia de la Guerra Civil. Los poetas latinoamericanos y españoles se unen contra una política de indiferencia y del olvido que demuestra que las guerras también se luchan con las palabras.

NOTAS

1 Arcadio Díaz Quiñones en su conferencia “Usos y abusos del hispanismo” el mes de marzo del 2006 en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, trazó el desarrollo del Hispanismo como disciplina en Hispanoamérica y Norte América. En su ponencia argumentó que figuras claves como Federico de Onís, Américo Castro y Pedro Henríquez Ureña hacen del hispanismo un tipo de “revival” de lo español, cuya práctica cultural margina y excluye a lo africano y lo indígena de lo “hispanoamericano”.

2 Luis García Montero. “El poeta y la ciudad,” (Conferencia núm. 6). *Fundación para la cultura urbana*. Caracas: colección cuadernos, 2005. García Montero en el prólogo “La poesía de Rafael Alberti” destaca el “cambio” de Alberti a una poesía de más compromiso político, y argumenta que: “Sin embargo, no sería real una separación absoluta de la nueva poesía política con el proceso de su obra anterior... La unión que la vanguardia configura entre la estética y la ética, la búsqueda de transformación paralela de poesía y sociedad, conduce, lógicamente, a Rafael Alberti a una paulatina toma de postura política.” (Luis García Montero. “La poesía de Rafael Alberti”. *Poesía (1920-1930) de Rafael Alberti. Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1988. p. LXXI).

3 Ejemplos de esto pueden ser el Neruda de “Walking around,” o el Vallejo del poema VII de *Trilce*: “Rumbé sin novedad por la veteada calle / que yo me sé.”

4 Michel de Certeau. *The writing of history*. Trans. Tom Conley. New York: Columbia University Press, 1988. p. 4.

5 Manuel Altoaguirre, “Carta a José Antonio Fernández de Castro,” *Obras Completas* III, Pablo Neruda. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1957) 908-909.

6 Con este libro, Neruda abandona su postura anti-intelectual, y busca en la cultura de los libros, una poética que dialogara con el pasado y el presente, y que tuviera claramente una función política: “Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. ¿Puede la poesía servir a nuestros semejantes? ¿Puede acompañar las luchas de los hombres?” Pablo Neruda, *Confieso que he vivido: Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 196.

7 Una parte de la crítica ha tendido a subestimar *España en el corazón* como una obra de propaganda política, y se malinterpreta como “transparente” y más sencilla que sus poemarios previos. Robert Pring-Mill indica que lo que sucede con *España en el corazón* es “its failure to achieve any real distancing from the immediacy of war.” (Robert Pring-Mill. *Pablo Neruda: A Basic Anthology* (Oxford: The Dolphin Book Co., 1975) XXXVII.) Pring-Mill sugiere que “Explico algunas cosas” y “Canto sobre unas ruinas” ejemplifican lo mejor de la colección, pero que también hay poemas que “degenerate into raucous diatribe, such as ‘Sanjurjo en los infiernos.’” A pesar de que “Sanjurjo” no es un gran poema satírico, la insistencia de Pring-Mill en la falta de distanciamiento de Neruda ante la inmediatez de la guerra no es una crítica convincente. “Explico algunas cosas” intensifica su efecto poético precisamente porque revela “la inmediatez” de la guerra. Manuel Durán and Margery Safir subrayan cómo la poesía de Neruda tenía que

ser “clara” y explícita para que fuese accesible a mayor número de lectores: “To attain its goal, the poetry must reach a vast public, it must be clear, direct, unequivocal.” (*Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda* (Bloomington: Indiana University Press, 1981. p. 79) Este poemario, por otro lado, lejos de ser “fácil” y “transparente,” me parece que combina un lenguaje prosaico con metáforas surrealistas, bastante complejas. Coincido con Jaime Alazraki en que este poemario más que revelar un lenguaje poético “claro,” aboga por claridad política: “La poesía de Neruda abandona los antros oscuros de la inconsciencia para elevarse a la claridad de la conciencia.” (*Poética y poesía de Pablo Neruda* (New York: Las Americas Publishing Company, 1965, p. 189.)

8 Nelson Orringer argumenta que en este poema: “... Neruda anhela restaurar el equilibrio burgués de la sociedad española. Al comentar la nueva dirección de su poesía y su aparente olvido de su país natal, no mira hacia delante como los utópicos marxistas, sino hacia atrás con nostalgia. Recuerda la paz de la República en el barrio madrileño de Argüelles, salpicado de bellas y picantes impresiones sensoriales: su casa llena de geranios... el mercado de frutas vendibles que llegaban al horizonte... en resumen, un comendio de una sociedad capitalista en armonía.” (Orringer, Nelson. “*España en el corazón* de Neruda y su solidaridad generacional.” *La Chispa* 87, *Selected Proceedings*, ed. Gilbert Paolini, (New Orleans: Eighth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, Tulane Univ., 1987) 203. Apesar de que sí hay una idealización nostálgica de la “armonía” en la época de la República, yo no considero que su representación del mercado sea meramente simbólica de una sociedad capitalista y de la sociedad de consumo. Neruda subraya la abundancia de frutos y demás alimentos para destacar la vitalidad que luego contrasta con la destrucción de la guerra, y el hambre y la muerte que invaden las calles de la ciudad.

9 Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999. p. 389.

10 Me refiero a la teoría psicoanalítica y a la reflexión de Cathy Caruth sobre el “imperativo ético” de despertar en la obra de Freud y Lacan. (p. 112) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.

11 Como Marx sugiere: “The reform of consciousness consists *solely* in...the awakening of the world from its dream about itself.” Karl Marx. *Der historische Materialismus: Die Frühschriften* (Leipzig 1932) vol. 1, p. 226 (letter from Marx to Ruge; September 1843).

12 Pablo Neruda, “Conducta y poesía,” Prólogos a la revista *Caballo verde para la poesía* Madrid, (Oct. 1935 - Jan 1936), *Obras Completas*, Vol. III, (Buenos Aires: Losada, 1957 (4th edition, 1973) 639.

13 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (1970), ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedmann, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997) 18-19.

14 En contraste con “Explico algunas cosas” y “Madrid-Otoño”, “Canto sobre unas ruinas,” no proyecta un posible final esperanzador y no identifica las ruinas como españolas, lo cual abre las posibilidades de que esos restos sean una repercusión de algo que amenaza a toda sociedad moderna democrática. Aunque no tengo tiempo de analizar en detalle este texto tan complejo, en diálogo también con el Barroco,

me interesa mencionarlo porque revela otra cara del poemario de Neruda: una más pesimista, más apocalíptica, más radicalmente “oscurecida”. “Canto sobre unas ruinas” también subraya los imperativos a un vosotros, “ved” y “mirad”, obligándonos a presenciar la destrucción. Al final, al espectador/lector sólo le queda el rastro imperceptible del dolor: “mirad sobre la cal y entre el mármol / deshecho / ha huella – ya con musgos – del sollozo.” Por el contrario, en “Explico” del cuerpo del niño mutilado salen balas vengativas, y del cuerpo herido del Madrid de Alberti nace “el hijo de la victoria”.

15 Jean-Louis Déotte. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa y el Museo*. Trad. Justo Pastor Mellado. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998. p. 25.

16 “Canto sobre unas ruinas” de Neruda y “Madrid-Otoño” de Alberti se escriben tras los primeros e intensos meses de la guerra, y se publican en la revista que dirige Neruda con Nancy Cunard, *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*.

17 Salvador Fajardo subraya, en su análisis de este poema, que el hablante se presenta paradójicamente: “The poet’s own emerging presence is self-contradictory and is born in the depths of the city, in its chaotic center of fear, out of this very contradiction: destruction is birth. It is the city that gives birth to the poet as it gives birth to its own new being.” (“Icons of War in Alberti: “Madrid-Otoño.” *The Spanish Civil War in Literature*. Ed. Janet Pérez and Wendell Aycock. Texas: Texas Tech University Press, 1990. p. 124).

18 Robert Havard sugiere que esta violencia contra su persona poética demuestra un deseo de ser “impersonal”: whether out of a feeling of inadequacy in the face of such momentous events, or a reluctance to intrude upon the grief of others, he seeks to lose his poetic persona, “arrancarme de cuaje la voz”... As a communist, he knows that mass suffering is not to be appropriated by an individual. Only by identification with those who suffer is the poet validated.” *The Crucified Mind Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*. Rochester, NY: Tamesis, 2001. p. 223. Esta lectura plantea que para evadir la perspectiva de una literatura burguesa, Alberti se aproxima a una poesía de “impersonality,” en la que intenta deshacerse de su voz. Sin embargo, en ese mismo verso en el que subraya ese deseo de “arrancarse la voz,” también apunta que no puede. La imposibilidad del silencio lo lleva a revestir su voz poética, no a perderla, si no a encontrarla entre las trincheras y las ruinas de la ciudad.

19 Fajardo también apunta a la estructura del texto a través de la mirada poética: “the poet’s gaze identifies, incorporates the multiple wounds of war. The exploration follows concentric circles from the city’s outer limits (stanza 2), to streets and neighborhoods (stanza 3), to vacant homes (stanza 4), and then outwardly, as vulnerable body on the plain, extended for death or for birthing (stanza 5).” p. 125.

20 Esta última reflexión parte de una conversación con Pedro García Caro sobre este texto.

21 Jonathan Culler en su ensayo “Apostrophe,” lo describe como un tropo que destaca el proceso comunicativo, y que suele hacer de lo ausente, una presencia inmediata. Culler indica que a través del apóstrofe: “a poem may invoke objects, people, a detemporalized space with forms and forces which have pasts and futures but which are addressed as potential presences.” *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca:

Cornell University Press, 1981. p. 149.

22 Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo, Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000, p. 15.

23 Peter Wesseling. *Revolution and Tradition. The Poetry of Rafael Alberti*. Valencia: Albatros, 1981. p. 67. Wesseling también argumenta esta lectura al subrayar que “the poet wants to leave the “sótanos lívidos’ of the alienation of the past in order to “walk the city” (“pisarte”).” (64) Coincido en este deseo de abandonar la oscuridad de los sótanos sin salida, pero también hay que reiterar que pisar tiene unas connotaciones violentas que no las tiene “el caminar por la ciudad.” Ese “paseo” o recorrido por un Madrid en ruinas esta marcado por la violencia tras su paso.

24 Walter Benjamin. “Thesis on the Philosophy of History.” *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. London: Fontana Press, 1994. p. 248-249.

**HELENA ARELLANO:
LANCES, LUNARES Y LUCES**

Adolfo Castañón

I Nunca sé si un libro me ha gustado verdaderamente hasta que su trama y personajes llegan a mi conversación – y sólo sé si el texto le resultó simpático e inteligente a ése que habla en mí para el otro. Empecé a leer la novela de Helena Arellano – con cierta desgana – , pero una vez que la tomé una tarde ociosa de sábado en que andaba huyendo por las ramas de un texto pendiente sobre el Quijote, la leí de corrido y casi sin aliento, con simpatía creciente. Más tarde, pasé al estado escrito las líneas que siguen adelante. Sin embargo, la novela se “posicionó” en mi mercado interior al calor y socaire de una conversación con una antigua amiga entre los corredores no de una plaza de toros sino de un aeropuerto. Ahí descubrí cuánto me había complacido su escritura y también qué poco quedaba del milagro leído en la tibia transcripción que sigue, y que vengo a leerles más como un saludo que incluye una disculpa y un tributo amistoso que como una exposición crítica cabal y a la altura de esta – ahora no me temo decirlo – de esta obra, de esta obra de arte, cosa tan escasa en los mercados literarios de nuestros días donde predominan las construcciones hechizas y los perendengues postizos.

II

Las doce sílabas que titulan la novela de la escritora y artista plástica venezolana Helena Arellano Mayz, con su par de sugerentes hexámetros: “lances” amorosos y taurinos, lunares que connotan la belleza femenina y cierta calculada imperfección, luces, que remiten a estrellas como lentejuelas en un traje o aun al brillo de los ojos.

La novela o más bien la unamesca “nivola” de Lucía Lugo de Helena Arellano Mayz se planta en medio de la página con una fingida indecisión que ya anuncia el contrapunto de sueño y realidad, fantasía y experiencia (“¿Sabré picar las espuelas?”) En sus tres primeras líneas: “ansiosa, tapo y destapo la plana. Velo mi única arma ¿sabré picar las espuelas?” se transparenta el complejo impulso que la llevará hasta las palabras con que remata su novelesca trama, casi diría su varia lección de romances criollos:

“ – Por cierto, tanto hablar de fiesta brava, ¿y tú bailas sevillanas?

– interrumpió su silencio.

“ – No

“ – Yo tampoco.

– ¿Y el baile del perrito?

Sonreí. El gruñó. Y sin mediar una palabra más salimos a dar un paseo. Había subido la marea. Era noche de luna llena”.

En medio de las 177 cuartillas – no encuadradas y recién salidas de la impresora que me tocó leer ahora transfiguradas en un hermoso libro coeditado por Joral Editores y Grupo Editor Orfila-Valentini y con una sugerente fotografía de Katyna Henríquez Consalvi –, saltan los duendes del poema y de la fábula como banderilleros sobre el lomo del soñado toro en cuyas astas míticas y a la par concretas se agitan, como hojas de calendario, los modismos y marienismos de ese oficio ritual – no me atrevo a llamarlo deporte – que es el del doble sacrificio llamado Fiesta Brava y que aquí cifran las siluetas del Cordobés, Luis Miguel Domínguez. Y quien dice Fiesta, dice lujo, dice mito como el de Ariadna y el Minotauro, derroche y a la vez ceremonia forma contenida, conocimiento preciso de usos y costumbres animales, fascinación y gobierno de las diversas imágenes y datos reales que arman esta construcción verbal donde una amorosa espectadora se asoma a las entrañas, toriles y cuadriles, que deslindan el ruedo del toreo. Quien dice Fiesta, dice también lujo, momento excepcional, dice día domingo de la sensibilidad que practica sus abluciones para llegar a “juzgar rigurosamente” el arte de contemplar al matador, a los matadores. El toro solo muere o solo es indultado una vez; el torero, es matador de muchos astados. ¿Y la voz novelista que sigue a los lances? Es, desde luego, agonista – las describe sufriendolas, gozándolas y prendiéndolas como mariposas – de muchas corridas, de muchos lances, de varios, al menos dos o tres amoríos, o aun cuatro lances. La narradora de los lances es, a la par, elegante y valiente, arrojada y pudorosa.

Pero tras ruedos y novillos, arenas, toros, corredores y ciudades, o más bien entre ellos resuenan las voces de su fábula que ella va siguiendo o cazando como alondras hasta lograr transmitir al leyente la experiencia contemplativa del que atiende la coreografía de ese ritual atroz y seductor con el alma en un hilo. – Es el hilo de la narración, el hilo del traje de luces que se deshilvana en la historia o con ella sin que lo toque nunca la muerte. La petición de principio, es el arma más burda de lo que suele conocerse como crítica literaria. No quiero tocar para

Helena Arellano esa puntilla del falso tiro de gracia. Maravilla – lo constato así – que en una trama tejida entre la ceremonia arcaica del sacrificio mitraico y el clavecín del deseo y del amor no aflore la gota oscura de la crueldad. Yo no creo que esto sea fortuito. Hay en Lances... una de-construcción, que no una demolición, del arquetipo de la mujer fuerte que se encarnó, por ejemplo, en la telúrica Doña Bárbara de Rómulo Gallegos. Y una substancia verbal tejida sagazmente para un oído educado y capaz de apresar los ecos y arranques del habla viva. Creo que Helena Arellano, con la toga pretexta con que repasa las verónicas y chicuelinas por sus personajes y paisajes está yendo más allá del desamor y del desarmar para disolver la boba substancia del machismo al par que aspira a reinventar al sesgo acaso sin saberlo, el antiguo derecho materno que documentó el alemán Jan Jacob Bachofen para beneficio del viejo Federico Engels en *El origen de la propiedad privada, la familia y el Estado*. Los Lances de Arellano no se fijan – en el sentido químico de la palabra – ni en la corrida, ni en el animal de dos espaldas presentido por el amor. Y no se fijan porque su fábula se arma en el reojo y desde el plano oblicuo de otras regiones. A diferencia de Michel Leiris, la escritura tauromáquica de Arellano, no se fija en el ritual hematolátrico como una meta para el autoconocimiento, sino que, a la letra, se lanza, y se escapa de ese circular altar hecho de arena, para ir a buscar su cresta inteligente y convergente en el lugar en el espacio desde donde la escritura se hace posible: desde la vida examinada.

(Texto leído en la presentación de la novela de Helena Arellano Lances, lunares, luces (México, Jorale Editores, 2010) el 27 de noviembre, en la 24 edición de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara).



Eduardo Longoni

Sábado en su casa de Santos Lugares

**80M84RD3RO, LA NOVELA CINÉTICA
DE CZAR GUTIÉRREZ**

Anouk Guiné

De trapos de mi saxofón
De terciopelo azul de mi clarinete
Que sube y baja como el sol
Hasta alcanzar la divina incandescencia
del tambor y la trompeta. Hay además
Un piano de fieltro violeta
Cuyas notas cubren la orquesta Como la marea. Así la música
No se oye el silencio se dibuja
En la retina el ritmo
El ritmo el ritmo
Es siempre atroz y soberano
Como el océano
Hoy quisiera hablar de mi concierto, Eielson

Bombardero [1], que no es libro sino «artefacto», como dice su autor, es un verdadero derroche poético cyberpunk y biopunk, un arma de desconstrucción masiva del lenguaje y un acelerador de partículas.

Mi lectura de esta novela, – que no es novela, sino síntesis, cristalización y paradigma de todos los géneros literarios que conocemos –, empezó, porque así lo quise, encima de las nubes: exactamente a 9500 m. de altitud, 967 Km/h y faltando 10,210 Km. para alcanzar mi lugar de destino. *Bombardero* y yo hemos cruzado los cielos y las noches de mil amparos desde *Nubegris* (que así se llama Lima en el libro) hasta París, vía Amsterdam, a bordo de un Boeing 747-400. Una música árabe del Medio Oriente, la que propone KLM a bordo de sus aviones, inundó y nutrió mi lectura por más de 9 horas. No podía imaginar

empezar *Bombardero* sin música árabe, el perfecto soundtrack para una historia que se basa en los ataques de las Twin Towers de NYC, el 11/09/2001.

No quería dejar de volar hasta llegar a la última página. Porque una vez que se entra en este papel, en este texto y en esta maquinaria y mecánica de flujos, fluidos y fragmentos, no se vuelve a ver el mundo, la belleza y la poesía como antes. Y desafío a cualquiera desmentir el hecho de que existe y existirá un antes y un después de *Bombardero* en la historia de la literatura latinoamericana.

Citando a Mircea Eliade, el escritor y jurista Kadel Sabir (2011) escribe en 9/11: *Credo quia absurdum* (<http://www.agoravox.fr/actualites/international/article/9-11-credo-quia-absurdum-100470>):

Ground Zero se ha vuelto un Axis mundi, un lugar hierofánico por excelencia donde lo «sagrado se manifiesta»; esta irrupción de lo sagrado crea un punto fijo donde gravitan todos los valores. Así como se piensa que el sol gira alrededor de la tierra, se piensa hoy que la moral gira alrededor de Ground Zero.

Pienso que de la misma forma que *Bombardero* tiene su eje en *Ground Zero*, la historia de la novela, su sentido sagrado y sus valores, tendrán que girar entorno a *Bombardero*.

Las palabras milimétricas, quirúrgicas y corrosivas del poeta peruano Czar Gutiérrez, el lenguaje, jamás agresivo y de una gran elegancia, la gráfica, los códigos, los símbolos, los dolores, los circuitos internos – electrónicos, mecánicos, químicos y humanos – y las redes virtuales explorados de manera continua, el movimiento que el autor da a las naves aéreas, a los cuerpos, a los metales, a los cristales, al plasma, al mercurio, a los goces, a los cerebros, a la luz, a la velocidad, a los sentimientos y a la muerte, son increíbles por inéditos y altamente innovadores.

Digo “movimiento” porque considero que Czar Gutiérrez ha inaugurado la era cinética de la novela. Y digo “electrónico” porque considero que también ha inaugurado la era cibernética de la novela latinoamericana. Estamos ante una escritura que conoce el arte de paralizar un avión en pleno vuelo y de estrellarlo con el infinito y la eternidad contenida en la poesía más alta, que hace transpirar de goce en goce.

Estamos de lleno en la lógica de Roland Barthes cuando, en “El placer del texto” (*Le plaisir du texte*, 1973), afirma:

La escritura es eso: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de este ciencia, hay un solo tratado: la escritura en sí)... Iré hasta gozar de una desfiguración de la lengua, y la opinión dará altos gritos, porque no quiere que ‘se desfigure la naturaleza’.

Y para desfigurar el lenguaje, como lo hace Czar Gutiérrez, no solo se requiere amar y sufrir en todos los sentidos de la palabra, sino también ponerse a sí mismo en peligro constante a través del lenguaje, de su estructura y de su

goce. Porque de esto se trata aquí, es decir, reitero, de *los goces del lenguaje y de gozar de una desfiguración de la lengua*.

Devórame, defórmame a tu imagen, escribe Marguerite Duras en *Hiroshima mon amour*, en medio de un lugar desfigurado por la guerra y donde el goce amoroso llega también hasta el deseo de desfiguración de los cuerpos. De hecho, desde el inicio del primer capítulo, *Reset*, Czar Gutiérrez nos dice: *Alguien se dispone a desfigurar la geometría del globo, alguien quiere borrar las coordenadas, alguien quiere, alguien busca, alguien planea* (<http://www.dissidences.org/Bombardero.html>).

Lo que aún no sabemos es que el autor se dispone a desfigurar la geometría del lenguaje y de los cuerpos en una suerte de fragmentación que remite a la poesía de J. E. Eielson, en particular a *Noche oscura del cuerpo*. Desde el polvo y hacia el polvo, Czar Gutiérrez opera estas desfiguraciones construyendo una nueva arquitectura de la novela y de los mecanismos de escritura, inaugurando también una nueva relación entre *las comunidades estructurales que conectan lo escrito hecho de «letras» y lo escrito hecho de «imágenes»*, como lo plantea la «tética» (<http://www.cciccerisy.asso.fr/textique11.html>) que pretende establecer una teoría que unifica las estructuras de lo escrito.

La obra de Czar Gutiérrez pertenece, además, a las artes plásticas en cuanto mueve nuestros sentidos a partir de una dimensión táctil, visual y musical, hasta el punto de inspirar a artistas como Tito Domínguez (frontman del dueto electrónico trujillano Jardín Solar) que trabaja desde las artes visuales y la música electrónica: <http://www.youtube.com/watch?v=nk7SJOobvWk> (2009), Sophie Canal (escritora) y Gabriel Gargurevich (músico) quienes compusieron una canción producida por Jonni Chiappe: <http://www.goear.com/listenf992b4c/la-chanson-de-cesar-grabi-el-gargurevich-sophie-canal> (2010), o Susana Bouroncle, quien dedicó al autor una exposición de pintura, instalaciones y murales: <http://www.youtube.com/watch?v=altwtlSvFQo4> (2011). Y más: junto a los homenajes de los electricistas arequipeños Delay Tambor (<http://www.myspace.com/delaytambor>), o de los bonaerenses Plan Quinquenal (http://www.youtube.com/watch?v=swHKQKxS2dk&feature=player_embedded&noredirect=1), entre múltiples remixes:

Gutiérrez convirtió las ruinas (del IIS) en un taller de escritura y ha hecho de su libro un peregrinaje literario que lo ha convertido en el producto de su propia novela, la que ha seguido transformando en el Internet, el videoarte, la lectura high-tech; y, al final, en un acto de fe literaria sólo paralelo al de Joyce en el “Work in progress”, al de Julián Ríos en Larva, a la novela desvelada bajo las de Perec

como escribió muy justamente Julio Ortega (2011) en *Imaginario 9-11* (<http://www.elboomeran.com/blog-post/483/11248/julio-ortega/imaginario-del-119/>):

La estética plástica de *Bombardero* resulta ser una experiencia sensual – lograda también con frecuencia por el humor – donde cada página y cada frase, hasta la más irreverente, resulta fascinante. Sin duda laguna, es un texto que transforma nuestra relación a lo escrito, a la lectura, a los géneros literarios, al objeto libro, a la escritura computacional, a la poesía y a la prosa. De hecho, he leído *Bombardero* como escucho la música celestial de Philip Glass. Como obra fundamentalmente musical, esta novela nos hace penetrar un minimalismo y unas estructuras repetitivas dignas de obras como *Dance 8*: http://www.youtube.com/watch?v=KSOB_Xm1WnA.

Glass es maestro de los circuitos electrónicos que fueron alimento del rock progresivo, género del cual siempre se nutrió el autor en cuanto ex dj. En su “caja negra”, escribe que ritma su novela con *cancionero popular, acústico, retro, pop, punk, postpunk, new wave, acid, sicodelia, emo, house, indie, jungle, latino, lo-fi, dance, noise, singer, trance, trip-hop*... Y cuando leo:

el puño de acero martilla y martilla y martilla la arena hasta que el desierto sangra de negro...me sobra el tiempo para ametrallarte y ver tu cara destrozada, 48 Scuds acaban de ser despedidos con bombos y platillos y acaban de no ser interceptados... es una delicia el olor del Verbo, es una delicia el olor del Ébola, ojo con los Scuds, ojo con los satélites, ojo con el Astra y el Eutelsat, la muerte ya no existe si me miras a los ojos, amor, el puño martilla el acero y los ruiseñores de la guerra cantan: himno aéreo / himno a-e-e-é-reo

siento la adrenalina futurepop y synthpop que da Apoptygma Berzek (APOPT): <http://www.youtube.com/watch?v=0Gng1N04zV4&feature=player-embedded>. Puede decirse que *Bombardero* es un gran himno a la *Electronic Body Music* (EBM).

Ocurre también que David Bowie, uno de los personajes de esta novela, era gran admirador de P. Glass desde su performance en el Royal College of Art en Londres en 1970. Bowie compuso después la obra minimalista y abstracta *Low* (<http://www.youtube.com/watch?v=quE7e-1ZDqk&feature=related>), elogiada por Glass en 1992.

Cuatro años más tarde, grabaron juntos *Symphony No. 4 'Heroes'* en *26 Mixes for Cash* (Aphex Twin): <http://www.youtube.com/watch?v=FjBcNU1UZUs&feature=related>. Czar Gutiérrez celebra la versión original de *Heroes* (1978): <http://www.youtube.com/watch?v=Phf0WW1fbF8&feature=related> hasta el punto de ofrecernos parte de su partitura sagrada en medio del libro y de poetizar magistralmente obras no menos magistrales como *Neuköln*:

ahora el saxo de b0W1e comienza a salir como una mano solitaria desde una estación de trenes cubierta por nubes de estroncio, el saxo se despliega en espacios de orfandad y vacío donde nunca termina de caer, el saxo rebota y se duele y se desploma otra vez para terminar naufragando en un mar

de espirales y aullidos primorosos y soledades que solo pueden dibujar el camino de un hombre que se dirige hacia el polvo bajo la atenta mirada de las estrellas en forma de canción que muere de muerte dulce y violenta y subyugante y brutal, rip.

Por su complejidad creativa, Czar Gutiérrez, heredero, entre otros, de Glass, de Bowie y de Eielson, pertenece, como ellos, a los innovadores y a los transgresores que marcan la historia.

[1] Edición príncipe de casi 6000 páginas fue publicada por el autor en 2008 y replicada en tres partes [*Ground Zero* (2009), *Estamos en el aire* (2010) e *Himno aéreo* (2011)] por el Grupo Editorial Norma: <http://www.librerianorma.com/busqueda/resultados-busqueda.aspx?p-8I14zf46reZhVYqX/B3rjYRWvhW48xbYPRN4NSfscc>= Su traducción al francés y al inglés está en curso.



Alquimista, Alchemist, 30 X 40 cm.

PERFIL POLÍTICO DE AMÉRICA LATINA

Riccardo Campa

Istituto Italo-Latinoamericano, Roma

*L*as crónicas españolas del siglo XVI coinciden en resaltar las características distintivas de las culturas precolombinas del Nuevo Mundo. El debate, que se instaura en Valladolid en 1550, se concentra en el aspecto más inquietante de la administración española en los fértiles territorios del extremo Occidente. La discusión ideológica se concentra en la genética de los indios y por lo tanto en sus facultades deliberativas con respecto al derecho vigente en el área ibérica. Los tratadistas del derecho de gentes (Juan Luis Vives, Bartolomé de las Casas, Juan Roa Dávila, Francisco Suárez, Luis de León, Juan Ginés de Sepúlveda, Martín De Azpilcueta) reestablecen la validez de la tradición jurídica europea en el multiculturalismo y en el plurilingüismo americanos.

El año 1521 representa la fecha a la cual se remonta el deterioro de las relaciones entre los adelantados españoles y los locales. El contraste más evidente está dado por la diversidad de las tradiciones: en los españoles, el sentimiento religioso es manifiesto; en los indios americanos es intimista, casi secreto. La opulencia de las iglesias barrocas ibéricas compite con la geométrica voluptuosidad de aquellas inspiradas en la magnificencia de la naturaleza en el área americana. La conversión de los indios, de hecho, implica un notable esfuerzo por parte de los misioneros cuya mansedumbre se contrapone con la mal disimulada intolerancia de los indios, aún impregnados de la atmósfera del Olimpo arcaico-imperial. Los dioses de los indios mantienen un continuo coloquio simbólico con sus adeptos, que preanuncian a los reformistas luteranos de Europa continental contrarios al magisterio y a la burocracia eclesiásticos.

Los anales de Cuauhtitlan, la recopilación de los hechos, que pueden

llegar a convencer a un gran número de personas, reflejan la existencia en su problemático sometimiento a un orden, difícilmente convertible en el prefacio de la trascendencia celestial. La infidelidad de los indios con relación a la ortodoxia católica está acentuada por la idolatría, por los simulacros de los poderes ocultos, invocados para que resulten menos despiadados. Incluso en el panteón indio, la autoridad real entraña el perfil divino, la imaginaria figuración ordenadora del universo. La reminiscencia constituye el aspecto más inquietante de las pruebas literarias indias, que refuerzan el sentido de pertenencia a una cultura que puede ser anulado por los eventos políticos y sociales. Las religiones precolombinas se identifican con las atmósferas poéticas durante los cuales la mente se plantea un cuestionamiento acerca de las ostentaciones de las instituciones.

La conexión existente entre las variables interpretativas de la conformación territorial y demográfica del área y sus instancias independentistas permiten revalorizar, incluso con el empuje del fervor ideológico que caracteriza a la modernidad, las fases políticas, económicas y sociales que, sostenidas por las tradiciones credenciales, llevan al subcontinente americano a modificar las persistentes caracterizaciones autoritarias en democracias nacionales. El proceso de transformación de la economía agraria en economía industrial, siguiendo las innovaciones del aparato tecnológico y productivo, justifica un accidentado y comprometido recorrido ideológico a menudo conectado y otras veces desvinculado de las experiencias institucionales europeas.

Para algunos países del área, medio siglo de independencia no resulta suficiente para la instauración de un orden político estable. La ruptura con España determina una organización administrativa frágil (por otro lado denunciada por los mismos próceres de la independencia, *in primis* por Simón Bolívar), que desemboca en el caudillismo y en los poderes locales. El debate ideológico, que se concentra en la protección de los privilegios eclesiásticos, en el centralismo y en el federalismo, anima el enfrentamiento entre los liberales y los conservadores. Los conflictos fronterizos (la guerra del Paraguay 1865-1870, la guerra del Pacífico 1879-1884) determinan, con la supremacía del militarismo, una fuerte inestabilidad de la cual no participan Brasil y en alguna medida Chile. La abolición de la esclavitud en Brasil se declara en el año 1888.

La innovación del transporte marítimo convierte a América Latina en un sistema de exportación de productos básicos hacia el mundo industrializado. Antes de la primera guerra mundial, América Latina produce la quinta parte de los alimentos del mundo. Su vulnerabilidad depende de la economía externa que, mientras tanto, se modifica para poder llegar a ser autónoma y competitiva tal como sucede en los Estados Unidos después de la crisis del año 1929 y de la adopción de la doctrina de John Maynard Keynes.

El desarrollo de América Latina entre las dos guerras mundiales se vale de la inmigración europea y no europea que refuerza el desarrollo demográfico regulado por la instauración de un orden oligárquico que impide que se

produzcan cambios en el status, especialmente en los sectores operativos provenientes de países europeos, en los cuales se vislumbra un potencial productivo de nivel tecnológico capaz de cultivar una competencia preventiva a nivel planetario.

A principios del siglo XX, la debilidad de la economía colonial incide negativamente en el proceso de modernización, del mismo modo que el futurismo y las otras corrientes modernistas influyen sobre las decisiones políticas de Italia y de Alemania, decididas a crear una fuerte unificación nacional mediante una improvisada expansión colonial.

El endeudamiento externo de las economías latinoamericanas (en particular frente a la banca británica) se refleja negativamente sobre su autonomía, más tarde condicionada por el panamericanismo, una corriente de pensamiento dominada principalmente por Estados Unidos.

Las doctrinas positivistas de inspiración comtiana reflejadas en el lema «Orden y Progreso», libres de la influencia esencial de la ciencia en el área latinoamericana, relativamente y de manera desordenada, inciden en el tenor de cada uno de los ordenamientos institucionales. El clientelismo amenaza la conformación liberal, que en algunos países se presenta como salvadora, si bien se encuentra condicionada por la presencia preponderante de escasas iniciativas empresariales. Las elites administrativas y financieras obtienen notables provechos de un sistema de patrocinio que garantiza la estabilidad. La trama clientelar oculta una suerte de redistribución del rédito. El individualismo permanece como una defensa con respecto a la organización de la sociedad fundada en los derechos positivos y en la virtual solidaridad igualitaria.

El constitucionalismo y el militarismo se contraponen desde dos frentes aparentemente coordinados entre sí, el ordenamiento de algunos países del área, independientemente de sus dimensiones estratégicas y demográficas. Las enseñanzas impartidas en las academias militares se ven influenciadas por las doctrinas elitistas decisionales europeas (Vilfredo Pareto, Gaetano Mosca, Carl Smith) que consideran a las vanguardias como la salvaguarda de las características identitarias y culturales de diversos ordenamientos institucionales. A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en México, Chile, Argentina y Brasil se instaura una corriente tecnocrática con el objeto de garantizarle a la estructura del estado una supremacía decisional por sobre las libres decisiones subjetivas. La política escolástica se desarrolla especialmente en la condena a los dogmatismos tradicionales y en la vigencia de las disciplinas científicas y tecnológicas. El pragmatismo inglés se adecua a las inclinaciones experimentales de las generaciones que, con la llegada del siglo XX, se ven alentadas a enfrentar los desafíos de la especialización y la sectorización tecnológica. El despotismo ilustrado o la dictadura liberal acompañan de manera desordenada la acción de los intelectuales inclinados a reemplazar a la sociedad civil con intervenciones ministeriales. El estado

asume connotaciones éticas para responder a las exigencias de actualización previstas como indispensables para participar de la renovación general.

El liberalismo y el positivismo se conjugan en el anticlericalismo, que se manifiesta en la abolición del foro eclesiástico, en la supresión de la décima y en el traspaso de todos los actos públicos al ordenamiento jurídico civil. Solo Colombia ratifica en 1887 un acuerdo con la Santa Sede, sustrayéndose de esta manera al liberalismo radical imperante en los otros países de la región. Por el contrario México, con la ley de reforma de 1857, decreta la abolición de la instrucción religiosa. El anticlericalismo mejicano se atenúa con el porfiriato, que no incide en la debilidad de la Iglesia como receptáculos de consolidadas tradiciones credenciales.

Valentín Letelier considera que la libertad es un principio orgánico de la filosofía científica y, sin embargo, propone un autoritarismo responsable del cual Bismarck resulta ser la encarnación. En el período comprendido entre 1889 y 1893 en Argentina, Brasil, Chile y México el autoritarismo político se pone en discusión mientras el oligarquismo se abre tímidamente a la democracia; sobre todo tomando en consideración las modificaciones demográficas que se ven afectadas por las tensiones sindicales europeas y estadounidenses. El clientelismo rural está sometido a una inexorable decadencia a causa también del carácter emprendedor de las nuevas clases modernizadoras. Las reformas electorales asumen un aspecto transformador en un período en el cual las masas se acercan a la participación política.

Después de la primera guerra mundial y la gran depresión, se abre para América Latina un período de relativa prosperidad, debida por otra parte a los beneficios financieros acumulados por las exportaciones de materias primas y la producción interna de productos manufacturados. Los indicadores macroeconómicos no colaboran para aumentar la confianza de la gente. El radicalismo, que en países como la Argentina connota el itinerario orgiástico y remisivo de la primera y segunda mitad del siglo XX, provoca una notable resistencia. La comparación entre estos dos aspectos de la dinámica social se aglutina en torno al populismo luego de la luctuosa época del militarismo golpista y persecutorio. A principios del siglo XX, el populismo y el militarismo dificultan la primera fase de la industrialización (en Colombia, Argentina, Chile y Brasil), que por otra parte está conectada con las inversiones extranjeras. Argentina, México, Brasil y Cuba encabezan el inicio de una profunda transformación del aparato productivo y distributivo (este último aún condicionado por las redes de comunicación – viales, ferroviarias, de navegación – realizadas por los ingleses).

La crisis de América Latina comienza a principios de los años 30 del siglo XX debido al errático comportamiento de los precios. La balanza comercial global de América Latina, conjuntamente con Europa y Estados Unidos, refleja la reducción del superávit del cual se beneficia hasta el advenimiento del totalitarismo europeo. La práctica del cambio libre en América Latina se

conjuga con el protagonismo de los Estados Unidos, que mediante algunas declaraciones de principios (J. Monroe, T. Roosevelt, T. W. Wilson) consideran ser pertinente a su función arbitral un régimen de permanentes interacciones en toda el área americana.

El indigenismo, en el arte figurativo y en la filosofía, renueva el escenario cultural, incorporando al debate planetario los elementos de una revolución antropológica que permite (junto con José Vasconcelos y Víctor Haya de la Torre) una revisión de los componentes orgánicos de las revoluciones sociales contemporáneas.

Cuando estalla la segunda guerra mundial, la administración Roosevelt crea un clima de mayor comprensión en las relaciones interamericanas y, de alguna manera, recupera los valores de Occidente que las Iglesias Católica y Protestante restablecen en la Europa continental y en la Europa Mediterránea sojuzgadas por las corrientes obreras y masivas.

La lucha por la democracia liderada por los Estados Unidos les asesta un duro golpe a los populismos preponderantes en Argentina, Brasil y México, en respuesta a los grupos emergentes tendientes a introducirse en la economía de servicios ya que tanto la economía agraria como la economía industrial son débiles: una por la disminución de las exportaciones de las reservas alimentarias; la otra (la de los frigoríficos fiscales argentinos) debilitada por la demagogia urbanizante.

El anacronismo de las dictaduras militares de los años cincuenta del siglo XX incide negativamente en el proceso de diversificación de las inversiones y en el nivel de la productividad en los diversos sectores del subcontinente.

El aumento económico del quinquenio 1945-1950 que marca el incremento, si bien contenido, de la industrialización, reduce las importaciones y al mismo tiempo la deuda pública; manteniéndose durante un breve período sin asegurar la progresiva automatización económica del área del crédito internacional. La situación se agrava también a causa de la imparable urbanización de las capitales latinoamericanas a las que llegan los trabajadores de las industrias (como en el caso de las empresas textiles brasileñas), que no logran mantener la competencia internacional. A principios de la década de los años Treinta del siglo XX, la satisfacción de la demanda interna induce al estado a hacerse cargo de la crisis del comercio y de las expectativas del proletariado.

El sindicalismo se delinea de esta manera como un contrapoder en defensa de los derechos de los trabajadores que en Italia encuentran respuesta en el "orden nuevo" gramsciano y, en cambio, en Brasil, en el Estado Novo de Getulio Vargas, que los subordina al interés nacional. La retórica populista se propone exorcizar las intenciones de desestabilización que también se extienden en el contexto normativo y empresarial enfatizando el nacionalismo económico. En la Argentina de Juan Domingo Perón, el proteccionismo, conjugado con la oligarquía exportadora, no encuentra respuesta en la reforma agraria

que se llevó a cabo en México y en Venezuela. El corporativismo permite la representación escenográfica de todas las profesiones y afiliaciones que virtualmente se acercan al escenario empresarial y realizador.

En la segunda mitad de los años cuarenta del siglo XX en cinco países de América Latina (Argentina, Bolivia, Guatemala, Perú, Venezuela) se realiza la transición democrática que sugestion a Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México y Uruguay, llegando también al Paraguay, América Central y el Caribe.

En 1959 se produce la revolución castrista en Cuba, destinada a transformarse en una fortaleza ideológica de izquierda, responsable de la permanente tensión, ya sea dentro de la Organización Americana, o hacia el exterior, en acuerdo con las alianzas y las influencias sufridas o diseminadas en el escenario internacional. La crisis de los misiles de 1962 marca el momento de tensión y de ruptura en relación al occidente americano.

La *Alianza para el Progreso* de la administración Kennedy de 1961 confiere una particular importancia a la cohesión del continente americano respecto a la geopolítica mundial. El desarrollo económico facilitado por la *Alianza*, si bien atenuado en el crucial período de la guerra de Vietnam, permite a los países latinoamericanos incrementar la producción y los intercambios en el clima de guerra fría que delimita de manera aseverativa los dos modelos contrapuestos de desarrollo.

El tratado interamericano de asistencia mutua, firmado en Río de Janeiro en 1947, establece como objetivo la consolidación de las relaciones de amistad y de buena vecindad también en la eventualidad de una agresión externa imprevista.

La amenaza del comunismo induce a los países del área a crear en 1948, en Bogotá, la Organización de los Estados Americanos (OEA) según el modelo de la ONU.

La crisis del petróleo de 1973 pone en evidencia la inadecuación del modelo de desarrollo latinoamericano. En Bolivia, Chile, Uruguay y Argentina se instalan regímenes autoritarios con intenciones reivindicatorias a nivel nacional. La conmoción económica es enfrentada con la individualización del enemigo interior (Carl Schmitt) y del enemigo externo, que atentan contra la identidad institucional y la integridad territorial. La reivindicación de los derechos humanos, promovida por la administración Carter, incide desfavorablemente en los países latinoamericanos, a merced de grupos militares aun influenciados por el minimalismo económico y la elefantiasis formal. La persecución interna por motivos falsamente ideológicos es la última herida cometida por la autoexaltación nacionalista, hasta la redención justicialista y democrática del *Nunca más* de la Comisión presidida en la Argentina a mediados de los años 80 por Ernesto Sábató.

El *decenio perdido* de los años 80, así definido por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) registra una reducción en 1989 del producto bruto interno por habitante a nivel del 1977 (con una disminución del 20%)

determinando una inadecuada distribución de las ganancias. La regresión económica impone la instauración de la democracia y la liberalización del emprendimiento individual con el objeto de acomodar las condiciones generales para atraer las inversiones extranjeras. La deuda externa induce a los países a convertir sus economías en agrupaciones (los mercados regionales) capaces de afrontar los desafíos del mercado global. Las intervenciones de Estados Unidos de 1989 para reducir el rigor de la deuda involucran a los bancos públicos y privados capaces de renegociar las tasas y los vencimientos. Los gobiernos latinoamericanos, en consecuencia, están abocados a las reformas fiscales, finalizadas a la imposición del valor agregado. Desde los años noventa al 2000 el mejoramiento económico de América Latina no está libre de la vulnerabilidad de las turbulencias financieras internacionales.

La progresiva organización de los grupos étnicos reclama una mayor autonomía política y territorial. El bolivarianismo y el indigenismo responden a las renovadas discusiones sobre la peculiaridad y sobre la posibilidad de redención civil del área latinoamericana que se reconoce irremediamente aplicada a afrontar las problemáticas relativas a la interacción económica, política y cultural.

El resultado de esta profunda revuelta ideal, que se desprende del nuevo ordenamiento institucional del área, consiste en la asociación de las zonas particularmente reactivas a las expectativas del escenario internacional. La radicalización de las creencias tradicionales cede su lugar, no tanto a la iconoclastia, sino más bien a una dimensión salvífica de nivel operativo, de experiencia. La transcendencia totémica de la literatura del Siglo de Oro encuentra respuesta en la inherencia ética de la era contemporánea, dispuesta a salvaguardar, siguiendo la huella del debate de los tratadistas del derechos de las gentes, la dignidad individual cual defensa de la identidad colectiva en los espacios embellecidos por el trabajo que, de abiertos y conformes (con el gaucho), se transforman en el peristilo de una permanencia mundana más justa.

PODER, PALABRA Y REALIDAD EN LA HISTORIA DEL *SENDEBAR*

María Dolores Bollo-Panadero
Colby College

Con unos orígenes que se remontan a Oriente, el relato del *Sendebär*, más tarde transformado por su vertiente occidental en la *Historia de los siete sabios de Roma*, es la fuente de todas las narrativas en que la imposibilidad de hablar en auto-defensa se opone a un sentido de probidad, de justicia y de verdad¹. A partir del siglo XIII, traducida al castellano por el infante don Fadrique y re-trabajada por el imaginario cristiano², la historia se cristaliza en una unidad enigmática y pedagógica cuyas múltiples versiones giran en torno a la noción de que, ante los engaños producidos por la palabra, al ser humano sólo le reta la confianza en la justicia divina.

El *Sendebär* cuenta la historia de un poderoso rey que, a pesar de contar con un harem de noventa mujeres, “non podía aver de ninguna dellas fijo” (65)³. Finalmente, por gracia de Dios, consigue, ya en su vejez, “dexar para quando muriese heredero para que heredase el regno” (66). Orgulloso de su hijo, quiere para él la mejor educación posible, y, con este fin, lo entrega en manos del sabio podía aver de ninguna dellas fijo” (65)³. Finalmente, por gracia de Dios, consigue, ya en su vejez, “dexar para quando muriese heredero para que heredase el regno” (66). Orgulloso de su hijo, quiere para él la mejor educación posible, y, con este fin, lo entrega en manos del sabio Çendubete. Con el pasar de los años, el príncipe no se demuestra tan brillante como era de esperar, lo que hace que su maestro lo tenga que aislar de la corte para educarlo en privado, por un tiempo acordado entre él y el Rey. Sin embargo, ya se sabe de que, a la edad de 20 años, el príncipe tendría problemas graves con su padre, pues esto pronosticaba su “carta astral”. Cuando se aproxima el plazo acordado para que el Infante vuelva al palacio, el sabio Çendubete, tras observar las constelaciones, llega a la conclusión de que él no debe hablar durante una semana después de su llegada⁴. Aprovechándose de esta debilidad impuesta por influencias “sobrenaturales”,

una de las jóvenes esposas de su padre, “la qual más amava e onrávala más que a todas las mugeres qu’él avía” (74), acusa falsamente al joven príncipe, diciendo que éste ha intentado seducirla y que, por lo tanto, ha maculado la honra del Rey, cuando en realidad lo que ella quería era que el Infante traicionara a su padre, le usurpara el poder y se casara con ella – “matemos a tu padre e serás rey e seré yo tu muger” (75) –, le había propuesto la madrastra. Así, a partir de la falsa imputación hecha por la esposa, la historia se desarrolla por medio de una serie de acusaciones y defensas perpetradas en forma de historias retiradas de lo cotidiano: los ejemplos; teniendo, por un lado, a la esposa del rey y, por otro, a los siete sabios, “siete privados mucho sus consejeros” (76), que salvarán la vida del Infante. Esta secuencia de intervenciones dura una semana, tiempo necesario para que el príncipe pueda otra vez hablar y defenderse personalmente. La narrativa conlleva, pues, las marcas de lo que Northrop Frye denominó historia romanesca, definida por la presencia de lo mágico, una historia que existe en un tiempo que mantiene la proximidad de lo real con el tiempo del mito (33-35).

Gómez Redondo afirma en su estudio sobre las artes poéticas en el medioevo que “la primera teoría literaria, en lengua vernácula, procede de la asimilación de las artes elocutivas en las cortes letradas que se suceden en Castilla desde mediados del siglo XIII” (13). En este contexto, no es extraño que la cuestión de la palabra, o de la prohibición de ésta, se instaure por lo tanto en el cierre de la trama del *Sendebär*. La historia reflexiona exactamente sobre el misterio de la palabra, no tanto por su función comunicativa meramente, sino también por su capacidad de operar cambios en nuestro comportamiento. Así, la lectura de la historia del infante dentro del imaginario cristiano cobra una correlación inmediata con problemáticas pertenecientes al nuevo contexto cultural⁵. La jaculatoria “señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarle,” en referencia a Lucas 7, 6-7, crea en la ideología cristiana la certeza de que todo el poder existente en la tierra, y la justicia decurrente de éste, se resume en la fuerza de la palabra. Nos conduce, así, a la comprensión mítico-simbólica de que el hombre y el mundo no son más que una manifestación del lenguaje y que sus destinos dependen del lenguaje mismo. El propio misterio de la creación del mundo y de sus seres sólo puede ser concebido como un pensamiento de Dios materializado en la fuerza de la palabra – “Al principio era el Verbo y el Verbo era Dios” (Juan 1, 1) –, prenunciando el pensamiento heideggeriano según el cual “el lenguaje es la casa del ser.” La epístola de Pablo a los Hebreos reconfirma este pensamiento explicando que Dios sustenta el universo con el poder de su palabra (Hebreos 1, 1).

La historia del *Sendebär* insiste, pues, dentro de la ideología cristiana, en la conexión entre el lenguaje y las fuerzas sobrenaturales e inexplicables que gobiernan nuestros destinos. En la narrativa, todos tienen la conciencia del poder otorgado por la palabra y de la capacidad que tenemos de utilizarlas para bien o para mal. La historia evidencia nuestra relación con las palabras en busca de una conciencia de verdad, ya que las palabras, como demuestra el relato, pueden ser empleadas para una aproximación con el sentido de justicia, de

realidad, que guarda la verdad, pero al mismo tiempo pueden ser utilizadas para alienar su verdadera función de análisis de la realidad con falsedad, o sea con la mentira. Como el mismo don Fadrique establece en su prólogo, en referencia a la comprensión de la obra, la preocupación del lector u oyente debe estar centrada en “la entención en fin de los saberes” (63). De este modo la trama es construida sobre la noción del miedo de hablar, resaltando la convicción de que los vocablos tienen poderes mágicos y que, por ello, es necesario respetarlos o temerlos como algo sagrado. El príncipe en la historia del *Sendebär* no habla no por incapacidad de hablar, sino que guarda silencio por miedo de que su acción, como pronosticó Çendubete tras “catar” las estrellas, provoque una catástrofe o invoque la mala suerte. La narración crea un tabú lingüístico generalizado a todo el lenguaje, fenómeno que toda civilización atribuye normalmente sólo a algunas palabras que se juzgan portadoras de malas energías o capaces de atraer desastres personales o colectivos⁶.

El miedo de hablar del príncipe, el tabú lingüístico, requiere con que la historia se valga de un metalexismo que transmite el poder del lenguaje a otros personajes de la trama. La duplicidad de la verdad ofrecida por este recurso permite que se exponga claramente la inestabilidad de la palabra en el discurso humano. El texto demuestra que más allá del arte, la palabra es expresión de artificio, de alteración de la verdad, llevando como resultado la injusticia en la observación de las acciones. Parece indicar que nuestros destinos como seres humanos, dependientes del lenguaje, están subyugados, condicionados por la manipulación de la fuerza de las palabras en un mundo inseguro, donde éstas están en las lenguas de los agentes del poder. Zumthor apunta el siglo XII como el momento en que “el universo de sentidos” de Occidente, que “reposaba sobre una visión simbólica que distinguía mal entre la realidad de las cosas y su representación” (31), sufre un cambio sensible: se empieza a dudar de la conexión directa entre el lenguaje y la realidad. La traducción de don Fadrique resultaría, por lo tanto, de la adopción y adaptación de esta nueva visión que separa los mundos de la realidad y del lenguaje, demostrando que éste puede ficcionalizar de manera convincente y razonable la realidad. Esta perspectiva también responde a la filosofía aristotélica recién instaurada en la Península y de gran influencia en la época⁷. Según la filosofía aristotélica y la de sus seguidores andalusíes – principalmente Maimónides y Averroes – “all human thought is rooted in the physical perception of the external world and what cannot be given in such perception, or deduced from it, cannot be known at all” (Green 294). Como el lenguaje puede confundir la percepción humana, éste puede ser utilizado con el objetivo de generar un entendimiento específico, diferenciado de la realidad y de la verdad.

Así, el relato del *Sendebär* se construye a partir de una duplicidad de opiniones, que engendra un ejercicio de respuesta de un contradictor, cuya única virtud es permitir la demostración bien argumentada de una tesis, imitando, de este modo, el género muy popular en la península de los debates, “probablemente,”

según Franchini, “uno de los más cultivados y difundidos de toda la Edad Media” (11). Con la utilización de una doble verdad, la historia del *Sendebär* haría, por lo tanto, una apología de la duda, y la acción de dudar sería la única opción en el constante cuestionamiento de una situación y lo que permitiría, al mismo tiempo, llevar a cabo una conclusión sobre los hechos⁸. Sin embargo, la narrativa excluye la duda de la discusión que la construye como historia, pues el lector oyente ya sabe de antemano que la razón está del lado del príncipe y de los siete sabios. Nos es informado de principio que la posición defendida por la madrastra se basa en un fraude. Es lo que permite que la duda de la veracidad de los hechos sólo exista para un personaje de la historia, el Rey, quien no sabe si la justicia consiste en castigar al príncipe o a la mujer. El Rey es, pues, la gran representación del poder y de los peligros que sufrimos todos delante de la equivocada utilización de la palabra y de la corrupción de la verdad. Somos todos irremediamente esclavos de las palabras de otros, subimos los escalones de la fama, caemos en desgracia, existimos y morimos por ellas.

Por lo tanto, la gran conclusión de la obra reside en una crítica de la duda y de la veracidad, veracidad ésta subrayada por un sentido de justicia de la existencia, ya que el destino de los personajes depende totalmente del juzgamiento autoritario del monarca. El personaje del Rey, en sí mismo, ya ofrece una importante lección sobre la capacidad de dudar – sólo los espíritus sabios son capaces de dudar y, consecuentemente, cambiar de opinión. El reconocimiento de la duda, la reivindicación de su fecundidad y valor, se transforma en la narrativa en una marca de inteligencia y de saber, llevando a una transformación de la concepción de las relaciones humanas. Sin embargo, la duda no es por sí sola capaz de resolver la cuestión del falseamiento del lenguaje. La incertidumbre permite que la injusticia no sea perpetrada de inmediato, pero no la previene, ya que la misma duda que lleva a reconocer la verdad puede engendrar la aceptación de la mentira como realidad. Con ello, esta historia de los siete sabios hace la crítica implacable sobre los peligros de la duda misma, ya que ésta, engendrando el error en la boca de una persona vil, conlleva el peligro de la injusticia. El comportamiento de la madrastra evidencia una blasfemia contra el lenguaje. Cabe recordar que el verbo griego *blasphemeo* significa “decir cosas que perjudican”. La blasfemia, vista aquí como acto de lenguaje, toma la función de pecado contra la conexión mítica del hombre con las palabras, ya que el pecado, dentro de la interpretación eclesiástica, no se restringe a las acciones de comportamiento, sino que también incluye los pensamientos y, sobre todo, las palabras.

El descontrol de las palabras intenta ser compensado en la obra por la noción de experiencia:

Si la duda pone a prueba el saber adquirido, la experiencia confirma este saber. Por ello, la experiencia es defendida en la obra como fuente de saber. Toda verdad, en el texto, debe ser probada mediante la experiencia, constantemente alegada en los ejemplos como prueba irrefutable de la “verdad” que está siendo

defendida. Los personajes de los ejemplos son especies de testimonios “vivos” de la verdad de la argumentación⁹. O sea, de la observación de los hechos, a partir de las múltiples experiencias y testimonios, se retira, con ayuda del raciocinio, las relaciones de causa y efecto, posibilitando el establecimiento de conceptos morales generales, importantes para la disolución de la duda¹⁰. No se quiere con ello inferir que la historia de los siete sabios ya defiende conscientemente la explicación racional y cuantitativa de los hechos, como aparecerá en la literatura española en los siglos posteriores, sino que los ejemplos permiten un juzgamiento cualitativo de una situación a partir de la aproximación de las historias contadas (los ejemplos) con la historia vivida (la historia marco). Así, como explica Lacarra y López Estrada, si “en el origen del recurso subyace una gran fe en el poder persuasivo de los cuentos, pues con ellos se espera modificar la conducta de quienes los escuchaban” (*Orígenes* 47), desde un punto de vista intratextual, los ejemplos buscan exterminar la duda del monarca.

Constituyendo un aprendizaje, una fuente del saber la experiencia se presenta así como una alternativa al saber medieval tradicional: la fe. El saber advenido de la experiencia condena, aunque levemente, la noción de esencia implementada por la fe, demostrándola relativamente hadada al malogro. Dejando al margen el conocimiento religioso o mágico, la filosofía del saber defendida en el *Sendebat* se instaura al nivel de lo profano, permitiendo al individuo la capacidad de distinguir lo verdadero de lo falso. Esta manera de ver el mundo permite llegar a una verdad con la ayuda de la crítica del espíritu. Sin embargo, como esta vertiente profana de la filosofía del saber no termina por ofrecer una vía perfecta para acceder a la verdad, así como no es del interés del traductor oponerse a la ideología cristiana dominante, la conclusión es puesta de nuevo en las manos de Dios. Los límites filosóficos del *Sendebat* son los mismo encontrados por la propia Iglesia en el uso del aristotelismo en el siglo XII, pues aunque parezca poder desarrollar la trama sin la presencia divina, prefiere al fin introducirla en la obra como aquella que constantemente determina el curso de los eventos humanos¹¹. Por esto, en su prólogo, don Fadrique, seguro de que el aprendizaje es fundamental para el saber e insistiendo en que el saber adviene de saber escuchar los razonamientos de los otros, afirma que la capacidad de aprender “es dada e enbiada por lo gracia que le es dada e enbiada de suso” (64). La gracia enviada de arriba es la única vía para que uno tenga certeza de que la verdad corresponde a la realidad, pensamiento que acaba restituyendo la presencia de Dios en la noción del saber perfecto y justo.

Desde esta perspectiva, la historia de los siete sabios adquiere también un poder pedagógico muy notable, pues el control del lenguaje siempre estuvo asociado al control del poder. La manipulación del lenguaje puede servir a la preservación del poder, pero debe ser totalmente punida si el lenguaje es utilizado contra el poder establecido. La manipulación de las palabras puede servir como revolución pues tiene la capacidad de transferir el poder a quien supo utilizarlas con argucia. Gurevich recuerda que “the pages of popularizing

medieval texts contain an ongoing hidden dialogue between official doctrine and folkloric consciousness” (5). Al mismo tiempo, la fuerza de las palabras depende, en gran medida, del respeto que tenemos por el lenguaje, incluso por su interdicción e intangibilidad. El lenguaje, asociado a lo sobrenatural, mantiene la conexión con los orígenes de la sociedad establecida, e incrementa valores que dependen de la aceptación de la fuerza del lenguaje. Utilizar el lenguaje falseado contra el poder significa así “pecar” contra el orden establecido, de ahí la importancia de la justicia divina, fuente de poder en sí misma, según se concebía en la Edad Media, como única solución para una situación dual de la palabra, como lo que está expuesta en el *Sendebär*.

Explica Marsan que el relato presenta inherentemente características que, ya de principio, aseguran su permanencia a través de los siglos: su forma no es nunca definitiva, del mismo modo que no es fijo su contenido. Así, dice ella, “pourvu que quelques traits essentiels demeurent, comme une sorte d’armature primitive, tout le reste peut se modifier, se renouveler, s’adapter aux temps et aux moeurs” (111). Su adaptación moral y social depende menos de que sea un trabajo original, una traducción, una versión, que del contexto social en que el mensaje es recibido, pues para cada cultura la misma lectura apuntará en dirección a ciertas preocupaciones e intereses específicos. Warning, defendiendo la estética de la recepción, afirma que el crítico, como abogado del público literario, “integra la obra en la conciencia colectiva, la convierte en objeto estético en el sentido pleno de un hecho social” (17). Si tratamos, pues, de un tema más específico, como la palabra en una obra del siglo XIII, necesitamos estar aún más atentos al contexto ideológico-social de los lectores u oyentes que tendrían acceso a la obra. El *Sendebär* entre la palabra y la no-palabra pone en jaque la idealización del discurso como algo sólidamente anclado en la realidad y apunta hacia el peligro de la duplicidad de la palabra. El *Sendebär* defiende la necesidad de actuar con justicia, de razonar, aunque como producto de su época, termine por dejar la solución del raciocinio humano en manos de la justicia divina.

NOTAS

- 1 Para la introducción histórica véase Sofía Kantor, *El Libro de Sindibad*. Para la cuestión de los orígenes remitimos a Perry y Lacarra, *Cuentística*.
- 2 Sobre las posibles motivaciones que habrían impulsado a don Fadrique a ordenar la traducción de la obra, véase Deyermond.
- 3 En las versiones occidentales, la poligamia del Rey es sustituida por la monogamia. Es la viudez que lo obliga a entregar a su único hijo a un grupo de sabios para que lo eduquen lejos de la corte. En estas versiones, el rey vuelve a casarse y a la nueva reina no le agrada, por una razón u otra, la existencia de un heredero que no sea hijo suyo, de ahí que conspire para eliminarlo. Utilizamos para las citas la edición de

María Jesús Lacarra.

4 Sobre la prueba del silencio, de arraigo común en los cuentos folklóricos como parte de numerosos rituales de iniciación, véase Mircea Eliade (31).

5 La identificación de la palabra con el poder creador de la divinidad no es exclusividad del cristianismo. En la religión egipcia, el dios Khern, la Palabra, habría creado el mundo a través de palabras proferidas por él. El mantra OM de los hindúes yoguis es considerado el cuerpo sonoro de Dios. Y Hesíodo, en su *Teogonía*, muestra las palabras como diosas nacidas de Zeus y de la Memoria. La palabra para el cristianismo sirve, sin embargo, como hilo conductor de todo el corpus bíblico. La noción de que el significante emana el significado, tan común en la mayoría de las religiones, adopta en el cristianismo la función de conexión con la divinidad. La palabra representa así aceptación y salvación.

6 La cuestión del tabú lingüístico también se encuentra expreso en la Biblia desde el Deuteronomio: “Yavé no dejará impune al que tome en falso su nombre” (5, 11). Con diferencias de una sociedad a otra, transferimos esta capacidad a nombres de enfermedades, nombres de demonios y otros.

7 Menocal ofrece un excelente resumen de las cuestiones referentes a la filosofía de Maimónides y a la de Averroes en su libro *The Ornament of the World*. Véase especialmente el capítulo “Banned in Paris” (201-215).

8 Hacemos mera mención al concepto de “Doble Verdad” que marcará en el campo de la filosofía muchos de los debates en torno a la razón y a la teología. Nuestra crítica no hace uso del término en su verdadera acepción, pues éste no se relaciona, a no ser tangencialmente, con la problemática de las palabras. Véase a este respecto Green, 295-297.

9 Lacarra propone que “el término *exemplum* abarca una pluralidad de significados que gira en torno a dos conceptos fundamentales: modelo y testimonio (*Cuentística* 42). Insistimos en la noción de testimonio, pues la mayoría de las historias en el *Sendebär* intenta explicar al rey lo que pasa con una persona si toma una determinada acción. Los personajes son así testimonios de los resultados de ciertas acciones.

10 García Berrio apunta esta manera de raciocinar a través de la escritura como un aporte oriental al mundo occidental, “pues el concepto y la práctica de una expresión ejemplar no son propias de la tradición occidental, sino de la oriental” (176). Intentando adaptarla a una visión occidental, Daniel Devoto intenta clasificar el ejemplo como apólogo, lo que no se adapta formalmente al ejemplo, ya que según el propio Devoto: “el apólogo utiliza con fines moralizadores un variado conjunto de formas narrativas pertenecientes a diferentes géneros literarios y de origen sobremanera diverso” (76).

11 Explica Canto que, para la Iglesia Católica, así como para el judaísmo y el Islam, la filosofía aristotélica presentaba el peligro de dislocar la importante creencia en la constante presencia y acción divina en la vida de los seres humanos – “instead of the theistic and providential God whose will constantly determines the course of the universe, Aristotle posits a mechanistic God who is simply a prime mover. He inaugurates the course of universal events, but He does not participate actively after He has inaugurated the long chain of being” (360)

OBRAS CITADAS

Cantor, Norman F. *The Civilization of the Middle Ages*. New York: HarperCollins, 1994.

Devoto, Daniel. *Introducción al estudio de don Juan Manuel*. Madrid: Castalia, 1972.

Deyermund, Alan. "The *Libro de los engaños: Its Social and Literary Context.*" *The Spirit of the Court. Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto, 1983)*. Eds. Glyn S. Burgess y Robert A. Taylor. Woodbridge, Suffolk: D. S. Brewer, 1985. 158-167.

Eliade, Mircea. *Iniciaciones místicas*. Madrid: Taurus, 1975.

Franchini, Enzo. *Los debates literarios en la Edad Media*. Madrid: Laberinto, 2001.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1957.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia*. Madrid: Cátedra, 1999.

Gómez Redondo, Fernando. *Artes Poéticas Medievales*. Madrid: Laberinto, 2000.

Green, Otis H. *Spain and the Western Tradition – The Castillian Mind in Literature from El Cid to Calderón*. V. III. Madison: U of Wisconsin P, 1968.

Gurevich, Aron. *Medieval Popular Culture – Problems of Belief and Perception*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Kantor, Sofía. *El Libro de Sindibad – variaciones en torno al eje temático "engaño-error"*. Madrid: Real Academia Española, 1988.

Lacarra, María Jesús, ed. *Sendebat*. Madrid: Cátedra, 1989.

———. *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.

———. F. López Estrada. *Orígenes de la prosa*. Madrid: Júcar, 1993.

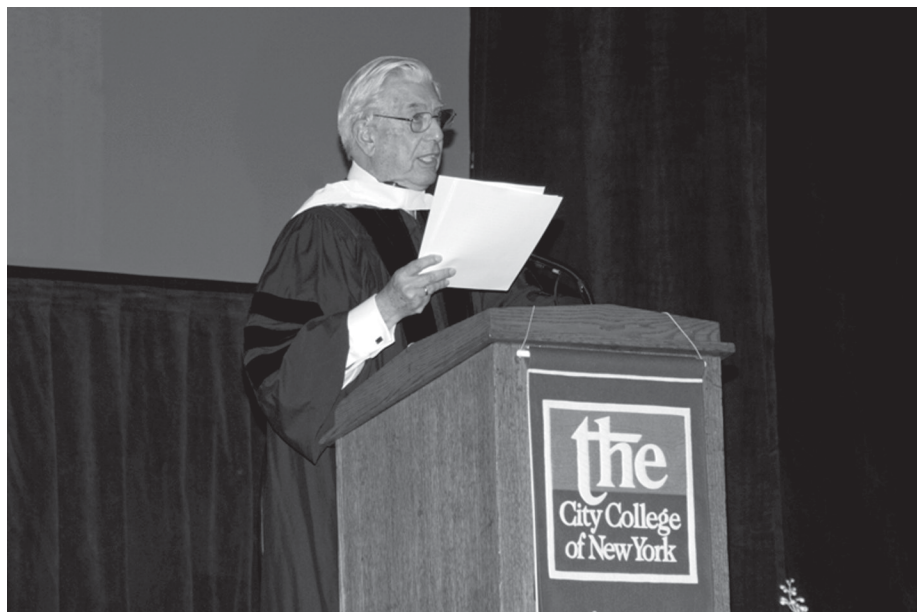
Marsan, Rameline E. *Itinéraire Espagnol du conte médiéval (VIII - XV siècles)*. París: Klincksieck, 1974.

Menocal, María Rosa. *The Ornament of the World – How Muslims, Jews and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. Boston: Back Bay, 2002.

Perry, Ben Edwing. "The Origin of the Book of Sindibad." *Fabula* 3 (1959-60): 1-94.

Warning, Rainer. "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura." *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989. 13-34.

Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.



Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010

**MARIO VARGAS LLOSA
EN CITY COLLEGE OF NEW YORK**

Beatriz Carolina Peña
Queens College (CUNY)

¿Cómo se honra a un escritor muy galardonado después de saberse que recibirá el Premio Nobel de Literatura 2010? Se le premia con el máximo honor a la disposición del oferente. *The City College of New York* le otorgó a Mario Vargas Llosa el título de *Doctor of Letters, honoris causa*, el 18 de noviembre de 2010 en el Great Hall, el salón de actos, enorme y elegante, de Shepard Hall.

The City College, “la Harvard de los pobres”, como se ha conocido tradicionalmente, es la institución más antigua de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Se encuentra ubicada en Hamilton Heights, en Harlem, en el condado de Manhattan. La población de Hamilton Heights es, predominantemente, de origen dominicano. La cifra de alumnos hispanos en *City College* es también muy alta. Por lo tanto, el concederle el título de *Doctor of Letters, honoris causa*, a Mario Vargas Llosa resultaba no solo otro galardón para el homenajeado, sino también un acto de reconocimiento del orgullo de los alumnos hispanohablantes y de la comunidad predominantemente hispana de Hamilton Heights que, apenas poco más de un mes antes, se habían enterado por las noticias de que el escritor peruano había obtenido el premio más prestigioso de las letras mundiales. Además, Vargas Llosa, al recibir la buena nueva del Nobel, se encontraba viviendo en la misma isla de Manhattan.

El acto para otorgarle el título a Mario Vargas Llosa estaba pautado para las 5:30 p.m., pero ya desde antes de las 2:00 de la tarde de ese jueves los asistentes comenzaron a llegar con la esperanza de asegurarse un puesto entre las primeras filas. Para el desconsuelo de los tempraneros, más o menos las primeras diez filas de sillas estaban reservadas de lado a lado. Así, debieron conformarse con los puestos más cercanos a los de los privilegiados, quienes

llegarían tres horas más tarde con la tranquilidad de quien goza de asiento estratégico y seguro. La visibilidad era esencial y la exigían además las cámaras fotográficas y pequeñas filmadoras que muchos llevaban consigo. Emocionados y esperanzados, todos deseaban capturar la imagen de la personalidad que los convocaba.

El desfile de las autoridades académicas hizo su entrada en el Great Hall a las 5:43 p.m. Pasó vistoso de ropajes e insignias por el medio del auditorio entre las dos secciones de asientos. De último en la procesión se aproximaba al escenario Mario Vargas Llosa. El público se incorporó y aplaudió efusivamente cuando el escritor hizo su entrada al salón. Después de que los miembros de la procesión se colocaron en sus lugares en el escenario y con los espectadores todavía en pie, hubo una interpretación de *America, The Beautiful*, acompañada con el piano. El Honorable Charles Shorter, Miembro del Consejo de Administración (*Trustee*) de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), fue el encargado de darle la bienvenida a Mario Vargas Llosa. Allan H. Dobrin, Vice Rector Ejecutivo y Director Principal de Operaciones de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), expuso un poco de la historia de *The City College of New York*. Entre los hechos más pertinentes, destacó que nueve egresados de *City College* habían sido galardonados con el Premio Nobel y que esta cifra de ganadores constituía la más alta asociada a una institución pública de educación superior en el mundo. El Dr. Daniel E. Lemons, Preboste de *The City College of New York*, tomó luego la palabra para presentar a la Dra. Lisa Staiano-Coico, rectora de la universidad, a quien le correspondía otorgar el título a Mario Vargas Llosa.

La rectora de *The City College of New York* tomó el podio y pronunció el siguiente discurso: "Mario Vargas Llosa, conocido por décadas como uno de los mejores novelistas contemporáneos de Latinoamérica, su selección reciente como ganador del Premio Nobel de Literatura del 2010 le asegura para siempre un lugar en el templo de los grandes escritores. En verdad, usted es lo que la crítica y escritora del New York Times, Michiko Kukatani denomina "un ave cada vez más extraña", un hombre de letras en todos los sentidos que ha escrito crítica, periodismo, poesía, obras de teatro y ficción; pero sus logros más sobresalientes son sus novelas, que ya alcanzan dieciocho con la última, *El sueño del celta*, una obra sobre un diplomático anglo-irlandés, defensor pionero de los derechos humanos, la cual acaba de ser publicada en español este mes. Desde la publicación de *La ciudad y los perros* en 1963, usted ha sido celebrado como un atrevido innovador de estilo. Sin importar qué tan diferentes sean sus novelas en forma, desde el diálogo al estilo de Joyce sobre la historia del Perú que conforma *Conversación en la catedral* hasta el comprometido retrato postmodernista de la tía Julia en *La tía Julia y el escribidor*, desde la dramática historia narrativa del despótico gobierno de Trujillo en *La fiesta del Chivo* hasta el suspenso creado en *Travesuras de la niña mala*, sus novelas lo presentan, por encima de todo, como un gran contador de historias, capaz de renovar los grandes temas de la literatura."

Nacido en una familia de clase media en Arequipa, Perú, en 1936, su obra está naturalmente influenciada por sus experiencias propias en su país, pero los temas que trata son universales.

El Comité del Nobel cita su ‘cartografía de las estructuras del poder’ y sus ‘afiladas imágenes de la resistencia, la rebelión y la derrota del individuo’, pero la suma completa de su obra celebra el ansia humana de libertad política, social y creativa, y las posibilidades liberadoras encontradas en el arte y en la imaginación. Su fascinación con la tiranía, el monstruo que solo los seres humanos son capaces de crear, se ancla en su llamado poderoso a la resistencia. Usted siempre ha sentido que el escritor tiene responsabilidad social; no solo como escritor, sino como figura política que hace veinte años fue candidato a la presidencia de Perú. Usted ha sido igualmente crítico de Fidel Castro y del conservador hombre fuerte del Perú, Alberto Fujimori, con lo que ha abogado por un humanismo universal. Visto alguna vez en el pasado como una figura nacional más polarizada, usted es ahora respetado universalmente como la conciencia moral de su país y el intelectual más influyente de Latinoamérica.

Por sus contribuciones excepcionales a través de la literatura a nuestro entendimiento de las peores y mejores posibilidades del ser humano, *The City College of New York* se honra en otorgarle el *Doctorate of Letters, honoris causa*:

"Mario Vargas Llosa, por la autoridad otorgada en mí por el Consejo de Administración de *The City University of New York*, le confiero el título de *Doctor of Letters, honoris causa*".¹

Después de recibir el título, Mario Vargas Llosa se dirigió al público para agradecer la distinción:

"Señora rectora de *The City College* de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, distinguidas autoridades de la universidad, estimados embajadores, profesores, estudiantes, damas y caballeros, queridos amigos:

Estoy profundamente agradecido a esta prestigiosa universidad por honrarme con este título. Conozco el rol importantísimo que *The City College* ha tenido en los campos intelectuales, científicos y sociales desde su creación a mediados del siglo XIX, y recibo este honor con modestia, con emoción, y no como un homenaje, sino como una responsabilidad que se me ha asignado. Y puedo asegurarles que haré cualquier cosa que pueda para no defraudarlos".

A las seis de la tarde, luego de sus palabras de gratitud, Mario Vargas Llosa pasó a dar su conferencia magistral titulada "The Return of the Monsters" ("El regreso de los monstruos"). El discurso advierte sobre los peligros del terrorismo, de las dictaduras y del genocidio en el mundo. También señala el engaño de las conciencias de quienes piensan que "los enemigos de la libertad provienen solo del *Otro*, de otras culturas y creencias" y que se consuelan con la idea de que la libertad florece y triunfa en las nuestras. Sin embargo, a juicio del escritor, estos no son los peores monstruos, sino el estallido de los nacionalismos y la reaparición en las sociedades occidentales de grupos racistas y xenófobos. Para que las sociedades democráticas existan debe haber movimientos y partidos

políticos que representen las distintas tendencias ideológicas de la sociedad, aseveró el autor, pero también es esencial que la mayoría de esas diversas fuerzas políticas sustenten principios democráticos básicos. Argumentó que después de las dos guerras mundiales, en distintas sociedades libres existieron partidos revolucionarios que rechazaban los principios democráticos, pero que estos grupos nunca tuvieron suficiente fuerza para hacerse con el poder. Dio como ejemplo que en Italia, el Partido Comunista llegó a hacerse muy poderoso, pero que pese a que disfrutaba de cierta cuota de poder, nunca llegó a amenazar el sistema en sí.

Después de la caída del Muro de Berlín, parecía imposible, continuó Vargas Llosa, que algo similar a esa pared divisoria volvería a surgir. No obstante, "la verdad es que Europa es hoy el escenario de un espectáculo inquietante: el resurgimiento de una derecha extremista, nacionalista, xenófoba que no cree en principios democráticos, y que ha hecho del rechazo al inmigrante, particularmente de los provenientes de países musulmanes, su lema". Estas ideas han sido exitosas particularmente con ciudadanos afectados por el desempleo y la crisis económica. Presentan al turco, al moro y al negro como el chivo expiatorio a quien se debe responsabilizar de los problemas económicos, del aumento de la criminalidad y, para completar, se les consideran sospechosos de alianzas terroristas. Los grupos políticos que esgrimen estas ideas han dejado de ser grupos minoritarios y en la actualidad han ganado tantos seguidores que compiten de igual a igual con partidos democráticos. Todavía peor, sostiene Vargas Llosa, muchos partidos de centro y de izquierda, para recapturar la simpatía de muchos votantes atraídos por esas ideas, "se han dejado contaminar por estas populistas ideologías antidemocráticas".

Mario Vargas Llosa instó a la audiencia a movilizarse contra el regreso de estos monstruos, a no hacer concesiones ante aquellos que representan en el presente la negación de todo lo que históricamente se ha hecho para superar el barbarismo y para que las sociedades desarrolladas prosperen y sean más humanas. Los logros conseguidos en Europa, especificó, son el fruto de luchas extensas contra el obscurantismo, el fanatismo, el prejuicio y la ignorancia y la recompensa de los sacrificios de innumerables pensadores, escritores, líderes políticos, líderes sindicales, miembros militantes de partidos políticos y los esfuerzos de la gente común. "Gracias a ese largo proceso, hay sociedades abiertas, derechos humanos, pluralismo político, libertad de prensa, libertad religiosa, igualdad de género, laicismo y el rechazo de todas las formas de discriminación racial, religiosa o política". El activismo en defensa de los principios de la libertad no debe ser únicamente una responsabilidad de los gobiernos, sino de todos los ciudadanos en general. También, Vargas Llosa, sin citar ejemplos concretos, llamó la atención sobre iniciativas que, disimuladas con argumentos como los del respeto por todas las culturas o de la solidaridad con los oprimidos, autoriza a algunos grupos a desobedecer la ley e introducen el racismo y la xenofobia. Instó a los intelectuales, los medios

de comunicación, los científicos y a todos aquellos que puedan hacerse oír en la tribuna pública a combatir estos monstruos con firmeza y a encararlos con un “no triunfarán”.

Mario Vargas Llosa señaló que no deseaba finalizar su discurso con una nota pesimista, porque ello no reflejaba su manera de pensar: “Aunque el escenario político del Occidente liberal y democrático me preocupa creo que, como en el pasado, todo lo que es saludable, idealista y generoso, y que tiene que ver con el amor por la libertad en el mundo occidental, a la larga reaccionará y prevalecerá sobre quienes desean que se acabe”. Vargas Llosa continuó su discurso con la historia curiosa, tierna y verdadera de Owen, un hipopótamo, y Mzee, una tortuga de 130 años.

El 26 de diciembre de 2004, un tsunami causó un terrible desastre natural en Kenia. Una de las víctimas fue Owen, un bebé hipopótamo de unos trescientos kilos que perdió a su madre y el resto de su familia en el desastre. Owen, sin embargo, fue rescatado, vivo, agitado y lastimado, de unos arrecifes por trabajadores voluntarios de la Reserva Natural Lafarge, localizada en Mombasa. Como los hipopótamos son muy apegados a sus familias durante los cuatro primeros años de su existencia, Owen necesitaba una madre. Para esta función, seleccionó a una tortuga grande de 130 años que vivía en la reserva. La tortuga ejerció su papel maternal con gran diligencia y responsabilidad. Los animales nadaban, comían y dormían juntos y Owen se mostraba a su vez muy protector y celoso de su madre adoptiva. Para Mario Vargas Llosa, esta historia real, que dio la vuelta al mundo y causó perplejidad aun en quienes estudian la conducta animal, tiene un mensaje: “La historia de Owen y de su madre adoptiva tiene una moraleja, por supuesto. ¿No es una desgracia que dos animales pertenecientes a especies tan distintas como la de las tortugas y la de los hipopótamos puedan coexistir, relacionarse mutuamente y amarse uno al otro, mientras que los estúpidos bípedos humanos se matan unos a otros tan pronto como descubren, frecuentemente, diferencias insignificantes entre ellos? Si uno se detiene a considerar las guerras, los genocidios y las más sangrientas matanzas de los años recientes, descubrirá que las pasiones homicidas tras las tragedias colectivas bélicas ocurren dentro de comunidades muy próximas, entre hermanos de sangre, cuyas rivalidades provienen de distinciones en doctrinas religiosas, ideologías políticas o costumbres étnicas que son *esotéricas* para quienes no viven entre ellos”.

Al término de su disertación a las 6:47 p.m., la rectora le agradeció a Mario Vargas Llosa su conferencia magistral y le dio las gracias a la Profesora Distinguida Raquel Chang-Rodríguez por haber hecho posible el otorgamiento del doctorado en letras al escritor. La procesión académica se reorganizó y marchó entre las dos grandes columnas de asientos, acompañada con las notas melodiosas de *Pompa y circunstancia*, de Sir Edward Elgar. El público se puso de pie al paso de Mario Vargas Llosa y algunos asistentes le lanzaron gritos de ¡Bravo!

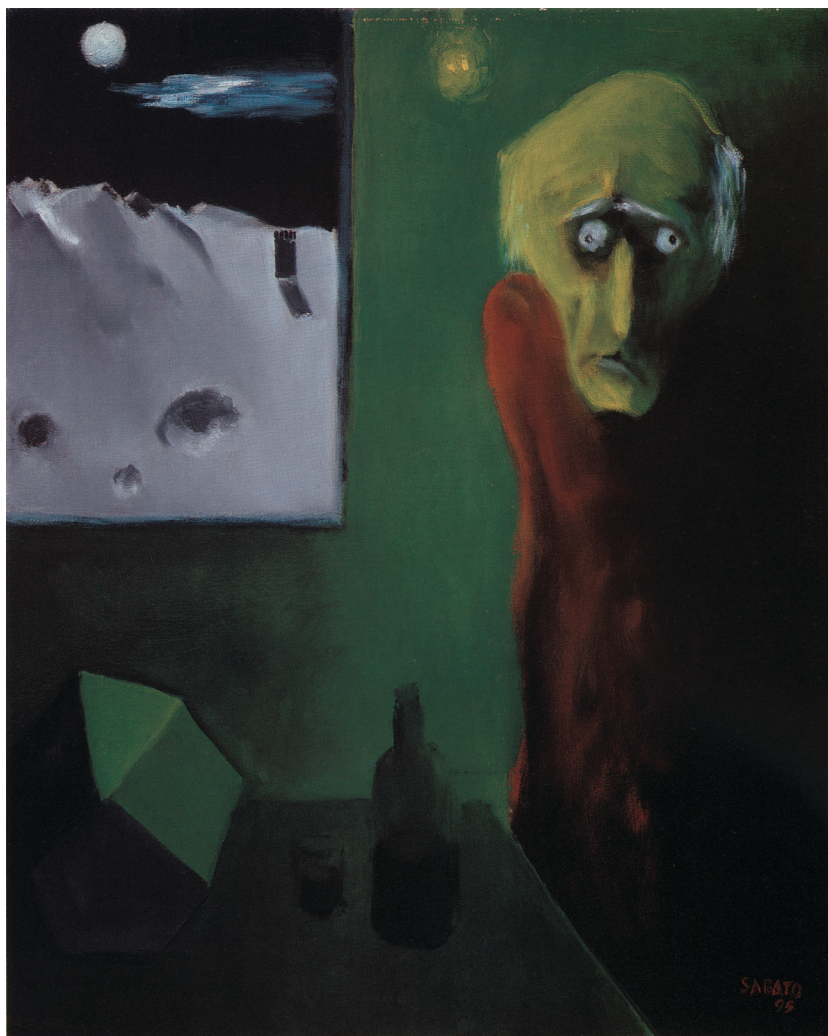
Los elementos vinculantes entre Mario Vargas Llosa y el auditorio se

hicieron evidentes en las reacciones de la concurrencia cuando una de las autoridades universitarias que tomó la palabra mencionó que el Premio Nóbel de Literatura 2010 era de Perú y el público interrumpió para aplaudir, dijo que vivía en Manhattan y nuevamente la audiencia aplaudió, pero cuando aludió a que el escritor estaba enseñando en *Princeton University* apenas hubo aplausos. La hispanidad de Mario Vargas Llosa y su residencia temporal en la isla de Manhattan aproximaban al escritor a los asistentes al evento y a *The City College of New York*.

NOTA

1 Las traducciones tanto del discurso de la Dra. Lisa Staiano-Coico como de las citas de la conferencia de Mario Vargas Llosa son mías.

CREACIÓN



Pintor con poliedro, Painter with polyhedron, 40 X 50 cm.

CONTRA LA MUERTE

Ismael Gavilán Muñoz
Universidad Viña del Mar – Chile
Fundación Pablo Neruda

Con la reciente muerte de Gonzalo Rojas no sólo desaparece uno de los más grandes poetas del idioma, sino también uno de los últimos sobrevivientes de aquellos jóvenes que hacia 1938 asumían el desafío de intentar unir vida y poesía en un afán como pocas veces se ha visto en la literatura chilena. Un afán que los llevaría a explorar como herederos de Huidobro y Neruda, los límites más sinuosos de la experiencia, aventurándose entre el soliloquio desesperado que brinda la pesadilla más atroz y el contacto con las esferas silenciosas de la angustia metafísica como con los llamados y querencias persistentes de lo real en un sentido ampliamente histórico. De esa generación – la llamada *Generación del 38* – nos van quedando ahora imágenes, anécdotas, algunos recuerdos, un puñado de poemas notables en el horizonte del lenguaje y un desafío mayor para *pensar* el significado profundo de esas obras que se levantan sobre un Chile que ha ido dejando de existir y cuya virtual madurez Bicentenaria se ve asediada por el cariz crítico que esa generación propuso como imperiosa a la hora de querer vernos a nosotros mismos ante el espejo de la Historia.

Coetáneo de Eduardo Anguita, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Miguel Serrano, Omar Cáceres, Gustavo Ossorio, Volodia Teitelboim, Jorge Cáceres y Nicanor Parra; la figura de Rojas y, por ende, la de su poesía, ha tenido una recepción amplia, lúcida, entusiasta y generosa que atraviesa edades, intereses, idiomas y continentes. Desde el erudito *scholar* de universidad norteamericana, hasta el anónimo adolescente que busca una salida expresiva para sus anhelos y demonios, la poesía de Rojas transversaliza un sentir, una actitud vital, un derroche de imaginación y deseo. No pocas veces, en mi calidad de lector, me he preguntado por los motivos que hacen atrayente a una poesía como ésta, las razones por las cuales uno vuelve sobre ella como para beber de un manantial

de juventud. El poeta Eduardo Milán apuntaba una vez que esa atracción, ese maravillamiento ante el portento verbal e imaginativo de la poesía de Rojas se debía, fundamentalmente, a la consideración mestiza de su entramado formal. No señalaba el autor uruguayo a la tan traída y llevada retórica del *mestizaje de la sangre*, sino más bien a la manera genial con que el poeta de Chillán establecía un cruce único en su escritura entre la mimesis del habla cotidiana y el lenguaje de la poesía de invención en donde es posible hallar una fecunda interpolación regulatoria del recurso metafórico para establecer una serie de coordenadas de sentido en el tráfago discursivo que recibe una sólida apoyatura rítmica. Que esa apoyatura se vuelva no un pastiche de la *música conversacional* a lo Eliot, sino más bien recurso de asimilación eufónica y cálculo, ejemplifica con creces no sólo la herencia vanguardista que Rojas aprendió, entre otros de Huidobro y Apollinaire, sino además el encandilamiento verbal que es posible rastrear desde Rubén Darío en adelante. Esto, por supuesto, trae a lugar esa especial manera que tiene la poesía de Rojas para relacionarse con la tradición: nunca monumentaliza, nunca la vuelve homenaje vacío de referencias culturales que requieren de nosotros sólo admiración. En absoluto, en Rojas la tradición es experiencia, experiencia lectora en primer término, pero también experiencia vivida, aprendizaje lingüístico y enseñanza moral, es decir, conductual. Desde Proporcio a Pound, pasando por la poesía china y Celan, desde Catulo hasta Breton, en Rojas, los términos contractuales con la cultura no son caducables, al contrario, se transforman una y otra vez en el ensanchamiento del sentido para, a través del diálogo que establece, pueda reivindicarse a esa tradición como una entidad de presente que se reinventa una y otra vez como un genuino acto de memoria.

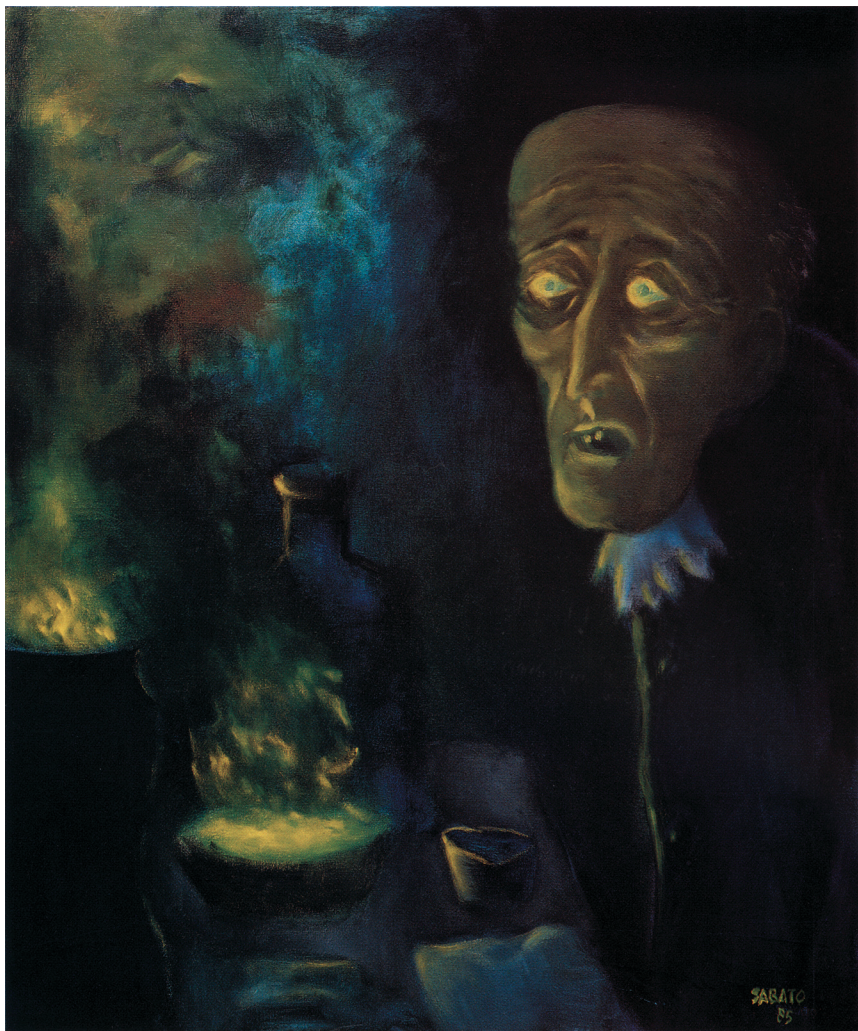
Sin embargo, todo esto no sería posible si la poesía de Rojas no tuviera como fundamento de su vigor imaginativo la materialidad misma del lenguaje. De aquel modo en Rojas, la retórica ha devenido una funcionalidad al servicio de la expresión y el riesgo, ha devenido una retórica en contra del anquilosamiento verbal, un verdadero juego pirotécnico que para cualquier lector con un oído formado en las cadencias del idioma, se vuelve ya una música de refinada sugerencia, ya un volcán de energía capaz de estremecer la fibra física de nuestra percepción. Hay ahí un recordatorio fascinante para toda poesía contemporánea que nos hace volver sobre algo primigenio y muy desterrado de nuestra percepción consciente: que la poesía antes de ser escritura, fue canto. En ese entendido, la sintaxis del lenguaje poético rojiano es portentosamente libre, pero siempre rigurosa y la mayor de las veces certera. Un artífice, pero también un buscador, un hacedor de formas, pero también un animal imaginativo como pocos.

Pero asimismo, de modo simultáneo al encandilamiento que significa leer a Rojas, para mí y varios otros, su presencia y conversación marcó fuertemente esas decisiones tan personales a las que un adolescente o un joven aprendiz ve sometida su existencia cuando de asumir a la poesía como conducta se trata.

En un indudable gesto de raigambre huidobriana, la influencia de Rojas fue primordial para muchos: su magisterio, su capacidad de hacer ver al otro cosas que hasta ese instante se juzgaban de cualquier otra forma, su opinión variada y a veces hasta contradictoria, pero que siempre exigía de su interlocutor, atención y lucidez. Un maestro sin duda, un maestro que acompañaba caminos, severo y generoso a la vez. En este sentido, los testimonios van desde Pedro Lastra y Gonzalo Millán hasta Andrés Morales, Marcelo Pellegrini y Sergio Muñoz Arriagada. Tal vez por eso Gonzalo Rojas ha sido uno de los últimos cultores de una *manera* de transmitir o comunicar un oficio de siglos por medio de una conducta consciente, elevando a un grado primordial, la *mimesis* o *imitatio* de la personalidad para poder entender lo que significa ser poeta, una cosa similar en algún grado a lo que el *Kreis* efectuaba en torno a la figura del poeta Stefan George. Aquella manera, en flagrante contracorriente a nuestra época, ciertamente es la parte más frágil que puede ser olvidada, pues vivimos en una desmemoria continua, asediada por una multidiscursividad ágrafa que literalmente ha socavado nuestra percepción de lo que es o no poético. Y por ello no se trata de aceptar sin miramientos y de modo unilateral lo que un poeta – en este caso Rojas – propone a través de su conducta como ejemplo prístino para la vida. Humano como todos, sin duda sus errores fueron rotundos, incluso su conducta en más de alguna ocasión, brusca o desconsiderada. Pero justamente en esas flaquezas tan cotidianas es donde esas otras cualidades adquirían relieve, un significado que a muchos, y a mí en particular, nos hacía pensar y replantearnos frente al hecho mismo de escribir, viendo si era posible aún una analogía entre la vida y la escritura.

No sé si los poetas mas jóvenes en Chile o Latinoamérica leen con la misma intensidad a Rojas como hace quince o veinte años atrás. Tampoco sé si sus poemas pueden despertar en ellos la conciencia de asumir un oficio con incontestable rigor y renuncia y mucho menos saber si, a pesar de toda la bibliografía existente que pretende explicárnoslo, se tiene presente el portento verbal e imaginativo que esa poesía significa para lo escrito en nuestro idioma, tal como ha significado lo escrito por Darío, Vallejo, Neruda, Lezama o la Mistral.

Quizás sólo en la noche oscura – la auténtica noche de todo poeta – donde un adolescente lee y reconoce sus ansias en un puñado de palabras, sea hallable, acaso, una respuesta.



Alquimista II, Alchemist II, 50 X 60 cm.

GONZALO ROJAS

DE QUE MÁS SE TE ACUSA GONZALO ROJAS

- 1) De libertino y adivino, ciego por fuera pero no por dentro, de bazofia y más bazofia, de fibrosis pulmonar desde 2003, pero el paisano no se queja.
- 2) De andar en los cien y seguir viviendo como un loco sin ser ningún Apollinaire.
- 3) De No dar nunca con el tono.
- 4) De mear contra el cielo, de escupir se me entienda bien, de quedarme llorando en ese internado el 27 toda la larga noche en los abismos.
- 5) De seguir escribiendo lo inescrible en esas máquinas de de la picantería que se compran con tarjeta.
- 6) De olvidar el lápiz de leche y el cuaderno de copias.
- 7) Deapestado por los premios, yo no concursé.
- 8) De viudo inconsolable sin ninguna de las dos.
- 9) De no haber muerto a tiempo y seguir sangrando por la nariz.
- 10) De confiar en cuanto analfeta anda por ahí en la maniobra de la publicidad vergonzosa.

- 11) De no haber nacido en México con todo el hambre de México que me sobra.
- 12) De haber soltado los remos esa única vez, a la siga del suicidio para escándalo de las gaviotas, pero no salió el tiro.
- 13) De silbador de serpientes para ver si vienen las estrellas.
- 14) De no haber vuelto a besar a mis 5 hermanas que era todo lo que tenía, descontando al Jacinto y al Juan, remeros de lujo, qué se hizo el encanto.
- 15) De con arrimo y sin arrimo aguantar el huracán.
- 16) De no haberme encatrado con la Tsvietáieva, ¿y ésa sí que hubiera sido!
- 17) De en cambio seguir durmiendo a lo lagarto en mi mismo catre de alambre.
- 18) De nadar torrencial a los 18 y acuérdate y acuérdate.
- 19) de haber nacido heraclíteo con manchas de parmínedeo.
- 20) De no haber olfateado el corazón de no sé quién.
- 21) De dormir en pelotas por si se cumple en mí la resurrección.
- 22) De llegar desnudo a los diez mil y que se hunda el Mundo. De eso
- 23) será que se me acusa.

20 de agosto, 2010

OSCURIDAD HERMOSA

A noche te he tocado y te he sentido
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,
sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído:
de un modo casi humano
te he sentido.

Palpitante,
no sé si como sangre o como nube
errante,
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,
oscuridad que baja, corriste, centelleante.

Corriste por mi casa de madera,
sus ventanas abriste
y te sentí latir la noche entera,
hija de los abismos, silenciosa,
guerrera, tan terrible, tan hermosa
que todo cuanto existe,
para mí, sin tu llama, no existiera.

AL SILENCIO

Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera
oh majestad, tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

¿QUÉ SE AMA CUANDO SE AMA?

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida
o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, qué
es eso: amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su hondura, sus rosas,
[sus volcanes,

o este sol colorado que es mi sangre furiosa
cuando entre en ella hasta las últimas raíces?

¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer
ni hay hombre sino un solo cuerpo; el tuyo,

CONTRA LA MUERTE

Me arranco las visiones y me arranco los ojos cada día que pasa.
No quiero ver ¡no puedo! ver morir a los hombres cada día.
Prefiero ser de piedra, estar oscuro,
a soportar el asco de ablandarme por dentro y sonreír
a diestra y a siniestra con tal de prosperar en mi negocio.

No tengo otro negocio que estar aquí diciendo la verdad
en mitad de la calle y hacia todos los vientos:
la verdad de estar vivo, únicamente vivo,
con los pies en la tierra y el esqueleto libre en este mundo.

¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con nuestras máquinas
a la velocidad del pensamiento, demonios: qué sacamos
con volar más allá del infinito
si seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir
fuera del tiempo oscuro?

Dios no me sirve. Nadie me sirve para nada.
Pero respiro, y como, y hasta duermo
pensando que me faltan unos diez o veinte años parairme
de bruces, como todos, a dormir en dos metros de cemento, allá abajo.

No lloro, no me lloro. Todo ha de ser así como ha de ser,
pero no puedo ver cajones y cajones
pasar, pasar, pasar, pasar cada minuto

llenos de algo, rellenos de algo, no puedo ver
todavía caliente la sangre en los cajones.

Toco esta rosa, beso sus pétalos, adoro
la vida, no me canso de amar a las mujeres: me alimento
de abrir el mundo en ellas. Pero todo es inútil,
porque yo mismo soy una cabeza inútil
lista para cortar, por no entender qué es eso
de esperar otro mundo de este mundo.

Me hablan del Dios o me hablan de la Historia. Me río
de ir a buscar tan lejos la explicación del hambre
que me devora, el hambre de vivir como el sol
en la gracia del aire, eternamente.

LOS DÍAS VAN TAN RÁPIDOS

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.
V. G.

Los días van tan rápidos en la corriente oscura que toda salvación
se me reduce apenas a respirar profundo para que el aire dure en mis
[pulmones]

una semana más, los días van tan rápidos
al invisible océano que ya no tengo sangre donde nadar seguro
y me voy convirtiendo en un pescado más, con mis espinas.

Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen, no me espera
nadie allá, voy corriendo a la materna hondura
donde termina el hueso, me voy a mi semilla,
porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas
y en el pobre gusano que soy, con mis semanas
y los meses gozosos que espero todavía.

Uno está aquí y no sabe que ya no está, dan ganas de reírse
de haber entrado en este juego delirante,
pero el espejo cruel te lo descifra un día
y palideces y haces como que no lo crees,
como que no lo escuchas, mi hermano, y es tu propio sollozo allá en el
[fondo].

Si eres mujer te pones la máscara más bella
para engañarte, si eres varón pones más duro
el esqueleto, pero por dentro es otra cosa,
y no hay nada, no hay nadie, sino tú mismo en esto:
así es que lo mejor es ver claro el peligro.

Estemos preparados. Quedémonos desnudos
con lo que somos, pero quememos, no pudramos
lo que somos. Ardamos. Respiremos
sin miedo. Despertemos a la gran realidad
de estar naciendo ahora, y en la última hora.

*A Vicente Gerbasi
en Venezuela, en Chile, antes, después.*

REQUIEM DE LA MARIPOSA

Sucio fue el día de la mariposa muerta.

Acerquémonos
a besar la hermosura reventada y sagrada de sus pétalos
que iban volando libres, y esto es decirlo todo, cuando
sopló la Arruga, y nada
sino ese precipicio que de golpe,
y únicamente nada.

Guárdela el pavimento salobre si la puede
guardar, entre el aceite y el aullido
de la rueda mortal.

O esto es un juego
que se parece a otro cuando nos echan tierra.
Porque también la Arruga. . .

O no la guarde nadie. O no nos guarde
larva, y salgamos dónde por último del miedo:
a ver qué pasa, hermosa.

Tú que aún duermes ahí
en el lujo de tanta belleza, dínos cómo
o, por lo menos, cuándo.

RODOLFO PRIVITERA

EN EL LÍMITE

¿Quién dice que estamos hechos de tierra nosotros, voladores...?

Marie Luise Kaschnitz

Cuerpos y Cantos

¿Qué sucedió que apenas me conozco?

Stefan George

Historia

No hubo gloria o funerales solemnes en mi niñez
solo restos de una alegría robada al azar
o al descuido de quienes determinaban las desgracias.

Pero aquella inocencia vaticinaba caminos inesperados,
aprendizajes de los que miran el mundo sin odio.
Los juegos fueron aliados necesarios para olvidar las terribles agresiones.

Sin mayordomo o sirvientas que escaparan para vivir la
pequeña historia de amor, inventé por algún tiempo, la alcurnia de ciertos héroes
barriales que se movían entre putas y marihuana.

Árboles y parques sin prestigio se extendían en las calles desoladas, algún barco cruzaba esa pradera en los atardeceres. Ponía la proa hacia el ocaso y lo veíamos desaparecer junto al sol.

Las hamacas se incrustaban en las ramas donde nidos y flores creaban las preguntas que resolvíamos a gritos.

El tiempo se perdía entre corridas y anónimos insultos. A veces, fumando canutos de zarzaparrilla, escribíamos en silencio los nombres de las muchachas que compartían nuestros bancos en la escuela, y boca arriba, en cualquier esquina del barrio, mirábamos la noche perturbados por ese amor inalcanzable.

En invierno, con la luna apenas dibujada, quemábamos batatas en los potreros y crecían expectativas y silencio en la voz de un árabe que juntaba las manos bajo su mentón en una rara plegaria; ese murmullo nos vaciaba de travesuras y así volábamos junto a las llamas que se desvanecían azules. Desde lo alto se veía un castillo donde hombres y mujeres cabalgaban en pájaros fantásticos para salvarse de los demonios. Sus turbantes se extendían en el horizonte tiñendo las casas del suburbio.

2

Los pasos no se exploran fácilmente; hay esquines olvidados, rincones donde la sombra dibuja lo predicho. En algún lugar se fijó la necedad de un mundo que establecía cánones de vida. En algún lugar brotó el rechazo a todo eso.

La curiosidad construyó su propia fortaleza para defender el silencio. Los deseos, libres de la obscenidad represora, fueron aptos desde el principio. Dibujábamos con desparpajo las figuras que enriquecían nuestra erótica imaginación y entre el sueño y la realidad, las mujeres se descolgaban desde cualquier parte excitando nuestro cuerpo que se desplomaba con ellas en algún lugar del mundo. Aún no caían los velos de falsas revoluciones en las que creíamos con la ferocidad de los principiantes.

Las fantasías tuvieron el límite de esa realidad que envilece los sueños.

A cierta edad las puertas se convierten en abismos.

Pensar era un montón de raíces secas que apostaban a la nada. Revivir los orígenes de las auténticas leyendas no pasaban por los claustros universitarios ni por las supersticiones religiosas. Lentamente nos fuimos dando cuenta que las ilustres mediocridades conquistaban el mundo porque enfatizaban lo que merecía olvido.

Uno iba creando su historia, dentro de las otras, que se desarrollaba con el titubeo de la duda. Las dudas y algunas huecas convicciones, asfixiaban los

signos diferentes. Mañanas que vaticinaban olvidos, con sus palabras de música barata, se levantaban para tender un velo trastornando el día, pero insistíamos en alcanzar la orilla donde muertos y sobrevivientes ilustraban nuestras vidas. La noche no nos alejaba del ajeno de Verlaine, ni de Holderlin en su trágica ensoñación. Otras voces más cerca en el tiempo y el espacio iban cubriendo las espaldas que nos llenaban de vida. De ellas aprendimos a sacudirnos el desamparo y las sonrisas inútiles.

3

En la inestabilidad del horizonte se perdían nuestros ojos. Crecía la zozobra y los delirios que insistían en el diseño de otros caminos.

Voces rotas por la afonía proclamando la divina estupidez, muestrario organillero, personajes de orillas, señoronas aterradas por el vulgo, asesinos y drogadictos, curas hermafroditas. El llamado arte, que se desarrolla también entre miserables, junto al juicio de los otros, hacían estragos no perceptibles. Desde estos lugares construimos las ilusiones. Desde esos lugares me dijeron: no trate de salvar al mundo; sálvese de él.

Sobre escombros se construye la vida. Entre los muertos se inventa la esperanza. Las sensaciones, como trastos en desuso, nos abrirían un camino a pesar de Rilke. Recordar iba a ser una suma de momentos, presencia de esos momentos que diluían la elaborada costra de olvidos. El presentimiento se sumaba a las preguntas y al fervor que nos mantenía en la constancia por saber. Nos pusimos de pie tantas veces que se agota la memoria.

Incertidumbre y desconfianza acompañaban mi participación en esas convivencias pueriles; dolor por la falsa realidad construida para esconder las miserias. Ciertas vivencias resonaban en otros lugares; un extraño laúd se unía al ruido cotidiano. Las ilusiones se mezclaban a la confusión y al desamparo, los delirios de luna llena morían en viejos acantilados que cercaban la mudez, la vigilia en pleno acecho. Carpa de color de mar navegaba a la deriva; mitológicos caballos se burlaban de la esperanza. Los trapezistas seguían en el aire, muchachas en equilibrio rebotaban muy cerca del suelo. Fieras que amamantaban a su prole antes de descolgarse con sus aullidos a cuesta. Las piernas vacilaban en la cuerda, la intuición hablaba de absurdos desembarcos, la intuición abría a duros objetivos. El intercambio de sensaciones anulaba lo fortuito. El tiempo ahora guiaba la intensidad de la experiencia; brillos de una construcción desnuda en el espacio. Las palabras habituales eran diferentes, un marcado sesgo de lo ignorado. Desde allí comprendí que el circo con sus hipnóticos juegos cotidianos seguiría su curso inevitable; sus trompetas no anunciarían ningún advenimiento redentor y el payaso, finalmente, con su máscara desordenada, desde el borde de la pista abrió su pequeño cofre de sorpresas y comenzó a reírse de sí mismo.

Imagen

un acordeón solitario
un hombre de pantalones color cielo
se pierde con los sonidos justos
en la ceremonia nocturna del universo.
Detrás, los adoquines brillan,
los faros incendian diagonales,
casas donde los sueños se congelan
en frágiles cajitas.

Instantes

Ahora es así:
el espectáculo matinal me llena de verde
y de sol que se esconde entre las ramas;
el riacho murmura en las piedras.
No hay furia ni avalanchas
solo carpinchos en su madriguera
y algún zorro expectante. Me meto
en el agua y sacudo mi historia personal.

Ahora sí,
es otro tiempo
y aparecen puertas que dan a calles
que gritan de puro instinto;
sacristía de vino dulce en la penumbra de las velas;
capilla insalubre con tos de milagros,
miedos que legitiman la inútil adoración.

Ahora vuelvo
desde la salvaje frontera
y duermo con mi familia en el hombro;
el dedo de mi padre señalando un punto
inescrutable, su cara dibujada en la penumbra;
los presagios de la abuela en la fiesta dominical,
el cementerio agudizando las nostalgias.

Ahora es así:

El pescadito se agita en la trampa
y el corazón de niño se acelera por el regalo,
el contacto es solo la mirada;
nadie alrededor conoce el fracaso de ese diálogo,
nadie alrededor conoce la fascinación de ese diálogo.

Las aventuras de un joven poeta

Detrás del conventillo, una tela negra
y gritos que se distinguían sobre otros.
El cielorraso de las dos piezas parecían ceder;
un chico corrió hacia la calle que moría en un riacho.
Lo atravesó chapoteando en el agua. Llevaba
un cuaderno y un pequeño libro.
Se sentó en el lado alto del Dock Sud. Desde allí,
se divisaban algunos barcos. Respiró y abrió al azar
la pequeña enciclopedia. Un hombre
agitaba unas alas enormes. Cerró los ojos un largo rato,
luego presenció lo que Leonardo 500 años antes:
pájaros revoloteando sobre su cabeza.
Hizo unos dibujos, se colgó de ellos
flotó entre las nubes, veía casas, ríos
y la extensión azul del mar;
de pronto torres y castillos, cascos y corazas,
mensajeros a caballo le entregaban una carta:
“esperáme a la salida de la escuela” Edith.
Recordó el poema de Raúl Gustavo Aguirre
que su maestro le había enseñado:
“Ella abre sus brazos al horizonte
pero el mar es tan grande
que solo una gaviota la atraviesa”
Volaron sobre puentes y edificios con
pinturas y leyendas en las paredes
desfilaban ciudades, pequeños pueblos,
gigantes recogiendo frutas,
guirnalda que cubrían su pecho, helados de crema.
Hombres barbados, recelosos, mezclando líquidos de colores;
voy a caerme, ella lo sostenía
remontaba su cabeza un vez más hacia el infinito,

rozó su boca, después su cuerpo,
y en ese instante lo sacudió el aroma de un jardín extraño

Entre juncos y ramas,
se escucharon voces, el ajeteo de un tren lejano,
un motor, la fuerte voz de su padre;
soltó su mano, se movió en la cama.

La gente que lo rodeaba, pedía cosas,
sábalo o merluza es lo mismo,
miró a la gorda y ese golpe de realidad
le cortó el dedo, le echo sal
revoleó el paquete de pescado
que cayó en los brazos de un mendigo;
sorprendido se arrodilló frente a una virgen
en la pared del mercado
y rezó como nunca por la gracia divina.

Su tiempo fue el silencio,
protegió esa isla por mucho tiempo.
Escribió cartas de amor y pequeñas historias
dando rienda suelta a sus fantasías.
Los poemas en aquellos años,
ya escapaban a lo predicho,
y merodeaban los extremos de la incertidumbre.

Cuerpo y cantos

Claro como corresponde a los vaticinios
festejamos la ceguera y las vicisitudes del dolor
por todo aquello que nos fue abandonando.

Me preguntaba qué crecía fuera de mi;
riveras y niebla con figuras
reflejadas en esa línea del cielo;
manos en espera melancólica
piernas avaras de movimiento
supersticiones que edifican esperanza.

Me pregunto por los atributos de este cuerpo
que vive para sostener la precariedad
de su paisaje;
expectante y único el espacio lo devora.

Qué es lo que vive más allá de este bosque
idiotizado por el sol.
El ingenuo caminito de hierba mojadas,
florcitas crecidas al amparo
de colores que vuelan para enternecer la vida.

Y los cantos inesperados galopan con su fuerza salvaje.

Mensaje

Uno es la memoria de un pasado;
dónde poner las palabras
que brotan de los pavos reales.

Mensaje híbrido de ebrios.
que trastocan silabas destinadas a la mudez.
Orejas que sobornan las repeticiones.
Remota ruela de roca que roe anhelos y piedras.

Sin embargo, los lirios expectantes
amanecen embelleciendo los ojos.

Nos detenemos allí.

Secretos

Tiempo donde lo dulce llegaba del misterio

Ideas que se atribulan con un simple soplo de aire tibio.

Algo chisporrotea iluminando los pequeños viajes.

Desde esos lugares se descubren colores imprevistos,
movimientos, un estar, una mirada
como un tren escapando de su propia historia,
y de aquellos que creen rebelar
los secretos de sus travesías:
el espacio ilusorio del encantamiento.

Presencia

Ella y yo desde la rayuela hasta el México ignorado.
Hierbas secas sentenciaban los pasos que se alargaban
para escalar los pequeños montes salvajes.

La historia es simple;
al principio café con medialunas y palabras
para distraer el calor del trópico;
después sopa de vegetales.

Supimos quienes éramos demasiado pronto.

No hay amor mas amor en la silla donde todavía se dibuja
su cuerpo atado a la sonrisa minutos antes de partir.

Viaje

Había una figura de aire en sus ojos
una imagen gigantesca se escondía entre las olas,
olas como abismos. Navegábamos
en aquel barco sin puerto preciso.
Descubrí otra melodía en el temblor de nuestro cuerpo;
presentimientos circulares se perdían en la noche,
gritos a la intemperie, dedos que estrechaban la esperanza.
De pronto una luz, una protuberancia entre las nubes.

La muerte, esa posesión inevitable,
escapó colgada del sol y el silencio.

Agudo éxtasis

Acaricia el oído la suave música.

una vela en la casa oscura,
labios entre voluptuosas piernas
deambulan hacia el rojo-terso
gozando el fervor del mundo.

Agudo éxtasis

Opio, razón deslinde;
trabajadores perfectos buscan la morada-luz.
mis manos serpentean en el claro vientre;
pétalos que brotan,
digiero el sabor de vida.

Mi gemido es el tiempo del destiempo;
otros cargan bolsas en la calle,
golpean salvaje los pájaros salvajes.
La niebla deja todo esto en una tibia insinuación.
Mi oreja vuelve a la casa oscura,
se regodea en las viejas melodías.
La toco en su tierno giro;
se apaga lentamente el fervor del mundo.

Verano

El cielo es un círculo que ignora nuestros desvaríos;
la lluvia es la armónica relación entre dos puntos
y acaricia el conjuro personal.
La cabeza, trompo desfalleciente, captura fantasías.
Manos y deseos
son un recipiente que se alarga
como la voluntad de los libertinos
y recoge gotas de estímulos imprecisos.

Coníferas en un mar azul se dilatan en las colinas
que rodean la casa. Sapos que ruedan en la tormenta.
Todo se escurre con la velocidad del agua.
Todo flota en mis ojos;
el viento se acuesta sobre la belleza de las flores.

El verbo estar no alcanza para conocer
nuestro lugar en el mundo.



Rodolfo Privitera, 1937-2010

*Festival Internacional Semana de las Letras y la Lectura
Teatro El Círculo
Rosario, Argentina, 2007*

CLAUDIA POSADAS

Expuesta a todas las perdiciones,
ella canta junto a una niña extraviada que es ella:
su amuleto de la buena suerte.
*

Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y
sombras
en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo,
habla de tu respiración, de tu desolación...

Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo.

Alejandra Pizarnick

I. PENUMBRA

Cae la noche a su natural incertidumbre,
caen los relieves de los órdenes y reflejos habitados
caen
a esa antigua muerte por oscuridad.

Dormir con el último brillo de las horas como única visión del reino.
Dormir,
anegada en el fulgor de una criatura iridiscente girando alrededor del espíritu,
como promesa final de la tarde.

Haber puesto, bajo el influjo de las Aguas Lunares,
Mare Tranquillitatis,

Mare Nectaris,

Lacus Perseverantiae,

los objetos de poder con el fin de serenar su emanación protectora;
abandonarse a la habitual deriva con nuestros cuerpos como frágiles barcas,
con nuestros sueños como perversas o benignas rosas de los vientos
guiándonos en ese mar ignoto que nos lleva al limes de los mundos
donde las corrientes se precipitan al vacío.

Recordar de nuevo un abandono,
la repentina soledad en que yacimos a merced de la nieve
y la madrugada interminable,
como si de golpe nos hubiesen arrancado la tibieza:
dormir con esa escarcha invadiendo las arterias.

(En la plaza a lo lejos, el campanario tañe a Maitines para ahuyentar las ánimas
nocturnas. Encomendarse a las auras purificadoras porque se lleven consigo todo mal
y me brinden sus visiones).

Entrar de lleno a esa razón informe donde algo reptó al final de los pasillos
y crece un pulso en los recodos;
entrar a ese filo incierto de la no conciencia
en que me sitian las cárceles voluntarias o impuestas

y sólo existe la percepción de un magma,
de un dolor en su crudeza pura,
del vaivén de la rabia a punto de estallar,
el *planto*...

De un ambiguo reino donde pesa, intolerablemente,
lo omitido,
la palabra salvadora o de fe que hubiese otorgado el perdón
o que hubiera sido capaz de templarme,
los actos que habrían disuelto la fábula de la Torre Abolida.

Y el acecho al terminar el corredor,
al igual que el fluir de una extraña espesura.

Qué muertos, embalsamados en su hiel añeja,
qué muertos,
deshechos en la furia de una historia que no concluyó
me vigilan,

me condenan
desde su pálida existencia como una triste vibración de la que no pueden escapar.

(Que encuentren la verdadera llama y luzca para ellos la quietud perpetua...)

II. UMBRA

La noche se vuelve a oscurecer,
a constreñirse en el corazón de su *nigredo*;
se diluyen las formas, vencidas en su continencia del día,
y algunos objetos pierden su aparente equilibrio.

La densidad envuelve la estancia del sueño y se cumple su amenaza,
el daño que más se temía y que las aureolas y campanas no pudieron conjurar,
aquella imantación de mi sangre hacia una embocadura nutriéndose de soles y
materia.

Un vuelco de los cauces lunares me abandona en el *Lacus Timoris*. Imposible un grito o
defenderse,
el miedo se acumula en el paralizar de mi fuerza,
el miedo que va obstruyendo mi razón y certidumbre a todo aquello que no sea su
dominio,
el silbar que va cercándome como una serpiente oscura,
sólo vigilante de su presa.

La sombra me invade poco a poco,
nutriéndose de mí;
succiona mis arterias prendida a mi cuerpo con su viscosidad de larva,
devora el pensamiento aferrada a mi cabeza con las pequeñas bocas de sus innumerables
brazos
y con sus blandos picos
que sin habla,
y en su murmullo horadante de insecto,
algo maligno me dicen,
que me es posible advertir en la oscuridad de sus rezos.

Ser una inmolación entre sus fauces,
el plasma de nervios e insuflado vital;
oponerse al embate con el cuarzo deshaciéndose
como lava entre las manos,
clamar a mis potencias con mis labios fundidos a su propia carne:
— Yo pertenezco a la luz

— Yo soy luz de la luz (y recuerdas tu verdadero nombre...),
— Yo me libro de todo mal... (e invocas la presencia de la mañana...)
(sed libera nos a malo...)

La sombra se aleja, pero otro golpe de mareas me suele llevar al *Lacus Odii*.
La sombra que logra filtrarse en el sueño como la hiedra en medio del jardín,
como el conjuro perverso deformando las acciones del día.

De pronto es el rictus de violencia ahorcándome con los ojos ahogados en su furia;
con la rabia manando de sus belfos,
con sus manos pletóricas de odio;
de pronto se vuelve la voz que injura y de la que ha sido imposible defenderme,
pues todo lo que diga o pueda exclamar es enredado en una urdimbre en la que se pierde
cualquier argumento;

la voz que, junto con su séquito hilarante,
me condena a la extracción de la piedra de la locura
(*tu sólo privilegio...*).

También,
los inquisidores me desposeen de toda verdad o certidumbre de gracia,
y entonces, antes de que vuelvan a romperse,
me descubro uniendo los trozos de un espejo
aunque ninguna pieza encaje con la otra
y no pueda volver a construir la mirada que solía reverberar en los aljibes.

A veces,
cruzados cabalgando en sus caballos negros me anuncian augurios de catástrofe.

(*Muy lejos, demasiado lejos, como un lamentar de Sibil la,
se escucha el melancólico melisma de una mujer observando tus pérdidas más allá de
la niebla...*)

III. ANTUMBRA

Con el tiempo,
los duelos tomarían mi corazón como una glándula de pena y de angustia
que se iría alimentando con los quiebres de mi historia.

Con el tiempo,
el daño irreversible buscaría conformarse en las palabras con las que debía
nombrar el mundo,
o en el fluir de mi psique y vigilia,
o en el vuelo sombrío que desviase el correr de mis actos
al penoso desandar.

Haber resistido los presagios y la noche con su gravedad sobre la espalda
hasta dejarse vencer por el ensueño;
de nuevo, ante mí,
aquel sendero perdiéndose en el bosque de la inmensa umbra
(evocar el pulso de un Alcázar al final de otra singladura, como un latir secreto):
quedarse, como siempre, en el limen de la ruta sin decidirme a traspasarla.

Sin embargo, alguna noche,
al final del camino y del bosque,
el centelleo de un astro diminuto clamándome con su música de esferas.

Cruzar de una vez por todas el umbral y reiniciar la senda protegiendo el tahalí que
atesoraba,
no sin antes haberlo consagrado en mi frente,
en mis labios,
en mi pecho.

Al inicio del viaje algunos insectos de luz giraban alrededor de mí,
aunque a mitad de la andadura la armonía dejó de escucharse,
y todo lucero de la tierra o celeste se iban ocultando,
al igual que los caminos.

Huir desesperadamente de la umbra y de los movimientos espectrales de los árboles
en busca de un resguardo;
huir hacia la nada,
hacia el punto luminoso que lucía intermitentemente en el bosque
al igual que una luciérnaga danzando entre las hojas y la noche,
hasta llegar a mi querida Fortaleza que ya no era de luz,
sino el desconcierto de piedra cayendo sobre mí,
como aquella ciudad de oro en sus murallas que solía esplender en las alturas.

Como último gesto de oblación,
consagrar el tahalí a mis guardianes lumínicos,
pero el cristal ya no estaba entre mis manos,
así como ningún destello en torno a mí *cuando todas las otras luces se habían
extinguido*,

salvo el desesperado invocar de una palabra salvadora,
de la oración perdida en otra súplica

(... E ne nos inducas in temptationem, sed libera nos a malo...)

Después,

el íntimo colapso en madrugada en que desperté con el golpe de la noche

(el levarse de almenaras, el campanario a rebato...)

(Y en el sueño,

en la intemperie del bosque,

bajo el aura sombría de un eclipse anular o de una montaña oscura

tras la que descende el fulgor de la tarde,

una niña,

sin cuarzo de la suerte y sin pertrechos,

con el frío como índole otorgada,

observa *la inmensidad de hielo que la aguarda para cruzar*).

IV. MARE CRISIUM

Habermé hundido en la orfandad llamándome

como el abismo en las entrañas,

esperando solamente el Alba redentora;

otra vez la angustia de volver a comenzar el día y sufrir lo soportable,

el instante mismo del retorno a lo tangible

aunque dormir,

soñar,

ha sido otro escenario del horror.

No hay más que abandonarse a la realidad carente de fe y de sentido;

en mansedumbre y sin fuerzas,

con la pura noción de Lo Ausente,

ahogarme en la extrañeza del mundo...

¿Habría que romper,

salir del espejismo,

para hallar la transparencia en el numen de todo origen?

JUAN ARMANDO ROJAS JOO

bajo la lluvia

esta mañana
los árboles llovieron sobre el pueblo
un cielo gris
atisba el pardo amanecer del río

en el santuario
se colocan las cruces de perfil
sobre este cielo
las aves de luna visten de azul

bajo las nubes
un canto se fija en el invierno
rayos de luna
desplegándose en las sábanas de seda

la noria

dormido bajo el cuenco de mi cuerpo
junto al agua
y el vuelvo circular de las estrellas

despiertas abrazado
consultas el amor
y partes

viajas por las venas del árbol que me hospeda
 caminas bajo el vértice del pozo
 sobre el viento yace el rostro de la aurora

bebes del río
 tu sed
 tu sueño
 tu noche
 la superficie de la luna

durante la sequía
 un
 cielo
 brama
 en
 el
 vacío

vuelves a refrescarte
 hurgas en la miel de los sahuaros
 grabas sobre piedras los nombres del desierto

la tormenta

hoy llegas al invierno
al triste callejón de las estatuas
que entre la arena lo dejaron todo

bajo la lluvia perderás la sombra
debajo de las huellas
del leve manantial de tus visiones

sabía que eras tú quien se fugaba
pues olvidaste el libro de las horas
y el salmo de los vientos

ya no querrás saber de cierto mar
olas y dunas
fragmentos de una crónica distante

y no querrás volver más al desierto
al silencio que se adhiere al musgo
después de la tormenta

isla en la memoria

poco antes del amanecer
quieres contemplar tu isla en la memoria
desenterrar la caja de juguetes
abrir con la llave
el croa distante de la rana

amanece y llegan a la isla
unos hombres de latón acrisolado
se esconden tras los muros de la casa
te arrojas a la noria
llueve y tras de ti saltan las ranas

el pozo

en la última noche del diluvio
el cielo se desploma

y al escucharse el canto de las ramas
se extiende el firmamento

en su peregrinaje
la nube empuja barcos de cristal

y suben por la noria
las ranas que se ocultan en el pozo

pescador

por donde el pueblo cruza los desiertos
anzuelos tiras pescador
ahí vuela un cometa
las aves flacas en su migración
los vientos y el molino a la deriva
calles inundadas que evitan plenilunios

ahí donde se forma el remolino
y gira el cuerpo ahogado de la luna
anzuelos tiras pescador
en el pozo hay tal profundidad
que la próxima tormenta
bendice los desiertos

avienta la carnada pescador
las redes y el rizo de las velas
que el mar no los separe
ve y tira los anzuelos en el pozo
descubrirás que al fondo de la noria
el colibrí y la luna se enamoran

lluvia escarlata

brote do rosas fuego tu cuerpo
al contacto de tu rostro con la arena

cielo escarlata frío de tus manos
el rebumbio de diluvio tus pupilas

lluvia escarlata sangre la arena
un hombre escribe la historia de su pueblo

la carta

en este suelo extraño la vida continúa
sólo que ahora no para de llover

cerca de la ventana
un hombre está sentado en una silla
toma su pluma y la carta escribe

intermitente frío
aún no deja de llover

no para de llover
la gente ya no asoma a las ventanas

en un país que nunca ha sido el mío
observo un hilo de agua entrar al cuarto

como río intempestivo
hay lunazul inicia el invierno



El señor K, Mr. K, 50 X 60 cm.

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

LA PULSERA

manos que son de nadie me arrancan del cuerpo
Yolanda Pantin

Nunca he sabido cómo abordar este relato. Y nunca lo he sabido porque lo único que tengo a la mano es una imagen de cierre, tan perturbadora como inadmisibile. Una periodista amiga, que vivió su niñez en Los Corales, me la entregó (la imagen, quiero decir) como el último eslabón de una cadena. Pero yo descarté la cadena, intrascendente, y ahora no sé cómo llegar a la imagen. La imagen, que quede claro, *es* el relato, pero a la vez me digo que nada puede acaecer en un solo punto. Se supone que en toda narración siempre habrá inicio, desarrollo, desenlace, pero no una sola imagen, huérfana y puntual. Me ha dado entonces por inventarme los desarrollos, fieles o no, para llegar al rapto final de la imagen. Y esos desarrollos pueden ser diversos, innumerables. Los hay en primera persona (la amiga que escribe de la víctima), los hay en lo que llamaban escritura omnisciente (el narrador que todo lo sabe), los hay a la manera de las tragedias griegas (cuando el coro representaba al colectivo). Todos estos enfoques se cruzan, indistintos, y me puedo dilatar en cualquiera de ellos, procurando que la absorción del sumidero que es la imagen no termine de concentrar todos los elementos en un remolino voraz.

Pensé en un discurso de intimidad: la amiga sobreviviente que lleva un diario, que escribe de noche, que cree escuchar los susurros de la moribunda. Pensé en un relato de familia: los miembros que hablan, indistintamente, de la hija, hermana o nieta. Pensé en el curso de una investigación: donde la amiga periodista, dato fiel, da cuenta de la pérdida después de atar todos los cabos. Pensé en un testimonio amoroso: el del deudo, novio o amante, que llora la pérdida de la amada, a todas luces lánguida y distante. Son apenas cuatro de los muchos, que pueden contribuir a la escena, pero también de todos pueden tomarse elementos aislados y diseñar un mosaico de varias

puntas. Repito que, para efectos de la historia, el desarrollo puede ser variable, aliviar su sed en cualquier fuente, siempre y cuando al final todo conduzca a la irremisible imagen que queremos. El relato se invalida porque vive en función de un descentramiento, porque sus pesos no son iguales, porque su línea de gravitación no es continua. Es un salto, un impulso, una brevedad condensada. Quiere transcurrir, hacerse materia, pero finalmente no puede. Lo que tiene es la imagen, extrema, polar, y hacia allá va como quien cae por un despeñadero. Quien lea estas líneas debe ser benévolo y entender las limitaciones, los cortes abruptos, los cabos sueltos. Narramos en función de una imagen y la historia es prescindible, mudable según las distintas versiones.

Si de todas las versiones que tengo, trato de extraer datos objetivos, comprobables, me quedaría con tan sólo dos. Uno es una relación perdurable entre dos amigas, otro es un objeto personal. La primera, en efecto, transcurre en Los Corales. Las dos amigas se conocen a los ocho años y se separan a los quince. Viven en casas contiguas, pared de por medio, y son inseparables. Estos datos son incorregibles porque una de las niñas, obviamente la sobreviviente, es la amiga periodista de la que hablo. Para ocultar su identidad real, diré que en este relato se llamará Teresa, un nombre que siempre me ha gustado. Teresa ve morir a su amiga en diciembre de 1999, exactamente entre la noche del 15 y el amanecer del 16, por lo que su testimonio es irrefutable. Pasan los años desde aquella noche infinita y en mi recuento Teresa puede ser la narradora que lleva un diario. Con ella he ensayado tonos, discursos, abordajes. Hoy es una mujer de veinticuatro años, casada con dos hijos, periodista competente, pero quiero creer que el recuerdo la perturba. He escrito para Teresa un párrafo aislado, sin continuidad, que reza así:

Prefiero escribir de noche, sin que nadie sepa. O en todo caso de madrugada, cerca del amanecer, cuando los pájaros despiertan. Lo prefiero así porque estoy más cerca de Tibisay. La escucho mejor a estas horas; me habla al oído. Yo duermo con Tibisay, que es como decir mis pensamientos, que es como decir mis sueños. La mente está fresca a estas horas, fluye pura, y logro pescar el hilo de su voz. Me habla Tibisay, me susurra secretos. Me dice, por ejemplo, dónde puede estar, dónde acampa, dónde nada. Mi vida podría ser placentera, rutinaria, pero en el centro hay un abismo, o quizás un árbol de tronco grueso. Ambos, árbol o abismo, son Tibisay. Los pájaros también me la traen, con cantos o picotazos. Hay reverberaciones, hay silbidos, hay sinfonías puntuales. Un pichón canta entre las ramas de su nido, otro regurgita el alimento que la madre trae. Abro los ojos en medio de la noche y sé que Tibisay es quien me despierta.

De lo anterior se desprende que el otro nombre, el de la víctima, es Tibisay, un nombre que para mí tiene resonancias andinas, pues un hotel de mi niñez, el Tibisay, quedaba en La Mesa de Esnujaque, y cada vez que mi familia podía nos escapábamos desde los campos de Lagunillas para buscar el frío y montarnos en caballos. La mía es también una historia de niñez, y de allí que extrapole el nombre de Tibisay a esta historia que transcurre. Teresa y Tibisay,

casi un dúo que canta, casi el emblema de una línea de ropa. Teresa recuerda a la amiga porque muere en sus brazos. Pero ninguna muerte es instantánea, y menos a tan corta distancia, donde el soplo del muerto puede ser tu soplo, sino permanente. Teresa ve morir a Tibisay todos los días, preferiblemente de noche, y esta pulsión, que es un desgarramiento que la arrastra, queda reflejado en un diario que no comparte con nadie. Teresa abre esas páginas y es como si le hablara a Tibisay. Un salvoconducto, un pasaje hecho de palabras, para tener a la amiga cerca, para lamentarse de su suerte mientras viva. Están los hijos y está la profesión, pero más puede Tibisay, quien la arrastra por aquellos lodos.

He hablado de otro dato comprobable, un objeto, y en este caso se trata de una pulsera, preferiblemente de oro. Una pieza austera, sin rudimentos, simple aro que envuelve la muñeca de Tibisay. Teresa se la regaló en su cumpleaños número quince, poco antes de morir. Quería simbolizar con ello la amistad, la compañía, el amor. Buscó esa pulsera con desvelo, la encontró en una joyería del centro de Caracas. Revisó vitrinas, rechazó modelos, habló con encargados incompetentes, y finalmente la descubrió aislada en un mostrador, fuera de la vista de los mortales, quieta y perdurable, lista para vestir el brazo de Tibisay. ¿Pulsera o esclava?, porque también así la llamaban entre las amigas. Esclava del brazo, se supone, pero también esclava de un regalo que marca una atadura, que fija una sujeción. No podrás nunca desprenderte de la pulsera, no podrás nunca negar que nuestra amistad será por siempre. Eso se decían entre las amigas, intercambiando los roles, a la luz del brillo solar de la pulsera.

No conozco bien Los Corales, hileras de casas que trepan por un pie de monte, pero necesito postular el nombre de una calle, cualquier calle, para que retenga las travesuras y los juegos de las niñas. Será la calle Tovar, sin más, y tendrá en sus aceras chaguaramos, almendrones, uvas de playa que las niñas chupan cuando se ponen moradas y jugosas. La calle será ancha, también los patios traseros de las casas, y hacia atrás del muro no se podrá saltar porque es el reino de la quebrada, con crecidas que ahogan y veranos que dejan ver peces, ranas y hasta serpientes. Imagino las secuencias que se nutren desde los ocho años y creo que dan pie para un fragmento de diario de Teresa:

Si pienso en el punto más remoto, veo muñecas, o cuerdas, o creyones. Juguemos bajo la sombra de un almendrón, arrodilladas en la grama. Del almendrón caen hojas que son camas, carrozas, naves donde viajan princesas. Puede ser en mi casa o en la tuya; da igual. Tu cuarto para las bodas reales; el mío para los viajes. Amamantábamos a las muñecas, con senos imaginarios y leche que no fue de nadie; las arrullábamos. Saltábamos cuerda de tarde, con rodillas estropeadas, cicatrices en cruz. Luego dibujábamos casas, con esmero, salas amplias y baños que parecían piscinas. Las cajas no podían traer menos de sesenta creyones y el color carne era el preferido. Sacarle poca punta al creyón de color carne, para que dure todo el año. Color carne, color de tus

brazos, color de lo que se funde con el barro.

La amistad variaba, se hacía madura. Una cosa es las muñecas de los ocho, y otra muy distinta la adolescencia florida de los quince. Hablaban ya las mujercitas, con pechos desarrollados. Cambio de hábitos, cambio de rutina. Y sin embargo, la amistad se volvía un ropaje blindado, una camisa de fuerza. Se hacían una para la otra, con más intimidad, con más secretos. Saber lo que la otra pensaba, saber lo que la otra se disponía a hacer. De esto hablaba Teresa, cuando hablaba. Pero Teresa, dicho sea, no hablaba con nadie, o al menos conmigo, por la cercanía de estos últimos tiempos. Años después del deslave, aprovechando cualquier aniversario de la tragedia, escribió tres reportajes amplios, llenos de datos, quizás por el conocimiento de la zona, pero en el fondo esa escritura objetiva escamoteaba a Tibisay, cuerpo impronunciabile. Teresa ha llegado a preguntarse si su oficio mismo no se lo debe a la amiga difunta. Después de aquella noche quedó perpleja, inconsolable, pero pasaban los días y se volvía más inquisitiva, más ávida de elementos. Preguntarse por Tibisay era preguntarse por el propio orden de las cosas. El corte fue de raíz, porque con la desaparición de la amiga también desaparecía Los Corales, o buena parte de la urbanización. Perdía su cuarto, su casa, su calle; todo quedaba enterrado. La familia amaneció con la ropa puesta y tuvo que sobrevivir como pudo, hasta refugiarse con los parientes en Caracas. Teresa no volvió a los espacios de niñez, a la tierra donde quedó Tibisay. Prefería evitar esa geografía mortuoria, llena de cruces invisibles, y conformarse con su propia memoria. Allí viviría Tibisay, en el hilo que teje hasta formar la red.

Deberían bastar los dos elementos de los que he hablado: amistad en un plano y pulsera en el otro. Pero me pregunto si en vez de dos estamos hablando de uno solo: de la pulsera, propiamente, porque es el artilugio que todo lo une. Está en el brazo de Tibisay, protegiéndola, pero es Teresa la que ha fomentado esta protección. Es una alianza, es un destino. En un aparte de su fiesta de cumpleaños, Teresa le entrega la cajita de cuero. *Y esto es tuyo, dice, para que la lleves siempre.* Tibisay gira la tapa con delicadeza y, entre algodones que fueron nubes, la ve flotando. Junta los dedos de la mano derecha como un capullo y desliza el círculo de oro hasta la altura de la muñeca, como calibrando. *Dios mío, dice, está perfecta.* Teresa sabe que ella es la pulsera y envolver el brazo de Tibisay es también como abrazarla.

Dejo atrás lo prescindible, que es casi todo, y me concentro en la pulsera, que es como decir la alianza, que es como decir la unión. No importa lo que han dicho familiares, amigos, autoridades, sino lo que piense o recuerde Teresa, testigo de excepción. El orden será el de ella, también la memoria, también el recuento. La imagen de cierre puja por salir y finalmente es la que importa. Es una imagen que dicta, que impera, desde el foso, desde cualquier foso. El 15 de diciembre debería ser una fecha de luto nacional, así lo piensa Teresa, porque todos los ríos crecieron y sepultaron vidas. Pero el relato colectivo, inadmisibile, sobrevive en una instancia, lejana y diferenciada. Teresa sintetiza

el horror en un solo momento, en un solo rostro. Con esa intimidad vive, y le basta para alimentar el dolor. Está con Tibisay, estará siempre con Tibisay. Podemos detenernos en la lluvia, torrencial, y admitir que no cesó nunca. *Los cielos cayeron*, fue uno de los reportajes de Teresa. Y con la lluvia, la tierra que sepultaba, las rocas que guillotinaron. El agua las separa, es lo que ha llegado a pensar Teresa, el agua las retiene en casa. Se están viendo desde las ventanas enfrentadas de cada cuarto: se hacen señas, se ríen. Lo vienen haciendo desde niñas, siempre cómplices. A veces también se hablan, se mandan mensajes. Pero ahora la lluvia consume los días, las deja sin juegos. Lluvia aburrida que no cesa, llega a pensar Tibisay, lluvia que todo lo inunda. La calle Tovar es un río que trae barro, piedras, ramas quebradas. No conviene salir, no se puede salir. Tan sólo guarecerse en casa, como el refugio inexpugnable.

Hay un punto de quiebre, la noche del 15, y es cuando la quebrada de atrás se vuelve un rumor escabroso. Viene subiendo el caudal, precipitadamente, y desde los pisos de arriba se pueden ver grandes troncos flotando. El muro comienza a temblar, como si desde atrás lo golpearan peñas rodantes, y en un instante preciso, irrupción concentrada, se hace un boquete, por donde entra una lengua de barro. Esto ocurre primero en casa de Tibisay, pero luego en la de Teresa es igual, aunque por causas distintas. Allí la tierra del jardín trasero se hunde, como quien descubre un pozo, y el agua comienza a reptar, primero lamiendo los suelos y luego trepándose a los primeros muebles. Ambas familias se refugian en los primeros pisos, para más señas los propios cuartos, y Teresa y Tibisay no dejan de verse desde las ventanas. El estruendo no permite los mensajes, tampoco las señas, que la lluvia sepulta a golpe de goterones. Están en dormilonas, despeinadas, y sólo se ven a los ojos, calladamente. Por un breve instante, acaso destello, cuando Tibisay, con los brazos en alto, trata de hacerle una nueva seña en vano, Teresa recoge el brillo lunar de la pulsera y se la cree llevar al sueño. Porque nada sería más piadoso que esta ruina humana fuera tan sólo sueño, que es lo que Teresa se dice para hallar un principio de alivio.

Si antes era el muro, ahora ambas casas tiemblan. Son golpes graves, son también chirridos. Una vieja máquina sacada de cuajo, un viejo roble que pierde sus raíces. El agua ya no enchumba los muebles porque ya baila a sus anchas, como si acogiera los peces de un acuario. Alguien se asoma por la escalera y puede medir el ascenso de nivel contando los escalones: *faltan cuatro, faltan tres*, recitan al unísono, como si esperaran el año nuevo. Ya los cuartos no deberían ser refugio de nada porque la casa toda es el lecho del río. La casa, la casa que se mueve. Por una escalerilla auxiliar suben a la azotea y allí la escena se vuelve inadmisible. Para colmo la noche es brillante, lunar, y no tiene pudor en mostrar sus miserias. La última estampa con vida que Teresa recuerda es precisamente la de la azotea: dormilonas mojadas, cuerpos transparentes, cabello goteante que sirve para ocultar los rostros. ¿Acaso se ven, acaso alzan los brazos para dar aviso, acaso gritan con alaridos que nadie oye? La casa

de Tibisay se hunde, se esfuma, se despedaza en paredes que flotan junto a las peñas que bajan. Teresa corre hasta el extremo de la azotea, casi abismo, para rastrear el cuerpo de Tibisay, pero lo que recoge son troncos triturados. Repasa la escena con lágrimas que son de lluvia: primero el rapto, el rapto del cuerpo, como si la inmensidad que es la noche la hubiera cogido a saco. Se hace difícil describir con palabras lo que la realidad tramita en milésimas: algo que desde adentro absorbe, tinta de calamar que todo lo tiñe, beso de ogro que queriendo besar devora.

He dicho que la imagen de cierre es lo que debe quedar, he dicho que las secuencias de cómo llegamos al desenlace poco importan. Pueden ser muchas, pueden ser pocas, puede no ser ninguna. Nos quedamos con una sola pulsión, con un solo latido, irresoluto, porque es el latido que mueve la sangre de Teresa mientras piensa, mientras siente, mientras abraza a Tibisay. Resumo los elementos porque ya el sumidero nos ahoga, porque ya somos remolino. Baste decir que al amanecer del día 16, insomne, Teresa baja a lo que puede ser el piso superior de su casa. Camina sobre barro, trepado hasta las habitaciones. Sale por la ventana desde donde antes saludaba a Tibisay, como si fuera la puerta a lo que ahora es su calle. Va absorta, entumecida, una presencia fantasmal. Las dos casas ya son una, o en verdad una sola lengua de barro. Recorre, husmea, respira podredumbre. Retiene el rumor de la quebrada, aunque ahora con menos fuerza. Está caminando sobre lo que podría ser el jardín trasero de Tibisay, una especie de ribera de barro que la acoge como arena movediza, su cuerpo hundido hasta las rodillas. Y allí, moviéndose con pesadez, como una rama torcida o un menhir semihundido, ve el brazo saliente con la pulsera de oro. Está hundido hasta el codo, apuntando a los cielos, con el índice erguido. Se hinca frente al color carne de su creyón y tira de la extremidad, con insania, queriéndose traer a Tibisay de cuerpo entero. Pero lo que se trae es el brazo, sólo el brazo desprendido con la pulsera de oro. El río, la tierra o este relato esconden el resto.

GABRIELA MAYER

UNA MONEDA DE VEINTICINCO GIRA EN SEMICÍRCULO

El Pájaro llega más que puntual.

Raspa una moneda de veinticinco centavos contra la pared. La espera se ameniza desdibujando el dos, el cinco. Y también la palabra “centavos”, bajo los números, y el año, “1992”. Con paciencia, desliza una y otra vez la pieza contra el canto rugoso de cemento. No le molesta el ruido del metal que se corroe.

Quién hubiera dicho, después de aquel jueves en que le falló al Cabezón, que iba a estar ahí. Porque tuvieron que pasar varias semanas hasta que el tipo volvió a confiar en él. Y por fin le dio uno de esos trabajos importantes que tanto le había anunciado.

Ya había transcurrido más de un mes cuando el Cabezón lo hizo entrar por primera vez a su oficina. En lugar de entregarle los paquetes en el local, como siempre, lo invitó a pasar. Era un espacio minúsculo. Con un escritorio de fórmica gris y un butacón giratorio negro. Enfrente, una silla de madera. Se sentaron: el Cabezón primero, el Pájaro después.

Mira la moneda. En un rato logrará bajar el relieve de los números. Todavía hay tiempo, porque le dijo a las doce. Doce y cuarto. Y media como mucho.

El Cabezón abrió un cajón y sacó un sobre. Corrió algunos papeles y cachivaches del escritorio. Extrajo una foto y la hizo girar para colocarla bien a la vista del Pájaro. ¿Te animás? Sí, dijo él. Claro que me animo.

El sillón lo habían encontrado apenas a una cuadra del Banco. Cómo le habría gustado quedárselo. Al Cabezón nunca le contó por qué lo había dejado plantado ese jueves. Si ya bastante se había enojado con el cuento de la madre enferma.

Míralo bien al tipo, le dijo. Va el primer miércoles de mes, siempre a la

misma hora. A eso de las doce, doce y cuarto. Y media como tarde. Anda con un maletín negro. La foto es de hace poco, así que lo tenés que reconocer. Acá no se nota tanto, pero es petiso, más bajo que vos. Te dejo una copia para que la estudies.

Los números digitales del reloj que le compró al Peke marcan justo 12:00. Para no distraerse, guarda la moneda en el bolsillo del pantalón. Debajo de la tela, sus dedos palpan la ceca que, al fin, está bastante dañada.

Se ubicó en un edificio con una escalera a la entrada, en la vereda de enfrente. Parado en el segundo escalón, domina el campo de visión del ingreso al Banco, incluso si pasa un auto. Ahora, por ejemplo, entra una pareja de viejos tomados del brazo. Por el momento, no hay noticias del pelado.

El Cabezón no habló directamente de plata, pero le aseguró que no se va a arrepentir. Hacémela bien, pibe, dijo antes de atender su celular, que sonó al ritmo de cumbia.

Recién pasó el Óscar. Ahora éste me va a venir a hablar, se preocupó. Pero no, apenas saludó y siguió caminando. El Óscar anda medio raro últimamente. Enseguida lo perdió de vista.

Sus dedos se enroscan en la cadenita enchapada en oro que le cuelga del cuello. Se pregunta si los eslabones pueden cortar la circulación. La del índice, por ejemplo, que es el que más usa para esa costumbre adoptada últimamente. La verdad es que no lo sabe.

Hace rato que el Pájaro mira a un lado, al otro. Ve hombres de traje hablando por celular, mujeres arregladas para la oficina y cadetes apurados, en moto y en bicicleta. Pero el pelado no aparece. 12:08.

Los cristales oscuros apenas dejan mirar para adentro del edificio alargado. Las cajas al fondo, unos cajeros automáticos adelante. Y como dijo el Cabezón, el vigilante está justo detrás de la puerta.

El corazón le entra a latir más rápido: desde la esquina del Bajo se viene acercando un pelado. Sí, es él. El pelado de la foto. Lleva un traje gris y el maletín negro. Y viene solo.

No camina muy rápido; tal vez esté cansado. Mejor. Así no se le va a escapar. El tipo tropieza con la rueda de una moto estacionada, y unos pasos después desaparece detrás de las puertas polarizadas del Banco.

El Pájaro tiene que estar más atento que nunca. Lo sabe. No debe desviar un segundo la vista de la entrada, hasta que el tipo salga. El Cabezón no le dijo cuánto puede tardar. Desconoce cuánta gente hay en el Banco; además, él tampoco tiene mucha idea de trámites.

La puerta se abre, sale una rubia de minifalda que parece una muñeca. Después, un cadete con un casco en la mano. Cada vaivén del vidrio polarizado le acelera aún más el corazón.

Cuando el tipo aparezca, él cruzará de vereda. Lo perseguirá, hasta que llegue el momento oportuno para terminar el trabajo. Será en una cuadra, dos como mucho.

Sin darse cuenta, se coloca el dije en la boca, juguetea, lo muerde despacio. El tipo lleva más de cinco minutos adentro.

Empieza a transpirar. El asfalto ya irradia el calor del mediodía, aunque a la mañana estaba fresco. En marzo pasan esas cosas. Por eso se puso la remera de manga larga, pero está arrepentido. Se recrimina pensar en la ropa y la temperatura.

Un cincuentón de bermudas empuja la puerta para entrar al Banco, y en ese momento casi se choca con el pelado. El Pájaro abre la boca y suelta el dije. Todo su cuerpo siente la electricidad de la acción.

La deja alejarse unos pocos metros. Con cuidado, comienza a seguirlo. Prácticamente no pudo verle la cara. Sólo sabe que salió caminando un poco más rápido que antes. Ahora dobla en la misma esquina por la que llegó, y el Pájaro corre unos metros para no perderlo de vista. Es una buena cuadra para hacerlo ya, piensa. Algo de gente, mucho ruido. El pelado lleva el maletín en la mano derecha, contra la pared.

Cuando lleguemos a mitad de cuadra, se dice, mientras acelera el paso. Ya lo tiene a menos de diez metros. El tipo sigue caminando al mismo ritmo, así que seguramente no lo vio. No le resulta difícil acercarse más y más.

Tan concentrado está en su persecución, que no oye la moto que acaba de rozar la vereda. Tampoco reconoce al conductor, con un casco negro. Sólo ve al Óscar, que le arrebató el maletín al pelado. Y la moto que se escapa. Escapa a toda velocidad.

El Pájaro está ahí, paralizado, con las manos en los bolsillos del pantalón. Un viejo de anteojos dorados llama por celular a la policía. El pelado empieza a gritar, se agarra la cabeza. Después se sienta en el piso, con la espalda contra la pared.

Empieza a llegar gente y gente; muchos salen de los negocios de la cuadra, para averiguar qué pasó.

Casi sin respirar, el pelado se toma un vaso de agua que alguien le acercó. Tiene la frente llena de gotitas. Se desajusta la corbata. El Pájaro está seguro de que el pelado no lo vio durante su persecución; por eso no tiene miedo de seguir ahí parado. Vuelve a morder el dije de la cadenita. Pero después

piensa que podría ser un comportamiento sospechoso, que delate sus nervios.

Oye sirenas. Son dos patrulleros. Como había dicho el Cabezón: era un trabajo importante. Los canas bajan rápido y abren el tumulto para llegar hasta el pelado, que sigue en el piso. Empiezan con las preguntas.

Eran dos en una Honda Hornet, dice el Pájaro. No lo dice muy fuerte. Me parece que tomaron para el Bajo, agrega todavía, antes de que cuatro policías se suban a uno de los autos.

Los del otro patrullero, que se quedaron, siguen haciéndole preguntas al pelado. El Pájaro aprovecha para irse. No quiere más complicaciones. Ya bastante problema con el Cabezón.

Mira hacia atrás. Gente caminando de acá para allá. Nadie lo sigue.

Toma para el lado opuesto al Bajo. Distiende el paso. Mete las manos en los bolsillos, las saca. Algo vuela hacia la vereda.

La moneda de veinticinco centavos gira en semicírculo. Hasta que la atrapa. Con un pisotón, contra las baldosas.

MALA ESPINA

– Me da mala espina – se le animó unos días atrás al primero de la tarde, que se estaba yendo.

– Dejaló que haga su negocio, y vos hacé la tuya – lo sacó corriendo el otro. Y se fue.

El asunto era sólo un par de veces por semana, pero lo suficiente para tener miedo de perder el trabajo. Recién había empezado hacía un mes, los primeros días de marzo. Ya sentía cierto apego a la casilla, la tickeadora que siempre le informaba la hora, el sillón con apoyabrazos en el que podía mecerse un poco. Y no le molestaba pararse a ayudar cuando un cliente no lograba abrir automáticamente la barrera. Tampoco pasar la escoba por el predio apenas llegaba, expulsando hojas y residuos más allá del cordón de la vereda.

Al principio, le cayó simpático el perro amarillento. Lo seguía sin ladrar y se echaba cerca de él. Pero con el paso de los días notó que era un animal viejo, que dormía gran parte del tiempo y casi no representaba compañía alguna.

Las primeras noches discurrían entre preocupaciones como memorizar los números blancos en el tablero de llaves, pensar por qué habían pintado las paredes con ese turquesa furioso que empezaba a descascararse y preguntarse quién alimentaba al perro, que lo miraba con ojos famélicos cada vez que le daba un mordisco al pebete de salame y queso. También pensaba en mejorar su reducido hábitat: arreglar la ventana de la casilla que no se deslizaba bien,

conseguir un calentador eléctrico para el agua, instalar el cable con alguna conexión clandestina (la televisión apenas sintonizaba los canales de aire).

Fue aprendiendo las rutinas: los autos que salían tarde, el encargado del edificio de enfrente que sacaba la basura, los cartoneros que desmenuzaban los plásticos, el quiosquero que atendía tras la reja y a medianoche apagaba las luces, el camión de residuos cumpliendo su recorrido a eso de las dos, algunos clientes trasnochados que volvían. Ya después de esa hora no había casi movimiento, y dormitaba en el sillón con la radio prendida. De vez en cuando, aparecía la voz de alguno de esos evangelistas brasileños, y cambiaba el dial con un manotón.

Comenzaba a despabilarse a eso de las seis, un rato antes de que salieran los primeros autos de la mañana. Iba al baño. Se lavaba la cara y los dientes ante un espejo con manchas, que pendía de un clavo entre azulejos partidos. Y se peinaba un poco.

Guardaba el cepillo y la pasta dentífrica en una bolsita, al fondo del tercer cajón del escritorio. Y empezaba a esperar al relevo de las siete.

– ¿Alguna novedad? – decía por todo saludo el de la mañana, mientras palmeaba al perro.

– Todo tranquilo, jefe – respondía él, poniéndose la campera de jean. – Hasta mañana, enfilaba hacia la salida.

El asunto había empezado una semana después de haber entrado a trabajar. El último de la tarde se le acercó antes de irse y le avisó:

– Esta noche, la llave de la Explorer plateada de la 38 no la pongas en el tablero. Queda acá, junto a la ventana. Una amiga la va a venir a buscar. Ella sabe lo que tiene que hacer, así que la dejás tranquila ¿estamos?

Su cabeza asintió de modo reflejo.

– Es un favor que le hago. Vos, calladito – le dijo el otro por lo bajo, mientras le estrujaba un billete en el bolsillo de la camisa.

La amiga era una pelirroja de pelo largo, enrulado. La primera vez llegó con un tipo de camisa a cuadros y campera de corderoy, y los dos se fueron lo más campantes a la camioneta estacionada en el fondo. No se atrevió a mirar, se metió en la casilla. Estuvo a punto de tropezar con el perro, que dormía echado delante de la puerta.

Al rato vio salir al tipo. La amiga lo acompañó hasta la entrada y se volvió a la Explorer. Después vino el segundo, ya ni se acordaba bien, podía ser un pelado con varias cadenas de oro reluciendo en el pecho.

Lo habría ganado el sueño, porque a eso de las cinco lo sobresaltó la amiga, que le golpeó la ventana. Tenía el maquillaje corrido. Le entregó la llave y se limitó a decir:

– Quedate tranquilo que ya acomodé todo.

La segunda vez se animó a observarla bien: vestido blanco sin mangas,

que comenzaba por arriba con un escote desbordante, y que más abajo comprimía el abdomen y moldeaba los muslos demasiado amplios. Gracias a las medias red de nylon lucía unas piernas firmes, hasta llamativas. Y unos tacos altos disimulaban su estatura modesta.

Fue todo prácticamente calcado. Antes de irse, el último de la tarde dejó cerca de la ventana las llaves de la Grand Cherokee de la 19 y le deslizó el billete. Esta vez la amiga apareció con un morocho petiso. Y después ése salió y le siguió algún otro.

Al final, la amiga depositó la llave en el borde de la ventana y se despidió apenas con un gesto. Ya no le dirigió más la palabra antes de bordear la barrera y salir.

Por curiosidad, fue hasta la 4x4 negra. Abrió las puertas y sintió el desodorante de ambiente que barría todo olor posible.

Y así era el asunto. Unas dos veces por semana (siempre entre lunes y jueves, porque los otros días había más movimiento). El último de la tarde sacaba la llave del vehículo elegido y la dejaba exactamente en el mismo lugar, señal de que esa noche vendría la amiga. Antes de salir le tiraba unos mangos, no demasiado, pero lo suficiente para compensar esas propinas que él no recibía y probablemente quedarían para los otros turnos.

De todas maneras, la cosa no le gustaba. Aunque el último de la tarde le dijera, una de las primeras veces, que eso ya lo había arreglado con el que había trabajado antes que él en el turno de la noche, y con el anterior. Si le hubieran dado a elegir, devolvía el billete y recuperaba su tranquilidad, pero al último de la tarde no se le ocurría dejarle esa poción, ni tampoco ninguna otra.

Encima, desde hacía unos días lo miraba torcido. Dejaba la llave junto a la ventana y le estiraba el billete sin decir palabra. Probablemente, el primero de la tarde ya le había contado del inoportuno “me da mala espina”.

El último de la tarde siempre estacionaba los autos elegidos para su amiga al fondo a la derecha, lo más lejos posible de la casilla. Y él no tardó en descubrir que, si dejaba entreabierta la puerta que conducía al baño, con dar apenas unos pasos, estaba en condiciones de espiar por la ranura. A veces veía algo, más bien poco. Ella solía lanzar una risita antes de entrar, mientras su acompañante le metía una mano por acá y por allá. Después, la luz del auto se apagaba, y a lo sumo la 4x4 se balanceaba un rato.

Por esos días, el encargado de la mañana instaló un codificador, y al fin pudo tener cable. Al ritmo del zapping, las noches se acortaron considerablemente. Tan entretenido estaba que ni notó el cambio de vestuario de la amiga a una minifalda igual de corta que el vestido y un top dorado.

También había conseguido que el primero de la tarde le prestara su calentador eléctrico, pero la ventana seguía trabándose con frecuencia y el

sillón comenzó a chirriar cuando se balanceaba.

– ¿Alguna novedad? ¿Todavía anda bien la tele? – lo saludaba con mínima simpatía el relevo de las siete y palmeaba al perro. Más tarde llegaban los demás, pero él nunca los había visto. Le explicaron que durante el día había mucho movimiento, y apenas quedaban un par de cocheras para clientes ocasionales.

– Sí, todo tranquilo, por suerte – se despedía él.

Llegó la Semana Santa, pero para él daba igual. Tenía que trabajar lo mismo. Y esa noche descubrió que la amiga también. Tampoco demoró en darse cuenta de que la televisión transmitía una porquería de programas, todas películas de Jesucristo y de pastores, o emisiones de predicadores que prometían el paraíso o amenazaban con el infierno.

Entonces entornó la puerta, se sentó a mirar con paciencia por la ranura. El tiempo pasaba, y nada, algún balanceo de la Nissan negra, el viento que hacía temblar la enorme media sombra con aspiraciones de techo, las hojas que se deslizaban crujientes sobre el asfalto.

La puerta de la 4x4 se abrió de golpe y lo obligó a volver rápidamente al escritorio. Vio pasar a un tipo panzón, peinándose con las manos.

Esa noche no pasaban a buscar la basura. Apenas había entrado o salido un par de autos. Tampoco vendrían los cartoneros, y el quiosquero de enfrente ni había abierto la persiana. Volvió a hacer zapping, pero la oferta televisiva era desoladora.

La amiga también parecía tener menos trabajo, porque desde que se había ido el primero no llegaba nadie. El perro, que hasta entonces lo había rondado en reclamo de alguna caricia, se echó otra vez a dormir.

La tickeadora le mostró las cuatro, las cuatro y media, las cinco menos cuarto.

A las cinco seguía sin haber señales de la amiga.

Cinco y diez, tampoco.

A las cinco y veinte la situación comenzó a preocuparlo. Decidió que si hasta las cinco y media no aparecía, iría a ver.

A las seis menos veinte se dijo que el último plazo era a las seis menos cuarto. No le importó que fuera Viernes Santo.

Seis menos diez abrió la puerta de la casilla y se acercó muy despacio hasta la Nissan negra, estacionada en el 42. Aproximó la oreja a la ventana de la luneta trasera, pero no percibió ningún ruido. Repitió la operación pegándose a las ventanillas: no se sentían movimientos desde el interior. Después intentó mirar, pero los vidrios polarizados no le dieron chance.

Se quedó inmóvil junto a la Nissan negra. Algo tenía que hacer. Ya serían las seis. Pensó en avisarle al último de la tarde, idea impracticable porque jamás le había dejado su número de teléfono. El perro llegó moviendo la cola.

Resolvió situar los dedos sobre el picaporte de la puerta lateral posterior derecha y presionar apenas, pero el mecanismo no cedió. Dio unos pasos alrededor de la 4x4, se detuvo ante el portón trasero y, sin pensarlo dos veces,

apretó con fuerza el botón y lo abrió de golpe.

La luz de la cabina lo hizo pestañear. Luego reconoció los ojos húmedos de miedo de la pelirroja, hecha un ovillo en el piso.

No se opuso a que la levantara, incluso le pareció que le tendía las manos. La sentó lentamente, casi como a una muñeca. Después la tomó con suavidad de los antebrazos y la atrajo hacia fuera. Ni bien sintió los pies afirmados en el suelo, ella lo soltó. Se sostuvo del auto con un brazo, con el otro acomodó como pudo el top, estiró la minifalda arrugada. Le pidió que buscara sus zapatos, y él los encontró rápidamente en el cubículo.

La amiga intentó caminar con dificultad sobre los tacos. No quiso que la ayudara. El perro la olfateó, apenas.

Se detuvo a unos metros para decirle:

– La llave está puesta.

Él la vio alejarse rengueando, antes de la primera luz de la mañana.

Alcanzó a decirle:

– Andá que yo acomodo.

EL JUEVES DEL SILLÓN

El Pájaro lo vio antes que nadie. Corrió lo más rápido que pudo. Rebotó en el tapizado, tomando posesión. Y ya era suyo.

Jamás había soñado estar tan cómodo en plena calle. El color rojo de la tela contrastaba con los baldosones grises de la vereda y el granito de las paredes. Dejó que su cuerpo se hundiera todo lo posible en el relleno. En los antebrazos había tres o cuatro agujeros de diferentes tamaños, que hurgó con los dedos hasta la gomaespuma. Quemaduras de cigarrillo, tal vez. Después se agachó para mirarle las patas, tapadas por una serie de flecos desteñidos. La estructura de madera apenas si se movió. Un ligero balanceo adelante, a la derecha. Esa pata estaba un poco floja.

A un metro escaso, había una ventana de vidrios esmerilados con rejas negras, que ventilaba un sótano. En otro momento, el instinto lo habría llevado a levantarse a mirar, pero ahora no. Sabía que los demás podían estar acechando para quitárselo. Aunque al momento de la conquista del sillón no dejaran translucir ninguna señal de derrota. El Peke se había sentado en el cordón, a unos pocos pasos. Le había dado un rato de charla, hasta que apareció el Óscar. Se fueron caminando juntos. Vio como el Peke aceptaba el cigarrillo que le ofrecía el Óscar. Esa mañana no le dijeron adónde iban.

Ahí estaba el Pájaro, en su sillón. Acariciaba el tapizado suave. De a ratos, jugaba con su cadenita nueva. Desde los sesenta o setenta centímetros que lo

separaban del piso, miraba pasar la gente, las motos, los autos. Al mediodía, echó la cabeza para atrás y entornó un rato los ojos, disfrutando los instantes del sol que se colaba entre los edificios.

¿Es jueves? Consultó el calendario de su reloj. Sí, mierda, era jueves. El día que hacía changas para el Cabezón en la galería. Voy, dijo. Pero eso significaba perder el sillón. Para siempre. Entonces no voy. Eso significaba perder las changas. Porque el Cabezón no iba a tener mucho problema en llamar a otro.

Tenía un rato para pensarlo. Podía mandar al Peke o al Óscar, por única vez. Porque la galería del Cabezón era suya. Pero eso solamente si volvían. Y les iba a tener que dar la plata.

Qué mala suerte, encontrar el sillón justo un jueves. Porque venía bien con el Cabezón. Había dicho que pronto le iba a dar trabajos más importantes. Más días por semana. Más plata. Pero no podía dejar el sillón ahí. Si se levantaba, el primero que pasara se lo iba a llevar.

Le compró un pebete de jamón y queso a un vendedor ambulante por dos pesos. Qué porquería. Tan caro y es puro aire, te lo comés en un minuto, dijo el Pájaro. Se abrigó con el buzo verde que desde la mañana colgaba del respaldo del sillón. Jueves, dijo. ¿Si lograra meterlo un rato en algún lado? Hacer los trabajos para el Cabezón nunca le llevaba más de dos, tres horas. Tenía que entregar todos los paquetes por el centro.

Pero no confiaba en nadie de por ahí. Se incorporó por un momento, giró la cabeza hacia las esquinas. Probó levantarlo. Apenas si pudo. Probó deslizarlo. Con una protesta, las patas de madera se desplazaron por las baldosas, hasta quedar atascadas en una ranura. Se me va a desarmar todo, dijo el Pájaro. Ni noticias del Peke, del Óscar. Estaba fresco. Ya pasado el mediodía el sol no se filtraba ni de casualidad hasta ahí abajo.

Se sentó, siguió pensando. El reloj marcaba las tres, la hora en que tenía que estar subiendo al primer piso de la galería para buscar al Cabezón. No iba a ir. El jueves siguiente podía inventar que se había enfermado. O su vieja, mejor. Al Cabezón no le iba a importar. Pero, con suerte, lo perdonaba y podía seguir trabajando para él.

Apareció el hermanito del Bala. Le dio dos pesos para que le comprara una Coca en el quiosco. Todavía no había tomado nada en todo el día. Y el jamón le había dejado una sensación pastosa en el paladar. El Balita volvió enseguida, saltando. Con los 25 centavos que sobraban, se había comprado caramelos. Está bueno este coso, dijo, mirando su sillón. Y se fue corriendo.

Se calentó las manos frotando la tela. Aunque era vieja, seguía siendo suave. Sí, se iba a llevar el sillón a su casa. No sabía cómo. Pero se lo iba a llevar. Se levantó, dio media vuelta a su asiento, se puso de espaldas y orinó contra la pared. Volvió a desplomarse en el tapizado rojo. Ya el Cabezón se habría dado cuenta de su ausencia. Encontraría a otro.

Los Bala pasaron caminando. El Bala lanzó un gesto de admiración, se detuvieron. El Balita preguntó si quería algo más del quiosco. No, no. No podía gastar más. Ya se iban, cuando a él se le ocurrió una idea. Un carro, dijo. Necesito que me traigan un carro. ¿Qué me das?, preguntó el Bala. Diez pesos, mañana te traigo diez pesos. Doce. Trece. Vamos, le dijo el Bala al Balita. Éste se piensa que los carros te los regalan. Ni en pedo.

Caía la tarde. Seguía dándole vueltas al asunto. Quedaba poca gente en la calle. El Peke y el Óscar ya se habrían mandado mudar en el tren. Si no hubiera encontrado el trono rojo, estaría camino a su casa con los quince mangos que le daba el Cabezón. Pero éste era un jueves distinto.

Vino el horario en que los cartoneros empezaban a poblar el centro. No los conocía; por lo general a esa hora él ya no estaba ahí. Iban llegando de a familias, de a grupos. Hasta que eran muchísimos.

Escuchame, maestro, le dijo a un viejo de pelo largo, que se había instalado a pocos metros. Comandaba el trabajo de otros cinco o seis. Sentados en el piso, cortajeaban bolsas negras y clasificaban a toda velocidad papeles, cartones, plásticos. Necesito ir con el silloncito hasta la estación, Por unos pesitos, ¿hay un lugar en el carro?

Apenas lo miró. No, no. Eso me quita mucho espacio. Sin más, giró y le dio la espalda. Su grupo seguía trabajando. El carro ya estaba por la mitad.

No tenía sentido volver a preguntar. Los únicos cartoneros que pasaban por ahí parecían responder al viejo pelilargo. Ellos también tendrían su zona.

Con los ojos cerrados y la cabeza descansando sobre el respaldo, se le cruzó su mejor idea en mucho tiempo. Con cuidado, arrastró el sillón media cuadra hasta un supermercado coreano y lo estacionó en la puerta. Todavía estaba abierto. Era cuestión de convencer al dueño de que le prestara un carrito hasta el otro día. Podría montar el sillón arriba del chango y caminar hasta la estación. El coreano estaba atendiendo en la caja, y llamó al cadete para sacárselo de encima.

Era un peruano petiso, con delantal azul. Lo había visto un par de veces. Jefe, le dijo. Necesito un chango hasta mañana. Te juro por mi vieja que mañana te lo traigo. El otro lo miró. No puedo, dijo. El chino no deja. Por

favor, le rogó. Tienen muchos changos, no se va a dar cuenta. Mañana te traigo diez pesos con el chango.

El peruano lo apartó un poco. Buenos, diez pesos. Vas a tener que esperar que cerremos, le dijo por lo bajo. El Pájaro sintió el impulso de abrazarlo, pero se contuvo. Espero todo el tiempo que me digas. Acá, en la esquina de la avenida, en un rato, dijo el petiso. Y gritó para que lo escuchara el coreano, que de vez en cuando miraba de reojo: ¡Andate de una vez, que los carros no se prestan!

Arrastró el sillón hasta la esquina. Ya no estaba tan sólido como antes, la madera crujía rápido. Lo acercó al cordón y se apoltronó nuevamente. Desde su nueva posición veía venir a toda velocidad los faros de los coches. A lo lejos cortaban la oscuridad; a poca distancia, lo encandilaban. Le pareció divertido. Su estómago hacía ruido, podía oírlo cuando el semáforo paraba los autos.

De pronto apareció el petiso con el chango. Mañana, le dijo. A las ocho en punto me lo alcanzás por la puertita del costado, con lo que quedamos. Sí, dijo el Pájaro, a las ocho en punto.

Entre los dos, colocaron el sillón, sobre el carrito. Sobresalía veinte centímetros de cada lado, era bastante más ancho que la estructura metálica. Hermanito, si podés quince, mejor. Que me estoy jugando mucho.

Cruzó con cuidado la avenida. Algunos peatones lo miraban. Decidió ir por el asfalto de la calzada. El carro se deslizaba mucho mejor por la calle que por las baldosas irregulares. Unas sogas le tendría que haber pedido, pensó.

Serían diez cuadras, no más. El trono se balanceaba, apenas, encumbrado sobre el chango. El Pájaro no podía dejar de admirar el tapizado rojo, la prestancia de su contorno. Sus manos sujetaban con firmeza el manubrio blanco, que tenía borroneada la palabra “bienvenidos” en letras mayúsculas azules.

¿Pasaría el sillón por la puerta de su casa? Si no, era cuestión de hablar con el vecino de atrás y entrarlo por el fondo. A sus espaldas, un automovilista tocó varias veces bocina. No se molestó en mirarlo. ¿Dónde lo iba a poner? ¿En la pieza, al lado de su cama? Siguió transitando por el carril izquierdo, junto a la vereda.

El carro, algo oxidado, tenía buena estabilidad. Las ruedas patinaban suave sobre el asfalto. Otra vez le tocaron bocina. Un auto pasó a pocos centímetros.

Había avanzado unas cuantas cuadras, le quedaría un poco más de la mitad de camino hasta la estación. Ya tenía todo pensado. Iba a entrar por las rampas para discapacitados; después subiría al vagón de carga. Y en menos de una hora estaba en el barrio. Más tarde que otros jueves. Mucho más tarde. Y mucho más cansado. Pero con el sillón.

Faltaba poco para doblar a la izquierda, por la otra avenida, la de árboles grandes a los costados y canteros en el medio. Pero este tramo tenía una pendiente cada vez más pronunciada. Tuvo que agarrar el manubrio con todas sus fuerzas. Porque el chango y el sillón podían escaparse cuesta abajo. En esas condiciones se complicaba llevar la carga en línea recta; no pudo evitar algunos zigzagueos.

Ya terminaba la pendiente. Casi. En un zigzag, el chango mordió un desagüe junto al cordón. Primero, con el campo de visión limitado, no entendió lo que pasaba. La rueda delantera izquierda se había trabado en el sumidero. El sillón comenzó a tambalearse.

Movió con desesperación el manubrio, en un intento de liberar la rueda. Con sacudidas cortas y enérgicas hacia ambos lados. El carro se desencajó bruscamente, perdió el equilibrio y volcó hacia la derecha.

No quiso mirar. Sintió el estruendo de la madera partida.

JAVIER DE NAVASCUÉS

MICRORELATOS

WIKIPEDIA

Ya se sabe que los escritores son todos unos vanidosos, y no hablemos de los poetas. Yo tenía un amigo, Celestino Cuevillas era su nombre, que había escrito un par de libritos de poesía y enseguida introdujo su nombre en la wikipedia ésa, con su biografía y sus publicaciones y todo. No había días que no buscara su nombre a ver si salían más referencias suyas en Internet. Pero, una vez, abrió su página y leyó: “Celestino Cuevillas (Ciudad Real, 1958), famoso submarinista manchego. Ha trabajado en documentales para la televisión regional y para el cine de autores de la provincia. Enlaces: Ciudadrealeños. Deportistas de riesgo.” Mi amigo se quedó atontado delante de la pantalla. Sin perder tiempo, reescribió: “Celestino Cuevillas (Ciudad Real, 1978), poeta y traductor, uno de los más destacados autores de las últimas generaciones de la poesía española. Autor de *Timbal de verduras y sueños* (1999) y *Versos del hombre y del hambre* (2007). Premios en distintas concurrencias internacionales. Enlaces: Poetas españoles. Premios literarios. Personalidades manchegas”. Sin duda algún pirata le había jugado una mala pasada. Pero, por si acaso, como no estaba seguro de que el gracioso volviera a las andadas, escribió a los responsables de la enciclopedia, quienes le contestaron de inmediato que no volvería a suceder nunca más. A la mañana siguiente, abrió su página y espantado volvió a leer: “Celestino Cuevillas (Ciudad Real, 1958), famoso submarinista manchego...” Con los ojos velados por la rabia, leyó que había fotografiado tiburones en el mar del Coral, que una orca le mordió una pierna en las aguas de la Patagonia y que había salvado a una turista sueca de la mordedura de una morena en la playa del Manantial, Cádiz. Por este último hecho, salió en la prensa local y después se casó con la

chica y tenían dos niñas que estudiaban en un colegio de monjas. Todo falso, falsísimo, falso de toda falsedad. Celestino volvió a protestar en los términos más enérgicos, y pudo reescribir y, de paso, añadir cuatro libros más (no era un invento porque ya casi los tenía terminados) y dos menciones honoríficas que le habían prometido unos colegas de Albacete. Pero obviamente no se quedó tranquilo. Habló con amigos informáticos que le ofrecieron toda clase de ayuda para localizar al mentiroso. Estuvieron trabajando en ello durante semanas. Pero, cada vez que abría su nombre en el buscador, su identidad de submarinista iba apareciendo en todos lados. Él volvía a la carga, creaba nuevas páginas con sus libros, sus merecimientos, sus poemas... De nada servía. Ya había calles dedicadas a él en todos los pueblos de la Mancha y se anunciaban homenajes a los que, por supuesto, nunca asistiría. Incluso habían creado un blog con su nombre: CuevillasdeMontesinos.com. Al final, tras varios meses de luchas y protestas, el caballero suspiró delante de la computadora:

—¡Qué se le va a hacer! ¡Renuncio!

Y con estas palabras y un suspiro, se dirigió al armario, sacó los aparatos de buceo y se fue a las lagunas de Ruidera a nadar con unos amigos.

KING KONG

La consigna era salvar a la muchacha a toda costa. El gran mono la había atrapado y luego se encaramó a la cima del rascacielos. Me aproximé con el biplano y apunté cuidadosamente. Cuando se precipitó hacia abajo, pude ver que tenía un amasijo sangriento en la manaza. No pretenderán hacerme creer que un monstruo así puede desnudar a una mujer con la misma facilidad con que pela un plátano.

ÍCARO

En el Museo de Bellas Artes de Bruselas se expone un cuadro titulado “La muerte de Ícaro” del maestro Pieter Brueghel el Viejo. A simple vista recorreremos un plácido paisaje con un labriego en primer plano que maneja serenamente su arado. Otra figura pasea ensimismada a cierta distancia y, más a lo lejos, se ve una bella ciudad costera. Una nave cruza un mar verdelado y bruñado como una joya luminosa. El cielo es tan brillante que el sol podría estar en cualquier parte. La mirada se anega en ese pequeño mundo de tranquila felicidad.

Sólo al cabo de un rato nos acordamos del título y buscamos al desdichado hijo de Dédalo que, al fin, aparece ridículamente apartado en un rincón. Mejor dicho: sólo sale medio cuerpo suyo, dos patitas que se agitan afanosas entre espumas, como rompiendo el hechizo del agua pulida como el cristal.

Son apenas dos piernas y el resto, boca abajo y sumergido. Nuestra primera impresión es que al pintor de paisajes le importaba un rábano el tema mitológico y que de esta forma se quiso reír de la triste suerte de Ícaro. Pero no es así. El cuadro muestra lo que vemos; pero no lo que ve el muchacho castigado por los dioses: un mundo de locura siniestra, de endriagos y monstruos marinos de ojos de fuego que se pasean alrededor de su cabeza hundida.

Mientras su piel se deshace lentísimamente, sus ojos no se acostumbran nunca a ese movimiento vidrioso de las criaturas blancuzcas que lo cercan curiosas y crueles. Algunos lo mordisquean, pero otros prefieren pasar de largo y volver después para atormentarlo eternamente. La respiración falta, pero nunca lo suficiente para morir del todo. Arriba, por milagro del artista, sus piernas se mueven y no se mueven. Ícaro está vivo desde que fue pintado. Pero abajo está pidiendo socorro ante lo que, desde hace cinco siglos, está viendo en las profundidades y jamás ningún ojo humano pudo retratar.

LIBRO

Este objeto que aquí vemos tuvo gran importancia como difusor de información hasta las primeras décadas del siglo XXI. A pesar de las apariencias, su manejo resultaba bastante fácil y cómodo, pues su modo de acceso era el siguiente: tomando cada uno de los dos lados, algo más gruesos que el centro del objeto según se puede observar, se tiraba desde el centro hacia los extremos, de forma que se abría el interior, formado por papeles también llamados páginas. Cada una de ellas mostraba una serie de signos que el usuario podía descifrar a su gusto. Sabemos que llegó a haber alguno tan diestro en este curioso tipo de entretenimiento que llegaba a servirse de él hasta cuatro o cinco horas sin parar. No conviene, por tanto, ignorar la trascendencia de tan interesante invención. Aunque en sus últimos tiempos de vida muchos clientes potenciales desecharon su práctica por fatigosa e ineficaz, durante el período de esplendor de este objeto, es decir, más o menos entre los siglos XV y XX, llegó a ser muy valorado. De hecho, a veces se regalaba con motivo de cumpleaños o fiestas de cierta importancia.

CORAZÓN

Rómpase en caso de incendio.

PROGRESO

Su casa no era lo bastante *fashion* para ella. Ella siempre pedía más. Primero contrató a una amiga arquitecta de interiores para que diseñase las reformas pertinentes. Hubo que quitar puertas, levantar el suelo y tirar dos tabiques, pero los obreros dejaron un salón hermosísimo de noventa metros cuadrados. Más tarde pensó que la cocina debía dar al mar, aunque eso suponía llevarse por delante el cuarto de baño, lo que motivó una horrible disputa con aquella amiga que no siguió siéndolo tras dos horas de discusión. Desde luego, la gente era obstinada. ¿Por qué no trasladar el retrete de sitio? Nuestros abuelos llevaban el excusado fuera de la casa. Subcontrató a unos chapuzas para que tirasen el baño y levantasen un cuartito de tablones de madera en un extremo del jardín. Ahora ya se ahogaba menos, ahora ya se divisaba la lámina azul del mar desde el ventanal de la cocina. Suspiró casi satisfecha: desde luego, los cambios mejoraban mucho las cosas. Todo hubiera sido perfecto, si no fuera porque cualquiera que entrase podía tropezar con obstáculos imprevistos, por ejemplo, esos sillones tan innecesarios y esa librería tan pesada. Para mejorar la perspectiva, los sacó a todos fuera y, de paso, echó abajo las ventanas. Dejó un espacio abierto, una gran cristalera, entre las habitaciones y el jardín. Algo faltaba, sin embargo, para llegar a la perfección. Entonces se dio cuenta de que llegaba la hora de la reforma definitiva. A la mañana siguiente, unos bulldozers se echaron sobre los muros principales. Al principio la casa se quejó con un ruido parecido al de un grito de terror. Pero, luego, tras el derrumbe, llegó el silencio. Entre los ladrillos se asomaron pronto las plantas y los bichos. Se sentó a contemplar su obra, vencida por el agotamiento, pero feliz: el esfuerzo había valido la pena.

PURGATORIO

Mañana, casi todo el día, será martes. O también miércoles. Es igual. Yo confundo los días. Ayer fue jueves y hoy es lunes. Llevo tanto tiempo encerrado en esta caja que sólo espero al Domingo para que alguien me saque de aquí.

ENTREVISTAS



Una inesperada visita, An unexpected visit, 40 X 50 cm.

DIEZ PREGUNTAS PARA ISAAC GOLDEMBERG EN TORNO A *EL NOMBRE DEL PADRE*

Jonathan Tittler
Rutgers University

Jonathan Tittler: Apesar de la tradición talmúdica de encontrar significado mágico en los números, no creo que haya nada especial en el número de preguntas que formulo aquí en adelante, que poco tienen de mandamientos.

Isaac Goldemberg: **Nunca se puede estar seguro, mi querido Jonathan: el diez en hebreo, como sabes, equivale a la “yud”, letra que designa a la divinidad y principio de todas las cosas...**

J.T.: Sencillamente son el resultado de mis investigaciones en y reflexiones sobre la novela más reciente del escritor judeo-peruano Isaac Goldemberg, *El nombre del padre*¹, sobre todo en el contexto de una novela anterior del mismo autor, *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*², de la que aquélla es una reelaboración explícitamente declarada. Por encima de lo que se ha escrito acerca del texto más reciente y de lo que se ha dicho en varias entrevistas con el autor, me parece oportuno, en vista de su presencia física con nosotros en esta sesión y su generosa disponibilidad, hacerle las siguientes preguntas. Dicho sea de paso que le agradezco enormemente a Isaac haberse prestado a este ejercicio, que espero no sea latoso sino mas bien estimulante e iluminador. Raras veces tiene uno la

chance de vislumbrar puntos críticos del proceso creador e interrogar al autor al respecto.

Pregunta número uno: ¿No te ha parecido riesgoso revisar una novela que ha sido todo un éxito crítico? *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* recibió comentarios de amplio elogio en el *New York Times*, *The New Yorker*, *Vuelta* de México, *La Prensa* de Lima, y *The Jewish Times*, y ha sido calificada por el National Yiddish Book Center una de las cien obras judías más grandes de los últimos 150 años. Retocarla casi veinticinco años después corre el peligro de quitarle su aura, lo cual equivale a empañar su brillantez. Estoy seguro que, al reabrir la cuestión de don Jacobo Lerner, has tenido en cuenta estas consideraciones. ¿En vista de las pérdidas muy posibles, qué esperabas ganar con esta empresa?

I.G.: Lo único que esperaba ganar era hacer una mayor novela. Siempre me pareció que a *La vida a plazos* le faltaba “carne”, que los personajes eran demasiado esquemáticos, que había escenas que se habían quedado sin ser plenamente exploradas, etc. etc. Este fue mi propósito inicial: mi intención no fue cambiar nada, sino simplemente enriquecer el contenido de lo que ya estaba en la novela. Pero cuando empecé a hacer la nueva versión, pronto ésta comenzó a llevarme por caminos insospechados, como el cambio de nombres de los personajes y localidades; o la aparición de La Voz de San Sebastián, o el hecho de que Chapén ya no se llamase así ni que la acción ocurriese en el Perú. Esto está vinculado a una de tus próximas preguntas, así que dejémoslo para cuando llegue el momento...

J.T.: Dos: Mi lectura de *El nombre del padre* no puede menos de ser comparativa. Observo en el texto “derivativo” no sólo una mayor elaboración de eventos históricos en las esferas nacionales y globales sino una tendencia a borrar fechas exactas y ficcionalizar nombres de lugares geográficos (Lima ya no es Lima sino “la capital”; Iquitos ya no es Iquitos sino Sancti Spiritu). De manera semejante, ciertos términos regionales, tales como “zamba” y “guachafa”, se sustituyen por vocablos de un léxico más genérico o abstracto, tales como “mulata” o “ridícula”. Esto, a pesar de los comentarios de José Miguel Oviedo en elogio de lo concreto y palpable de la obra³. En contraste, la tendencia a nombrar eventos ligados con el proceso específico del holocausto en Europa (Kristalnacht, arianización, solución final, etc.) parece correr en sentido contrario a una posible arquetipificación o mitificación de la anécdota. ¿Estabas consciente de estas corrientes simultáneamente contrarias, y cuáles efectos querías crear al realizar estos cambios?

I.G.: Es cierto que el castellano se ha desperuanizado para “americanizarse” en cierto sentido. Lo que quería fue darle al lector la ilusión de que esta historia estaba ocurriendo en cualquier lugar de América Latina, con la intención de “universalizar” la experiencia inmigratoria del judío en dicho continente.

J.T.: Tres: La dimensión gráfica del texto más actual también ha sufrido varios cambios importantes. Los dos sueños de don Jacobo Lerner ya no se parecen a la poesía concreta, donde la situación espacial de las palabras tengan valor expresivo, sino que tienen una apariencia visual más convencional en la página. Los muchos titulares que identifican el hablante y el año de su monólogo en *La vida a plazos* se han eliminado en *El nombre del padre*, así como el índice que ayuda cartográficamente al lector a ubicarse en su lectura. Estos cambios redundan en dos consecuencias, a mi modo de ver. Por un lado crean un texto un poco menos “reader friendly” (menos leíble, en el sentido de Roland Barthes), requiriendo un lector más cómplice, más activo en la construcción de un posible sentido para el texto. Al mismo tiempo, tienden a borrar la figura del autor, haciéndonos menos conscientes de su presencia, y quizás librándonos para elaborar un surtido más amplio de posibles significados (al hablar en estos términos me doy cuenta de la gran diversidad de lectores y posibles lecturas, y aquí me refiero a mí mismo, un lector judío agnóstico latinoamericanista, pero no, forzoso es decirlo, latinoamericano). La pregunta, por lo tanto, es: ¿Querías reducir lo enfático de la presencia del autor en la reescritura, librando al lector y abriendo más el abanico de posibles interpretaciones, o es todo eso el resultado secundario de otra intención? En el caso de lo último, ¿cuál sería esa otra intención?

I.G.: Desgraciadamente, la grafía de los sueños de Jacobo no la pusieron como yo la quería, es decir, como aparece en la primera versión. Cosa de los editores que a veces hacen lo que les da la gana (¿Te has fijado en la cantidad de erratas “importantes” que contiene el texto?). El índice sí lo eliminé yo porque no fue idea mía ponerlo en la primera versión, sino – otra vez – del editor! No me había dado cuenta que en la nueva versión había reducido la presencia del autor, pero me alegro enormemente que así haya sido. En cuanto al lector más cómplice, parece mentira, pero la nueva versión la hice precisamente para facilitarle la lectura al nuevo lector, ya que una de las quejas que siempre recibía era que se trataba de una novela muy difícil de leer por su estructura. Y ahora tú me dices que se trata de todo lo contrario: felizmente que eres un lector inteligente

y con experiencia. Me preguntas cuál sería esa otra intención y sólo puedo decirte que mi intención fue crear una historia más amena que la anterior.

J.T.: Cuatro: Ya que estamos indagando en esa zona turbia de la intencionalidad, quisiera cuestionar lo que se ha dicho acerca del rasgo en donde *El nombre del padre* más se distingue de su texto progenitor: su conclusión. Según Elisabetta Noe⁴, en la introducción a la versión italiana de la novela, la escena final, que representa el bar mitzvá del hijo del finado Jacobo Lerner, nombrado Jesús, donde el pobre muchacho se confunde y, en vez de cantar las bendiciones sobre el Torá, reza el Padrenuestro mientras oye el tañido de campanas, el llanto de una mujer y la voz de un hombre que, junto con ella, entona “una melodía parecida a una canción de cuna”, constituye una nueva síntesis, un sincretismo feliz, entre las dos tradiciones encarnadas en Jesús, en Jacobo y en Isaac Goldemberg. Mi propia inclinación es hacia un desenlace más oscuro y grave, ya que el último monólogo de Jesús, una especie de delirio ante una araña que termina con la ingerencia del arácnido por parte de Jesús (esta grotesca parodia del sacramento de la hostia es casi idéntica en las dos versiones), indica que el hijo, heredero de la fortuna de don Jacobo pero no de su fe, está loco de remate. El reto de constituir un puente entre dos religiones, pero sin jamás conocido la parte judía encarnada en su padre, le es excesivo. De manera correspondiente, el bar mitzvá, que en general marca simbólicamente la entrada del joven a la comunidad judía (una especie de redención social del individuo que de otra forma anda a la deriva), resulta ser demasiado poco y demasiado tarde. A fondo, nos encontramos ante la disyuntiva clásica entre la comedia y la tragedia, entre la levedad y la melancolía, y entre el orden y el caos. Has insinuado en una entrevista con Taty Hernández Durán⁵ que la nueva versión de la historia tiene otra intencionalidad, otro sesgo frente al asunto. ¿Buscabas con esta conclusión una salida de la depresión que caracteriza el tono del texto inicial, hacia la comedia, siquiera parcialmente, o buscabas algo distinto, todavía no identificado?

I.G.: Aquí sí que te pasaste, mi querido Jonathan. Me inclino a estar de acuerdo con tu interpretación, pero – y no me la quiero dar de “especial” – hay cosas que el artista no sabe cómo explicarlas. Sé que hay algo distinto en ese nuevo final, algo que no sé hacia dónde apunta exactamente. Justo el otro día estaba pensando sobre este final y me decía yo mismo ¿qué le pasará a Jesús en la capital y junto a Edelman ¿Se habrá metido Edelman en un problema que ni siquiera sospecha? Más abajo me preguntas si pienso hacer una

secuela, y mi impulso es decirte que no: pero nunca se sabe, me atrae la posibilidad de continuar la historia de Jesús y Edelman.

J.T.: Cinco: Otra diferencia entre los dos textos consiste, según tanto sus respectivos títulos como el desarrollo de su material temático, en un desplazarse del enfoque desde don Jacobo y su vida a plazos de judío itinerante hacia su nombre, su hijo y la dimensión criolla y cristiana de éste. Mientras en *La vida a plazos* sólo se representan ante los ojos del lector números de la revista *Alma Hebrea*, en *El nombre del padre* estas indicaciones se contrapesan con muestras de la revista *La Voz de San Sebastián*, la que retrata más la visión de la corriente principal del pueblo peruano y latinoamericano. Al continuar la narración más allá de la muerte de don Jacobo, elaborando escenas entre el amigo Edelman, que se siente obligado a llevar a cabo la última voluntad de Jacobo, y Benjamín Wilson, el abuelo de Jesús que desea deshacerse del inútil de su nieto, a la vez que quiere sacar una ganancia de la transacción, la novela ofrece un tratamiento más ancho y equilibrado del asunto. Al ampliarse el texto de esta forma también saca a don Jacobo del centro temático, abriendo paso a que la problemática principal se sitúe en la identidad híbrida del hijo, realmente una llaga supurante que se niega a cicatrizar. ¿Te parece? ¿Por qué querrás haber emprendido este desplazamiento (ahora no hablo tanto de los riesgos como del balance temático implícito en la empresa)?

I.G.: **Esto lo has visto muy claramente y la verdad es que no tengo nada que agregar.**

J.T.: Seis: Muchos críticos han comentado el renovado sistema onomástico del texto reelaborado, pero no van más allá de anunciarlo, sin profundizar en sus motivos o efectos. Ya he tocado en la misma cuestión al mencionar que los nombres de los lugares se convierten de históricos a ficticios en la versión nueva, causando una conflictiva inflexión genérica del texto hacia lo arquetípico o mítico. Ahora me refiero a los nombres de ciertos personajes, tales como el tío Pedro (el que se vuelve Zacarías), León Mitrani (el que se transforma en León Minsky) y sobre todo el hijo Efraín (al que se le denomina Jesús). Voy a aseverar que casi todos los cambios onomásticos (tales como los del tío Pedro y de Mitrani) son cosméticos, prestando otra sensibilidad o textura al texto (básicamente evocan diferentes leyendas de las sagradas escrituras) pero no cambiando su significado de manera fundamental. Al darle al hijo de Jacobo el nombre de Jesús, sin embargo, se logra una alteración básica en el sentido del texto. Si el hijo anda en busca de su nombre, o sea en busca de su identidad, y si ese nombre y esa identidad dependen

del nombre y la identidad de su padre, el que su nombre sea Jesús es de suma importancia. Por toda la novela el hijo anda preguntando a su madre, a su abuelo, al párroco el padre Chirinos y a su tía Francisca quién es su padre. La respuesta es casi siempre una mentira, piadosa o no, pero una mentira: o su padre murió en un incendio antes de nacer Jesús, o su padre fue un gitano, o su padre es Dios. Es más, hay varias frases donde aparecen el nombre de Jesús, el hijo de Jacobo, y Jesús, el hijo de Dios, como para confundirlos o para demostrar lo intercambiable de los dos: p.ej., “Jesús voltea la cabeza y ve a Jesús agonizando en la cruz”⁶). Pero este Jesús peruano no salva a nadie, ni siquiera a sí mismo, y su padre dista mucho de ser un dios. Llamarlo Efraín (como su tocayo, el abuelo, en *La vida a plazos*) o llamarlo Benjamín (como análogamente se llamaría en *El nombre del padre*) no motivaría ninguna de las elucubraciones ni evocaría las tensiones que acabo de adumbrar. Ahora van tres preguntas apretadamente relacionadas: ¿Estás de acuerdo con la idea de cambios onomásticos de mayor y menor significado? ¿Querías agregar esos particulares niveles de significación al efectuar lo que denomino el cambio onomástico mayor? La explicación que nunca se le da a Jesús, por lo menos al nivel explícito de la narración, es que fue hijo de don Jacobo Lerner (jamás se conocen uno a otro). El verdadero nombre del padre biológico queda así suprimido, censurado, vaciado. La ausencia al centro del nombre del padre se parece mucho a la ausencia al centro de la vida a plazos de don Jacobo Lerner. La tercera pregunta es, por lo tanto, ¿para ti son la misma ausencia?

I.G.: **Sí, son la misma ausencia. Esta interpretación tuya es verdaderamente iluminadora. El nombre Jesús me llegó en un haz de inspiración; al comienzo me causó perturbación, pero al rato me sentí cómodo bregando con ese personaje cuyo nombre y condición aludía a tantas cosas importantes tanto para los judíos como para los cristianos.**

J.T.: Siete: El obrar del autor permea el texto, desde los personajes mas inímicos a sus valores personales hasta los puntos y comas con los que puntúa sus frases. No obstante esta ubicuidad del autor, quisiera preguntarte con cuál personaje del texto te identificas más? Apuesto a que sea Samuel Edelman, al que considero una figura paradigmática. Es el modelo del judío exiliado sano y bien adaptado. Es un caballero responsable y realista, un amigo fiel de Jacobo que siente responsabilidad por su prójimo sin sumergirse en la culpa que sufre éste, y un creador de soluciones heterodoxas a problemas de importancia vital. Su conexión con el judaísmo es racial y cultural más que religiosa, y le importa más vivir en compañía de su familia de otra religión, aunque sea en la periferia, que actuar en el ghetto con sus correligionarios capitalinos. Logra esa

cosa muy rara y muy especial que es la asimilación llevadera con la cultura dominante sin erradicar la diferencia de sus orígenes. Seguro de su identidad personal, Edelman podría verse como un Inca Garcilaso judío contemporáneo. No se ha prestado suficiente atención a este personaje, que bien podría servir de “role model” para otros individuos de minoría en diáspora. ¿Me pierdo o voy por camino prometedor al pretender otorgar privilegio autorial a Edelman?

I.G.: Sin duda, Edelman es para mí el “héroe” de la novela. Y estoy de acuerdo contigo, Edelman ha sido soslayado por los lectores porque se cree que el “drama” de la historia recae casi exclusivamente sobre Jacobo Lerner o sobre Efraín y ahora Jesús.

J.T.: Ocho: El rabino de la sinagoga de Jesús María de la capital ¿cómo se llama? Es Teodoro Goldstein o Teodoro Schneider?

I.G.: Se llama Teodoro Schneider. No sé cómo ocurrió la errata.

J.T.: Nueve: Extrapolando de la pregunta anterior, ¿cuál es más difícil, reescribir un texto ya publicado, casi redoblando su tamaño original pero respetando noventa y nueve por ciento de sus signos, o escribir *ab initio* un texto diferente? Se me ocurre la analogía de renovar un edificio, teniendo que conservar sus estructuras básicas e integrarlas con otras nuevas para responder a las necesidades de su uso actual, en vez de demolerlo del todo para instalar sistemas totalmente nuevos. (Puedes comentar la validez de la metáfora si quieres).

I.G.: Más difícil me resultó hacer la nueva version, porque mucho de lo que aparece en ella no lo tenía pensado en absoluto. Como te decía, mi intención original fue reelaborar ciertas escenas, darles más carne a los personajes, darle ese final distinto: la posibilidad de que el niño fuese rescatado. Pero de repente empezaron a aparecer nuevos personajes, nuevas situaciones y tuve que armarme de mucha paciencia para ver cómo integraba todo lo nuevo a lo ya dado. La metáfora que has utilizado respecto a la renovación de un edificio me parece totalmente acertada: así se dio la cosa.

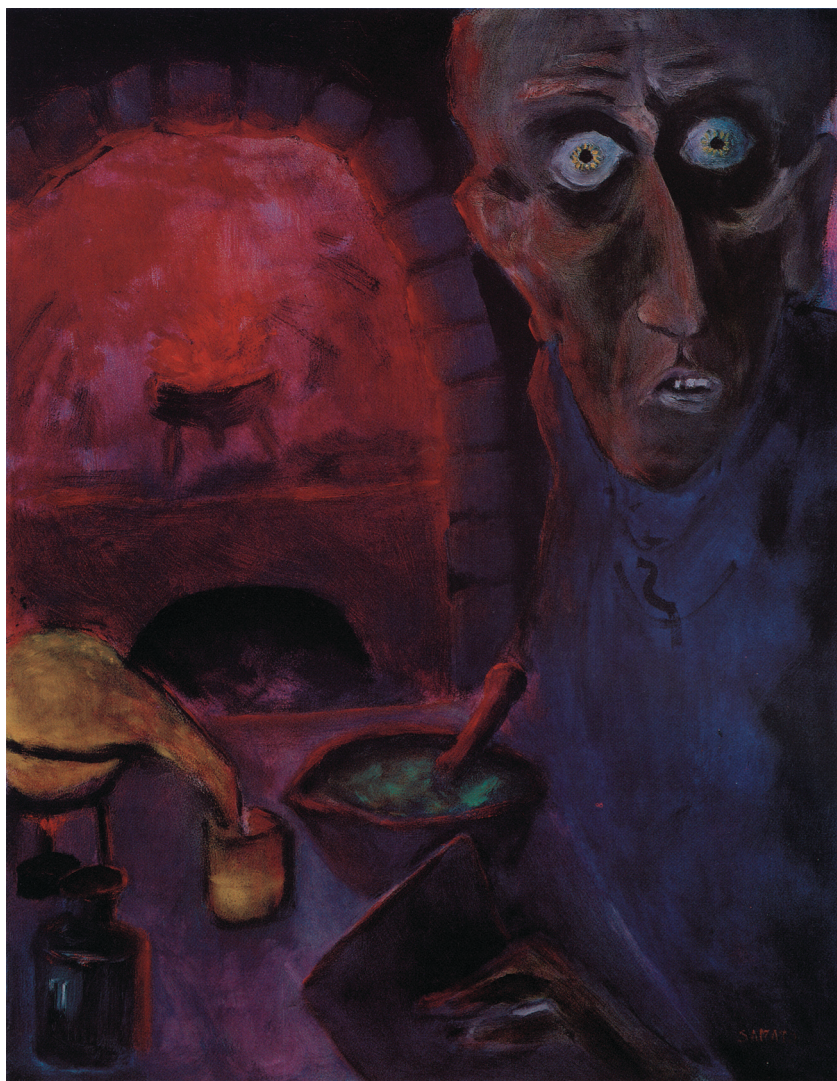
J.T.: Y diez: En cierto sentido *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* es un borrador o un pre-texto, sugestivo y connotativo, para *El nombre del padre*, el que resulta más elaborado y coherente, aunque sea más retador para el lector típico. En otro sentido – un sentido quizás borgiano –, sería inconcebible como precursor *La vida a plazos* si no fuera por *El nombre del padre*, el que engendra el texto “primitivo” en retrospectión. Dentro de este juego de perspectivas recíprocas y de renovaciones que

van siendo nuevos originales me pregunto – y te pregunto –, por difícil que sea la técnica ecológica de renovación textual, ¿habrá secuela?⁸

I.G.: Bueno, creo que ya te dije que esto es muy posible. He pensado en la secuela y lo que veo es algo alucinante: como soy supersticioso, no me gusta adelantar argumentos, pero trata de imaginarte a un personaje llamado Jesús, medio loco (o loco de remate), que empieza a predicar en un país cualquiera de América Latina por la década de los 60, cuando tiene más o menos 33 años. Pero antes tengo que terminar la novela que estoy escribiendo ahora y que por ahora tiene dos títulos tentativos: “A Dios al Perú” o “La gran telenovela de América latina” (así, con “l” minúscula).

NOTAS

- 1 Isaac Goldemberg, *El nombre del padre* (Lima: Alfaguara, 2001).
- 2 Isaac Goldemberg, *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* (1a. edición: Lima: Libre 1, 1978; 2a edición: Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1980).
- 3 José Miguel Oviedo, “*La vida a plazos de don Jacobo Lerner*”, <http://www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/jan03/w01/box4.html> (originalmente publicada en Vuelta, México, 1980).
- 4 Elisabetta Noè, “Introducción a *El nombre del padre*”, <http://www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/jan03/w01/box6.html>
- 5 Tati Hernández Durán, “Un arqueólogo que continúa escarbando en su pasado familiar y cultural para ver si así logra descubrirse a sí mismo” (entrevista celebrada en octubre de 2002), http://www.geocities.com/hibrido_literario/goldemberg.html
- 6 Op. cit., p. 216.
- 7 Ver págs. 334 y 337 respectivamente de la op. cit.
- 8 Un libro reciente que considera la obra completa de Goldemberg hasta la fecha, incluso *El nombre del padre*, es Dorita Nouhaud, ed. *Isaac Goldemberg o l’homme du livre* (París: L’Harmattan, 2002).



Alquimista III, Alchemist III, 35 X 45 cm.

LA MEMORIA DE LOS DISCURSOS: UNA ENTREVISTA CON EL AUTOR ANTONIO BENÍTEZ ROJO

Juan Armando Rojas Joo
Ohio Wesleyan University

Antonio Benítez Rojo (La Habana, Cuba, 1931 – Massachusetts, EEUU, 2005) fue un destacado narrador y ensayista cubano. Entre sus obras se encuentra *Tute de reyes* (Premio Casa de las Américas 1967), *El escudo de hojas secas* (1969), *Heroica* (1976), *Los inquilinos* (1976), *La tierra y el cielo* (1978), *Fruta verde* (1979), *El mar de las lentejas* (1979, 1985), *Antología personal* (1997), *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* (1992, 1998), *Paso de los vientos* (1999, 2000), *Mujer en traje de batalla* (2001). Su obra ha sido traducida a diversas lenguas, siendo James Maraniss su traductor principal al inglés. Su cuento “Estatuas sepultadas” se llevó a la pantalla grande bajo la dirección de Tomás Gutiérrez. Alea bajo el título *Los sobrevivientes* (1978, 1990). Fue profesor de Literatura Latinoamericana en Amherst College, Massachusetts, en donde tuvo la oportunidad de atesorar un diálogo con él durante mis dos años de postdoctorado (2002-2004), en la misma institución, bajo un *fellowship* de la fundación Andrew W. Mellon. Esta entrevista se llevo a cabo el 4 de abril del año en Amherst, Massachusetts.

Pasado el boom de la literatura latinoamericana, incluso el post-boom, queda la curiosidad por saber hacia donde se dirige nuestra literatura, es decir, la literatura escrita en todos los españoles que se hablan y escriben actualmente. Ahora que hay una increíble diversidad, que muchos académicos e intelectuales buscan desarrollar respuestas y propuestas a través de las diversas teorías de la Postmodernidad, sin embargo, buscar una respuesta es en sí una posición relativa ya que no existe una sola contestación. Para ello interesan las respuestas de autores que hayan dado una obra que se maneje tanto en el ámbito de la creación como el medio académico y que además, en su obra y crítica literaria, hayan explorado diversas posibilidades en cuanto al enunciado se refiere. En este

caso, mediante una entrevista, se explora la opinión de Antonio Benítez Rojo ya que su narrativa, *Mujer en traje de batalla* (2001), así como en su ensayo, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* (1992, 1998), destaca por la diversidad de planos y lecturas que ofrece o, parafraseando al mismo autor, *resume el discurso y se queda con lo que más le interesa de cada una de las corrientes*. Con ello, Benítez Rojo, busca capturar la atención del lector crítico y, por qué no, del crítico lector.

Juan Armando Rojas Joo:

¿Qué tipo de lectura, es decir, qué libros lee Antonio Benítez Rojo para tener esa experiencia maravillosa, intensa, que el escritor necesita para poder desarrollar sus ideas y recrearlas en su obra?

Antonio Benítez Rojo:

Sí, eso es un poco la diferencia que hay entre la poesía y la novela, la narrativa, hay veces que se puede lograr en una imagen una intensidad tremenda que no se puede lograr en veinte o cuarenta páginas de una novela. Yo creo que estoy pensando, digamos, en pequeños cuentos que al leerlos uno se siente muy estremecido y sin embargo leemos una novela pero esa novela carece de un momento que tenga esa intensidad, o leemos una novela muy grande. Recuerda por lo menos *La guerra y la paz* que es una novela muy grande, pero yo recuerdo con mucha intensidad el momento en que Pierre está siendo conducido como prisionero de los franceses, y va marchando, y entonces tiene unas palabras con un francés que lo insulta, y entonces él piensa para sí, él mira la noche y se siente perfectamente libre dentro de su cautividad porque sabe que esa comunicación de él con la noche es sólo de él y nadie puede alienar ese sentimiento. Y entonces eso a mí, particularmente, me da un estremecimiento del alma, y dentro de una gran novela, porque tiene muchísimas cosas. Pero ese pedacito en particular, o la parte en *La montaña mágica*, tenemos el momento en que llega una médium al sanatorio y ya se ha muerto Joaquín, el primo de Hanes, y entonces le insiste la gente a Hanes para que vaya a las sesiones de la

médium por fin él va, y entonces la médium produce el fantasma, el ectoplasma de Joaquín y Joaquín le dice “pregúntame cualquier cosa que yo te responderé” y él no le pregunta nada y después todo el mundo le dice pero por qué no aprovechaste la oportunidad? Y dice, “Porque ya estaba en este plano, si yo huí y estaba ahí, ya podría equivocarse tanto como cualquier otro.” Así que yo creo que no necesariamente es una cuestión de conocimiento sino que se puede producir el momento, la acumulación se puede producir independiente de eso. Ahora, debido a lo que tú decías de la literatura después del Boom. Hay una reacción contra el Boom, claro, que se dio pienso que mayormente por la situación política en América Latina en los setentas y los ochentas. Entonces viene el interés por los relatos verídicos de gente revolucionaria, indígena, estoy pensando en Rigoberta Menchú, por ejemplo. Y las novelas que narran este tipo de situación, la dictadura en Chile, los problemas de las desapariciones en Argentina, fue muy traumático esa época, pero esa época pasó más o menos. Y ahora estamos en otra situación, en otro momento, que supongo que hasta desautoriza un tanto, digamos, que se siga escribiendo de esa manera. Yo lo que me di cuenta cuando fui jurado en los premios Rómulo Gallegos y me leí como 200 novelas en un año, es la cantidad de *thrillers* que escribe la gente influida por el cine, yo diría que la mayoría fácil, de todas las novelas que leí eran *thrillers*. También pienso que hay un efecto comercial que la gente espera que el *thriller* sea más vendido y tal vez a lo mejor se haga una película, pero hay una variedad. Otros insisten en la cuestión erótica, y entonces son novelas que contienen una masa de información erótica, muchas novelas todavía dependen mucho del realismo mágico. Pero en realidad yo no tengo como una dirección y además es que el sombrero de la Postmodernidad le viene bien a muchas cosas, así que como tú dices eso es un termino sumamente amplio, se podría decir

“bueno mi novela [*Mujer en traje de batalla*] es postmoderna,” porque incluye muchas cosas distintas, hay metanovela, la mujer reflexiona, por otra parte no es la tradicional novela de formación, además la persona tiene una sexualidad ambigua y después la novela se propone como incompleta, pero eso dice poco.

JARJ: *¿Será porque en sí el escritor no empieza a escribir pensando que llegará a ser escritor Postmoderno y, aun así fuera, no necesariamente será escritor Postmoderno?*

ABR: Sí, uno escribe, y ya, entre otras cosas, esas son etiquetas que pone la crítica, que si es Postmoderno o esto o lo otro.

JARJ: *Dentro de la narrativa, es decir, de la creación del narrador, ¿considera necesario iniciar en el cuento para después desarrollar la novela?*

ABR: Bueno en mi caso fue así, al punto que es muy organizado y se puede ver perfectamente bien y cada vez los cuentos son más largos, mas complejos. Entonces, por ejemplo, mi primera novela está hecha de cuatro relatos entrecruzados pero son relato individuales. Yo no podría haber escrito, vamos, esa novela tiene setecientas cuartillas, yo no podría haber escrito setecientas cuartillas de una sola trama, un sólo personaje, en mi segundo o tercer libro. Por lo menos a mí me fue necesario el aprendizaje del cuento. El cuento también tiene otra cosa, que si uno no se repite, pues entonces está buscando distintas técnicas, una para un cuento otra para el otro, distintos tipos de argumentos, distintos personajes, distintas anécdotas, distintos estilos. Entonces la producción de dos o tres libros de cuentos da un gran conocimiento literario, una gran experiencia para el escritor. En mi caso, para mí, escribir cuentos fue crucial.

JARJ: *Lo cual quiere decir que buena parte de sus proyectos futuros se perfilan hacia la novela.*

ABR: Sí, porque entonces el cuento cada vez se va haciendo mas difícil de hacer. Ya yo no podría volver al cuento sin una auto represión, podría escribir un cuento pero bajo una presión muy grande.

JARJ: *Sí, claro, comparemos por ejemplo la extensión de los cuentos en*

Tute de reyes y en Paso de los vientos, es notable. También otra de las características que se observa, incluso desde los cuentos de mayor extensión, y claramente en la novela, es la trayectoria hacia lo histórico, es decir, la inclusión de elementos históricos.

ABR: También, y eso yo pienso tal vez ahí hay algo ya de verdad de Postmodernidad, en el sentido que es una desautorización. Llega un momento en que se da cuenta [el autor] que lo que está escribiendo es una novela, porque está dejando cosas que ya no le gusta tocar, lo ha dejado fuera, está inventando diálogos, está ocultando situaciones, o sea, está escogiendo y entonces se da cuenta que lo que está escribiendo es una novela. Claro, desde un punto de vista de la Postmodernidad, en el sentido de la imposibilidad de reproducir la historia y legitimizarla.

JARJ: *Entonces, un escritor que esté pensando en un proyecto narrativo, que esté pensando en una serie de cuentos relacionados entre sí, por medio de situaciones o personajes, esto, desde su punto de vista, ¿es una colección de cuentos o una novela?*

ABR: Se ha tratado esto de las dos maneras, por ejemplo, estoy pensando en los cuentos de Babel de *Caballería Roja*. Podría pensarse que es una novela, todos los cuentos están unidos por una empresa muy vital que es la misma, y por las experiencias de Babel que era parte de la caballería roja. Y yo creo que ahí es una cuestión casi que depende del escritor, si le pones que es una novela pasará como una novela, si le pones que es una colección de cuentos va a pasar como una colección de cuentos. Hay, digamos, situaciones así, por ejemplo, para ir a lo opuesto, una novela de Vicki Baum, maravillosa, que se llama *El bosque que llora*, que es la historia del caucho. Entonces son distintas historias, y cuál es la producción, con distintos estilos, distintas épocas, se haría una novela histórica sobre el caucho. Pero las historias son independientes la una de la otra, incluso en los estilos son distintos, a veces son cartas entre un personaje y otro, a veces es una noveleta, a veces un cuento, información estadística, y todo eso te da una novela, pero también podría haber pasado como una colección de cuentos porque son cosas distintas, los personajes no se repiten. Así que eso depende, en este caso, del escritor, y sobretodo del editor, porque a lo mejor el editor te dice: “no, eso no es cuento, es una novela, vamos a publicarla como una novela” y tú dices, ok.

JARJ: *Claro, depende del editor y de las oportunidades de publicación.*

ABR: Lo que sí yo te diría, que la mayoría de esos libros, si los consideramos novela, tendrían una estructura ética, es decir, que tú puedes prescindir del cuadro sin que se afecte la novela. Digamos el caso de El Quijote, el autor pudo poner una aventura más o quitarle una aventura sin que se afecte. Cuidado que es muy difícil lograr una novela dramática de esta naturaleza. Claro, algún cuento puede tener un efecto dramático muy grande, pero otro, digamos, el énfasis está puesto en la destrucción, o está puesto en la imaginación, o en información. A los lectores les gusta, a veces, que les den información de cosas que no saben, el encanto a lo mejor está en la información que das. Otras veces está ligado con el erotismo, eso no hay duda que a los lectores les gusta, esos pasajes eróticos.

JARJ: *¿Cree usted que la poesía ofrece la misma lectura, por lo menos de modo similar o, quizás, cercano?*

ABR: Bueno, son cosas distintas, si nos vamos hasta el siglo XIX la poesía fue el género principal literario. Pienso que lo que ocurre aquí es la ductibilidad de la novela, o sea, la novela trata de todo, tiene todo el lenguaje posible, puede ser relacionada con la nación, con el amor, con el cuerpo, con una idea revolucionaria, o no. Es el género que contiene todos los géneros. Ahora bien, la poesía, que va quedando, sin duda, marginada por la novela, sin embargo tiene un territorio muy sui generis que nunca podrá perder. Por ejemplo, yo mismo, voy a la poesía en busca de metáforas, en busca de ideas que yo pueda desarrollar en páginas, no en versos. Ya se precisa de un lector más selecto, más educado también. Claro, aunque siempre hay una parte de la poesía, digamos, que es la que más se pega, que es la poesía rimada y que va a tener siempre un público a ese nivel, siempre lo va a tener. Pero digamos ya una poesía más tríplica, más inteligente, va a ser leída por personas que tengan un nivel dado, cosa que no ocurre con la novela; basta que tu sepas leer, para sentirte atraído por una historia.

JARJ: *¿Y cuáles son esos poetas que Antonio Benítez-Rojo más frecuenta?*

ABR: Pues mira, te vas a caer de espanto, ninguno latinoamericano. Para mí el gran poeta, el poeta que más efectos tiene en mí es Rimbaud. Y también, por ejemplo, una cosa que no tiene el menor sentido, cierta poesía irlandesa e inglesa. Por alguna razón la literatura en español, estoy hablando de Rimbaud en francés y de la poesía inglesa en el inglés, por alguna razón yo pienso que yo lo ligo a mí

educación, que había que aprenderse los sonetos del siglo de oro, por alguna razón eso no me atrae tanto. Además como fui editor de libros latinoamericanos, por ahí paso todo el mundo, por la Casa de las Américas pasó Vallejo, Neruda. También hay algo que yo ligo al trabajo, y también hay un poco de la literatura latinoamericana que me gusta mucho por lo desmesurado que fue Pablo de Rokha, excelente. No puedo tampoco independizar su vida de su poesía porque están muy ligadas. Pero, todo eso, yo prefiero en este caso la poesía de lengua francesa general y de lengua inglesa, y eso es igual que Cardenal, él prefiere la poesía inglesa que la española. Y no es que sea justo o injusto, es lo que a mí más me interesa. A veces yo veo en un soneto, digamos de Shakespeare, la línea de un verso que no la encuentro en un soneto del siglo de oro, en John Donne, por ejemplo.

JARJ: *Claro, sin ir tan lejos, aquí en la Nueva Inglaterra, no solamente el lenguaje, sino la cultura, es tan distinta a otras regiones de los Estados Unidos y esto se refleja en su literatura.*

ABR: Eso no quiere decir que uno lea, por ejemplo, si estás leyendo a Vallejo y de buenas a primeras hay una línea coloquial, te contramece, o Neruda, y hay un artificio y hay una cosa tremenda. Te quiero decir, como gusto, en general, porque tú no puedes estar dependiendo de digamos – yo no sé – de Vallejo, pues lo leíste una vez y fue una cosa tremenda, una cosa increíble. Porque como gusto de tú sentarte, digamos, eso sin contar que la poesía rusa también es buena. Hay siempre que partir de todo, primero fue la poesía. Ahí nada de cuestionar qué fue primero, si el huevo o la gallina.

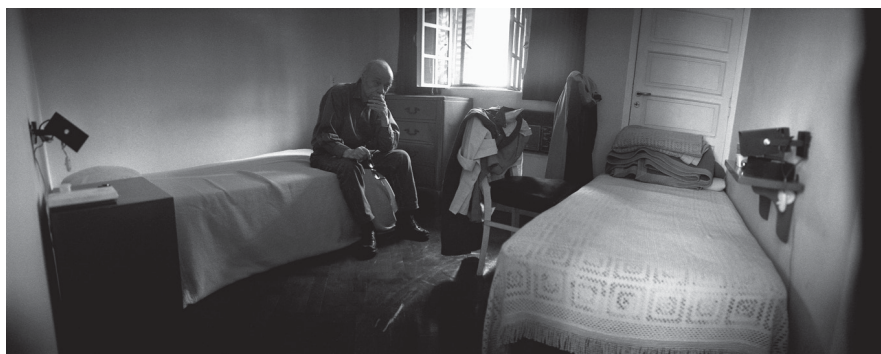
JARJ: *Hay algo que comenté, una cuestión que se trabajó mucho, hay poetas en que el lector no logra separar la vida del autor de su obra, estoy pensando en Pablo de Rokha, Neruda, Vallejo. Por otra parte, hay poetas en que sí se logra separar su obra de su vida. ¿Qué sucede en la narrativa, en su caso?*

ABR: Yo pienso que en la narrativa sí tiene que ver lo que tú eres. Lezama Lima me dijo una vez “oye Antonio, no se te ocurra escribir una novela hasta que tengas cincuenta años”. Y yo pienso que tuvo razón porque, cuando con la edad, y eso tú lo verás, eso es algo que todo mundo lo ve, no es que la edad te de mayor conocimiento, lo que pasa es que de tanto meter la pata uno va aprendiendo a golpes, y eso es lo que es la vida, y entonces eso lo hace a uno hacer personajes más sólidos. Porque tú puedes escoger, por ejemplo, una novela como *La Ciudad y los perros*, de Vargas Llosa. Vargas Llosa tenía

veinticinco ó veintisiete años. Eso no puede ir más allá de una escuela militar, y de muchachos de veinte años, y la problemática es la misma: mataron a uno y no se sabe quién fue y los militares son los malos, y hasta ahí. Sin embargo si coges ya *La guerra del fin del mundo*, por ejemplo, Vargas Llosa era más viejo, entonces no podía haber escrito esa novela a esa edad, ni Cortázar habría podido haber escrito *Rayuela* en sus primeros cuentos. Eso no pasa en la poesía, yo te diría que es lo contrario, el poeta de sesenta años no existe. Lo que tu fuiste en la poesía lo vas a ser por tus primeros años, sin embargo sí existe el novelista de sesenta años. El caso de Rimbaud, precisamente, yo no me puedo imaginar que ese hombre que se convirtió en una cosa horrible pueda haber escrito lo que escribió en su juventud. En la poesía hay mucho de intuición, mucho automático, que sale, la mejor edad para eso no es después de los sesenta.

JARJ: *¿Cuando uno tiene ya más que contar y menos que cantar?*

ABR: La mejor combinación para mi es ser poeta de joven, ser narrador de medio tiempo y escribir eso que me sé de memoria a los setenta.



Eduardo Longoni

Sábado en su habitación

RESEÑAS



Maudy Vásquez, Detalle de la Obra Homenaje a Ernesto Sábato

Ortega, Julio. *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva.* México: Instituto Tecnológico de Monterrey/Fondo de Cultura Económica, 2010. ISBN 978-96816 (378 pp.).

Julio Ortega es un viajero incansable que recorre las rutas trasatlánticas, físicamente como lo marca la tradición, y virtualmente como lo exige la vida de este siglo XXI. Hace unos meses escribió en su blog del Boomeran(g) que en un taxi en México había olvidado su libreta de notas, y al respecto confesaba: “sentí el extraordinario alivio de no tener que escribir;” aunque su destino sea la escritura, la lectura, y el buen decir en el aula y en los diversos medios y foros académicos en los que participa, porque él mismo es un sujeto dialógico.

El recorrido que propone Julio Ortega en este libro destaca “la percepción de lo nuevo como conocido, de lo diferente como sabido, de lo innombrado como legible [...] con el propósito de identificar al sujeto que lo sostiene, como productor o emisor, como interlocutor y antagonista” (17). Ortega se entretiene en este sujeto dialógico que gusta de hablar, leer, escribir, traducir, dibujar, representar, juzgar, celebrar, interpretar, narrar y subvertir como muestra fehaciente de la apropiación de la palabra escrita a partir de la representación de la colonización del Nuevo Mundo que van desde la voz del Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma hasta otras más próximas temporalmente como la de Rulfo, Lezama Lima, García Márquez, Fuentes y Eltit.

El modo de ver de Julio Ortega la representación del proceso de colonización del Nuevo Mundo, y por tanto de la identidad americana, se finca sobre tres líneas discursivas principales: la de la abundancia, la de la carencia y la de la virtualidad. En esta ocasión Julio Ortega inicia, sorprendentemente, con Calibán el personaje de “The Tempest” (1612-1613) de Shakespeare, al que considera como *una intrigante representación del Hombre del Nuevo Mundo [que] proviene de distintas fuentes literarias y legendarias pero, sobre todo, de la historia colonial europea, de la mezcla de aventura y de asombro asociada a la exploración de las colonias americanas* (55). Además del lúcido comentario de la obra, el énfasis de Ortega se dirige a “los registros de la mirada colonial” (61) que al momento de lograr compartir el lenguaje, esto es al hacer del Otro un sujeto del lenguaje, se ratifica el proceso identitario: “Su configuración en manos de Shakespeare lleva también la marca de otra representación, la del habitante arcádico, la del nativo del paraíso” (62) que lo configura como “salvaje”

y que lo circunscribe a la relación “lógica” de amo/esclavo característica del poder colonial pero que el mismo Calibán manipula y aprovecha, gestando así, por la palabra, su libertad interior. Es ahí donde se encuentra un paralelismo con los mestizos americanos pues éstos “desafían a la autoridad colonial al declarar que la tierra es suya por doble filiación: la heredaron de sus madres y la ganaron por sus padres. Propiedad y conquista, herencia y ganancia se suman en ellos, que son hijos de la violencia fundadora pero también padres del nuevo discurso americano, el que suma las discordias del origen y las opciones del porvenir” (63). La posibilidad de hablar, de nombrar, de enumerar, de recobrar se constituye como un bien común que posiciona a este nuevo sujeto americano en un intersticio de negociación entre su pasado étnico y su futuro colonial: “la lengua -concluye Ortega este capítulo- será la forma histórica del moderno sujeto americano, capaz de rehacerse en las sumas y disputas de un habla mutua, en ese verdadero nuevo mundo” (81).

El acto de leer es presentado como una de tantas paradojas del mundo colonial al considerar que la expansión del español permitió el mayor desarrollo de la lengua quechua” (83), pues los indígenas, sin escritura, percibían que el nuevo lenguaje, “de flexible hibridez” (84), configuraba simultáneamente un universo humano distinto hispano-quechua, cristiano-andino. Esta lectura constituye una nueva mirada a la colonización con la fusión y robustecimiento entre las lenguas nativas y la letra española: “Hija de la escritura, esta civilización vencida se descubriría provista de su mejor instrumento de reconfiguración: sin saber escribir, se inscribe en la lectura que hace suya” y que generará, a su vez, un modelo de hibridez cultural. En este apartado la voz del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), a través de sus *Comentarios reales de los incas* “reordena las evidencias en el catálogo legendario que convierte al mestizaje en modelo armonioso y fecundo, gozoso y pleno” (93) y hace que se desvele un nuevo sujeto de la lectura con nuevas funciones humanizadoras: hablar, leer, escribir.

Por su parte, Felipe Guamán Poma de Ayala (1556-1664), el indígena letrado que rompe con el paradigma de la oralidad indígena e introduce en su imaginario el lenguaje escrito y su carga significativa a través del manuscrito *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615), que según señala Ortega, fue encontrado apenas en 1911 y editado por primera vez en 1936 (41) con lo que “hace del sistema de comunicación dialógico la materia misma de su historia, crónica, carta, memorial, iconografía, enciclopedia y alegato” (40) el cual se sostiene en dos ejes discursivos fundamentales; el bien común representado por la abundancia del Nuevo Mundo y el malestar colectivo fundado en la representación de la carencia. Julio Ortega estructura su argumentación en torno a lo que considera una de las metáforas centrales: la comida. “Los alimentos – afirma- son un lenguaje del mundo que la escritura, esa nueva tecnología adquirida del repertorio español permite reconocer, fijar y articular como suma de bienes y lección de supervivencia, incluso de sabiduría nativa” (108). Guamán Poma se convierte en un promotor de la escritura entre los indios andinos como una vía de preservación de su propia lengua y él mismo centrándose en los alimentos

“practica una irrestricta, copiosa, fecunda apropiación del mundo natural para convertirlo en universo humano” (109) que permite preservar sus nombres, su uso y consumo y prodigarlos en la plaza pública.

El encuentro del mundo español y el indígena estaba marcado por inmensas diferencias culturales, el primero pertenecía a lo que Julio Ortega nombra la civilización del signo mientras que el Inca pertenecía a la cultura de la palabra oral, pero la incapacidad para leer era compartida. Ni Pizarro ni Atahualpa sabían leer, de ahí que Ortega cite la leyenda, capturada en la letra por Garcilaso; que relata que “durante los días de prisión el Inca aprendió, por curiosidad, algunas palabras y escribió en la uña de su pulgar la palabra DIOS; se dice que la mostró a Pizarro preguntándole por su significado y comprobó que su rival no podía leerla (Garcilaso, Historia 98, lib. 1, cap. 33) (133).

Más allá del sentido histórico o legendario del encuentro mencionado en el texto surge la palabra, la traducción, la interpretación como diálogo, como “un espacio nuevo de acordar y desacordar”. (134) que persiste en otros registros de la ambigüedad que generan las versiones de la historia oficial. Como en el caso de Atahualpa que desconocía el significado del libro-objeto y de la letra escrita, además de las limitaciones hexagéticas de la Palabra en su imaginario provocadas a su vez por las pobres traducciones de estos asuntos imposibles ajenos a la sensibilidad retórica de los indios caracterizada por la discreción y la curiosidad. Para Ortega, Garcilaso y Guamán “terminan elaborando verdaderos modelos de procesar y proyectar la actualidad desde la historia, el presente desde la memoria. Sus alegatos se deben tanto al presente (crónica) como a la memoria (historia), tanto al documento (denuncia) como al proyecto (buen gobierno futuro)” (146).

El Inca Garcilaso de la Vega se erige como un nuevo sujeto colonial su “obra está animada por el drama específico de recuperar los orígenes, dándoles una historia mayor, dentro de la tradición europea” (149) su condición de mestizo, de cuzqueño andaluz, amplía su registro personal que lo proyecta como “un sujeto forjado en la doble lengua” (151) que destaca más que la interpretación la evidencia. Por su parte Guamán se adhiere al mito y lo retoma en su *Nueva crónica*, con él la metáfora – señala Ortega- se transforma, apoyándose en los dibujos de las decapitaciones de Atahualpa y de Túpac Amaru, en “una elaboración de orden cultural” (155) que ensombrece el poder de la palabra y enaltece la perspectiva indígena acerca de la muerte de los gobernantes incas tornándolas cíclicas y por tanto, permanentes.

Testimonios nativos posteriores como el poema “Al gran Inca Atahualpa” traducido al español por José María Arguedas (1911-1969) recupera el mito en la elegía funeraria que destaca la fragmentación del inca como metáfora de la experiencia colonial o las piezas teatrales con la muerte de Atahualpa como motivo, Julio Ortega se detiene en “Tragedia del fin de Atawallpa” escrita en quechua y traducida por Jesús Lara, obra que revela, además, la mirada indígena a la escritura como “un hervidero de hormigas” (161) o como “las

huellas que dejan las patas de los pájaros en las lodosas orillas del río” (161) asunto que se retoma, con variaciones, en otra dramatización “La conquista de los españoles”(163). En esta travesía del traducir, Ortega identifica al sujeto del Nuevo Mundo como el “intérprete del traducir permanente” (165) cualidad que lo inserta en la modernidad.

Dejando atrás la representación andina, Julio Ortega se centra en el “dibujar” y lleva su lector, en este proceso dialógico en el que lo ha capturado, a encontrarse con el Caribe a través de la serie iconográfica conocida como *The Drake Manuscript* cuyo título es *Histoire Naturelle des Indes*, que “consiste en 199 dibujos de plantas, animales e indios del Caribe y de breves comentarios en francés. Ortega alude a otros ejemplos como el del Manuscrito Tovar, de la memoria azteca, los dibujos de Guamán Poma de Ayala en su *Corónica*.

El *Manuscrito Drake* registra tres series de dibujos, una relacionada con la botánica, otra que se ocupa de los peces y animales y una tercera que da testimonio de la vida cotidiana de los indígenas. Con éstas se pretende “fijar la diferencia caribeña, la vibrante ebullición de una naturaleza pródiga y la destreza e industria de los aborígenes” (173). Ortega alude al *Sumario de la natural y general historia de las indias* (1535) de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) en el que encuentra interesantes paralelismos con el manuscrito de Drake. La relación tridimensional texto-imagen-realidad, a través de los dibujos de ese artista anónimo, es una muestra de su elocuencia como un “modo de testimoniar el valor y la riqueza” (183) con el que natural recobra “su libertad narrativa” (183). La lectura de este apartado del dibujar integra un constructo creativo en el que la mirada de Ortega potencia las descripciones hechas dibujo y fábula y las acerca al lector del siglo XXI a esa redefinición de la nacionalidad mestiza que se erige, incluso, como modelo para la misma España.

En este dialogar sobre las nacionalidades, Ortega centra el “representar” en la formación de un nuevo discurso producido en el siglo XIX. En este análisis discursivo se ocupa de distintas voces entre las que destaca la de Ricardo Palma (Lima, 1833-1919) con su texto *Tradiciones peruanas*, Simón Rodríguez (1771-1854) particularmente en el folleto *Sociedades americanas* publicado en 1842, José Martí (1853-1895), Andrés Bello (1781-1865), Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), entre otras, cuyo análisis lleva al lector a preguntarse ¿Cómo leer la formación cultural en Latinoamérica en el siglo XIX? La respuesta, quizá, apuntaría a la consideración de los discursos de la abundancia, de la carencia y de lo virtual en el “incumplido proceso de descolonización” (205) en el que las descripciones de la abundancia son desrepresentadas por las carencias de una realidad apabullante en la que impera la injusticia, la pobreza, la ignorancia, el caos y que “condenan a estos países a la anarquía el caudillismo, la corrupción y la violencia política” (205) y que son la simiente para una literatura que proponía un nuevo arte para nuevos tiempos, ese arte que “testimonia, recrea y proyecta” (253) haciendo a la poesía y a la novela depositarias de discursos renovados.

En los capítulos finales Ortega “juzga” a través de “la más breve entre las mayores novelas latinoamericanas” *Pedro Páramo* (1955) escrita por Juan Rulfo (1914-1986), “celebra” la teoría del barroco latinoamericano con el poeta cubano José Lezama Lima (1910-1966) que estimula la “sensibilidad barroca” a través de la relación gozosa con el mundo, gracias a las mediaciones de la nominación y la sobrenominación” (279); “interpreta” con Gabriel García Márquez ocupándose de *Del amor y otros demonios* e inscribiéndola en lo que denomina “la tradición retórica del lenguaje de las lágrimas” (287); “narra” con Fuentes y “subvierte” con Diamela Eltit.

Con este recorrido por algunos de los grandes relatos latinoamericanos Julio Ortega pretende “esclarecer la vulnerabilidad del sujeto del asombro y la fortuna, hijo de la saga popular, víctima fronteriza y desplazada” (339) y recomienza el ciclo de las funciones humanizadoras del hablar, del leer, del escribir del nuevo sujeto dialógico en esta larga modernidad conflictiva.

Edith Mendoza Bolio

Tecnológico de Monterrey, México



El señor K. II, Mr. K. II, 50 X 60 cm.

***Tras las huellas del Quijote en la América virreinal: Estudio y edición de textos*, por Eva María Valero Juan. Roma: Bulzoni Editori, 2010. 235 pp.**

Eva María Valero Juan lleva a cabo un notable análisis y reedición de dos textos sobre escenarios festivos americanos en los que por primera vez aparecen los personajes del *Quijote*. Su trabajo contiene una nueva transcripción y edición de dos manuscritos: uno peruano, *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa*, (1607) publicado en 1874 y posteriormente editado en 1911 y 1921; y otro mexicano, *Verdadera Relación de una máscara, que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el Labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación*, (1621) reimpreso por primera vez en 1883 y que apareciera luego en varias ediciones, ninguna anotada, primero en 1891 y luego en 1918. Como su intención es proponer una reflexión “sobre la significación del *Quijote* en el desarrollo de la historia hispanoamericana colonial” (26), la autora dedica el primer capítulo del libro a puntualizar los resultados de las anteriores investigaciones sobre la trayectoria americana del *Quijote*.

Valero utiliza la parodia de los ritos caballerescos del *Quijote* como punto de partida de su análisis porque, en su opinión, fueron los primeros conquistadores quienes en sus crónicas se caracterizaron a sí mismos en figuraciones modernas del caballero medieval. Al albor del siglo XVII en los virreynatos mexicano y peruano, se comienzan a presagiar profundos cambios sociales. La autora propone que en estos escenarios festivos americanos se germina la caricaturización de don Quijote como parte de un proyecto ideológico, hecho que tendrá no pocas repercusiones en el ámbito socio-cultural. Asimismo, nos ofrece su apreciación sobre la recepción de los personajes cervantinos a través del análisis de la fiesta popular y la semiótica del carnaval. Pero su interés fundamental radica en las implicaciones culturales que estos textos pudieran haber tenido durante el comienzo del periodo de consolidación colonial. Quizás por ello el libro sólo hace hincapié en estas dos relaciones, y no estudia otras posteriores.

El libro está dividido en dos partes: la primera, dedicada al estudio de ambas relaciones, y la segunda a una edición modernizada de las mismas, donde presenta nuevas transcripciones de ambos manuscritos acompañadas de notas aclaratorias; asimismo, para un estudio pormenorizado o cotejo, incluye una copia facsimilar de la relación peruana y otra de la primera publicación moderna

de la mexicana. El capítulo conclusivo expone la posible significación histórica de las primeras apariciones americanas de don Quijote, e intenta responder a la interrogante: “¿qué verían unos y otros [indígenas y españoles] en la imagen del Caballero de la Triste Figura?” (147), para terminar sugiriendo que no es posible esclarecer del todo hasta qué punto los indígenas podrían haber comprendido esta representación de la figura quijotesca. A modo de conclusión, el libro plantea que en el siglo XVII el lector americano reemplaza las lecturas de los libros de caballería por *El Quijote* a raíz de un cambio histórico fundamental: la consolidación de las bases y estructuras coloniales en los virreinos. El tránsito de la conquista a la colonización se exterioriza mediante una mitificación de la historia de la primera y un afianzamiento del nuevo orden colonial. Durante esta metamorfosis, don Quijote juega un doble papel: desmitifica a los caballeros antiguos y propone una nueva mirada hacia el colonizador.

Desde la introducción de su trabajo la autora explica con lucidez sus ideas, y en aquellos puntos en que su análisis encuentra posibles encrucijadas, éstas son modestamente puestas al descubierto. La risa con que los indígenas reciben a la figura de don Quijote no puede, nos dice, definirse. Si bien este relevante estudio, constituye un eslabón esencial en la temprana recepción y transformación de los personajes del *Quijote* en tierras americanas, se advierte la falta de un análisis más inclusivo en otros territorios coloniales. El meritorio trabajo de investigación y transcripción de estos poco conocidos textos deja las puertas abiertas a futuras y esclarecedoras pesquisas de la recepción y transmutación de los personajes cervantinos en América desde una perspectiva sincrónica.

Aleksín H. Ortega
The Graduate Center – CUNY

Enrique Rodrigues-Moura. (ed.) (2010). *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*. Innsbruck: Innsbruck University Press. ISBN: 978-3-902719-42-3.

Enrique Rodrigues-Moura, académico chileno-español de origen brasileño, organizó en 2006 como docente de la Universidad de Innsbruck, Austria, una conferencia con participantes escogidos en torno a la novela policial en lengua española. La conferencia tuvo como fuerza motriz la presencia del escritor cubano Lorenzo Lunar Cardedo como escritor en residencia. El resultado de dicho simposio, con la inclusión de un par de artículos más, se convirtió en un libro que comprendió aportes de autores de Europa, Estados Unidos y América Latina. Las propuestas investigativas se centraron más bien en autores españoles.

Los estudios sobre la novela policial ya sea la clásica de enigma así como la nueva policial subsidiaria del género negro en lengua española han sido objeto de numerosos trabajos comprehensivos pero aún queda bastante por examinar en esta producción que especialmente en las últimas décadas ha estado tan imbricada con los procesos políticos y autoritarios de las naciones hispanohablantes así como con los fenómenos controvertibles de democratización. Al mismo tiempo la reciente narrativa policial ha ido desarrollando formas de escrituras cada vez más dialógicas que se redefinen y replantean demandando herramientas críticas más refinadas.

Este volumen editado por Rodríguez Moura – hoy docente de la Universidad de Göttingen – se enfoca en gran medida en las novelas que tienen como referente la transición española hacia la democracia después de la muerte de Francisco Franco. Aunque Rodríguez Moura subtitula el tomo *Literatura policíaca en lengua española*, el conjunto de contribuciones aborda mayoritariamente lo que hemos dado en llamar “narrativa neo-policial” o “policial negra” vale decir la narrativa que se ubica en la esfera de las prácticas sociales.

El tomo incluye también estudios del género en Cuba, Chile y Argentina. Rodríguez Moura abre su introducción con un caso cinematográfico que homologa la condición movediza y los múltiples niveles de profundidad involucrados en la indagación de un crimen. Los diálogos entre Jeff y Lisa referidos son de *La ventana indiscreta* (Rear Window) de 1954 de Hitchcock y reafirman la importancia nuclear del “indicio” en el género. La acción, el análisis y el misterio

– resume Rodríguez Moura – son los tres elementos capitales que han persistido en la policial desde sus orígenes cuando la omnipotencia del pensamiento y la lógica invencible del investigador resolvían los enigmas. Los mismos se han mantenido en la narrativa *hard-boiled* de la primera mitad del siglo XX hasta hoy con la neo-policial de la era globalizadora.

El artículo ensayístico *La novela policíaca como exorcismo* de Joan Ramón Resina (Universidad de Stanford) sitúa el género en su dimensión primigenia y subraya el carácter sacrificial de la pesquisa al descubrir y condenar al criminal como violador de una estabilidad social que la comunidad social cree poseer. Este exorcismo de la “violencia social” pondría el misterio en su dimensión primera, la del iniciado que a buenas y primeras tiene que develar muchas verdades no accesibles al entendimiento. Tales ritos ficcionales de expulsión social señalan, según el artículo de Resina, los vestigios míticos y filosóficos de la tradición literaria policial.

En *Narradores locos y lógicas ilógicas en la novela neo-policíaca* Sebastian Rutes (Universidad de Nancy) examina cuatro novelas que de algún modo reeditan el recurso del narrador psicótico y / o criminal de Jim Thomson. *El cadáver bajo el jardín* (1987) del español José Luis Muñoz, *Penúltimo nombre de guerra* (2004) del argentino Raúl Argemí, *Yodo* (1999) del mexicano Juan Hernández Luna y *El detalle* (2005) del español José Carlos Somoza, por diferentes vías revierten los relatos en los que el narrador homodigético se identifica con la ley y la razón es la verdadera protagonista. Las mismas proponen una mirada postmoderna en la que la pesquisa está empañada por hegemonías sin contrapeso, sistemas judiciales ambiguos y más aún, los términos de la verdad son relativizados por la insanidad del narrador.

Dos artículos se centran en la narrativa fundacional del barcelonés Manuel Vázquez Montalbán. Georges Tyras (Universidad Stendhal), el traductor oficial de Vázquez Montalbán al francés, enfatiza en *Carvalho viajero: los indicios del desencanto* el carácter metaliterario de la narrativa, la paráfrasis de los clásicos de la policial, la heteroglosia y fragmentación, así como la función caleidoscópica del relato de Vázquez Montalbán. Tyras insiste en dos novelas claves del mismo por la función del viaje: *Los pájaros de Bangkok* y *La rosa de Alejandría*, novelas de escasa acción que revelan la fatuidad de todo viaje pues la globalización ha generado conductas análogas en todas partes. José F. Colmeiro (Michigan State University) en *Globalización y novela policíaca. El caso de Manuel Vázquez Montalbán* coincide con Tyras respecto de la cultura del desencanto que traspasa los textos de Vázquez, su diálogo con la era post-franquista y la transición a una democracia imperfecta, así como con el advenimiento de prácticas sociales y económicas de orden global. Colmeiro concuerda en que la desterritorialización de la narrativa de Vázquez Montalbán arrastra al detective Carvalho a una decepción ascendente, no obstante el investigador subrayar la unicidad de la novela *Galíndez* de 1990, la que con sus conexiones poliglósicas y transatlánticas impugna a través de la figura mártir

de Jesús Galíndez la dictadura de Rafael Trujillo a la vez que instauran nuevas marcas narrativas.

Alex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero, ambos de la Universidad de Salamanca aportan nuevos elementos en su artículo *La narrativa policíaca de Francisco González Ledesma. Méndez y Barcelona: desencanto y memoria*. González Ledesma suele ser considerado como uno de los principales impulsores y pioneros de la novela negra de corte social en España y su protagonista, el comisario Ricardo Méndez habría experimentado tempranamente el desaliento que después permearía la conducta del Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán frente a una Barcelona transicional con sus prácticas judiciales espurias marcadas por el régimen anterior. Méndez a diferencia de Carvalho es un agente de la ley pero padece las fisuras del sistema que representa. Martín Escribá y Sánchez Zapatero añaden que bajo el prisma de González Ledesma la Barcelona de la transición sella el fin de las utopías y los ideales previos a la Guerra Civil.

De la misma manera Clemens A. Franken (Universidad Católica de Chile) en *¿Qué tipo de detective, misterio, análisis y acción caracteriza la novela neo-policial del chileno R. Díaz Eterovitch?* examina la propuesta de Díaz Eterovitch respecto de la transición a la democracia chilena después de la dictadura de Augusto Pinochet. Su detective Heredia, un solitario escéptico en la mejor tradición del *hard-boiled* y otrora un idealista, se resiste a las falencias del programa democratizador de los partidos progresistas de la Concertación que contra toda expectativa han continuado con el modelo económico neo-liberal sin aplicar una justicia fidedigna a los crímenes del pasado reciente. Asimismo la mundialización de conductas de todo orden que uniforman la consciencia convierte el gesto fustigador de Heredia en un acto de sobrevivencia inocuo.. Clemens insiste en la soledad de Heredia como su vía única hacia la dignidad.

Maria José Gimenez Micó (Universidad de Dalhousie) en *La estructura de la verdad sobre 'El caso Savolta'* de Eduardo Mendoza señala certeramente el carácter de collage de la misma y su condición parafraseadora de la narrativa popular folletinesca del siglo XIX. El crimen fictivo del industrial Savolta en 1917 sería investigado por un detective y un juez diez años después. El estatuto dual de la pesquisa y pistas que no se aclaran y sugieren otros delitos consolidan la índole metaliteraria del relato.

Wolfram Krömer (Universidad de Innsbruck) en *Asesinos expertos en arte. Sendas novelas de Arturo Pérez Reverte, Javier Marías y Juan Manuel de Prada* explora las estrategias narrativas de *La tabla de Flandes* (1990) de Pérez-Reverte, *Corazón tan blanco* (1992) de Marías y *La tempestad* (1991) de De Prada y reconoce en estas tres obras una condición ecléctica donde las huellas de los procedimientos y las tácticas de la clásica novela policial de enigma se amalgaman con los dispositivos de la novela negra. Krömer señala la impronta del romanticismo negro de E. T. Hoffman y desde luego de algunos de los cuentos Edgar Allan Poe en las opciones narrativas de los autores españoles mencionados. Su revisión del término “literatura trivial” respecto del género

policial tal vez sea menos feliz pues no considera las nuevas nociones de literatura y actitudes de lectura en las que la parodia y el pastiche han dignificado lo que comúnmente se denomina como trivial.

Vera Elizabeth Gerling (Universidad Heinrich Heine) analiza acertadamente en su artículo *El género de la novela policíaca como superficie y pliegue textual* la novela *La pesquisa* del argentino Juan José Saer descodificando su abultada metaliterariedad. Dos relatos se acoplan en tal novela, uno tiene lugar en París y el otro es la historia de su narrador que en Buenos Aires le cuenta a sus amigos los crímenes parisinos atribuyéndolos al inspector o a al ayudante que los investigan. A esta deconstrucción de la policial de enigma se añade según Gerling la historia oculta del narrador en un tejido textual de pliegues y roces donde subyacen los crímenes de la guerra sucia argentina.

Tres contribuciones se centran en la narrativa policial cubana y vale recordar en este punto que la fascinación de la academia europea por ésta viene de los años setenta e iba aparejada al interés de las elites intelectuales por los procesos políticos y sociales de Cuba. Kathrin Saringen (Universidad de Viena) en *El placer de lo escuálido – La construcción de la fábula en ‘Las cuatro estaciones’ de Leonardo Padura* sitúa al detective Mario Conde, un socialista que creció con la revolución, en la fase del derrumbe de la Unión Soviética cuando los cambios económicos y sociales operados aceleran la crisis del socialismo cubano. La pesquisa es un pretexto para adentrarse en “lo escuálido”, los sueños, las ilusiones y las utopías del detective fictivo en su búsqueda de una vida perfecta sólo hacedera en el enunciado literario.

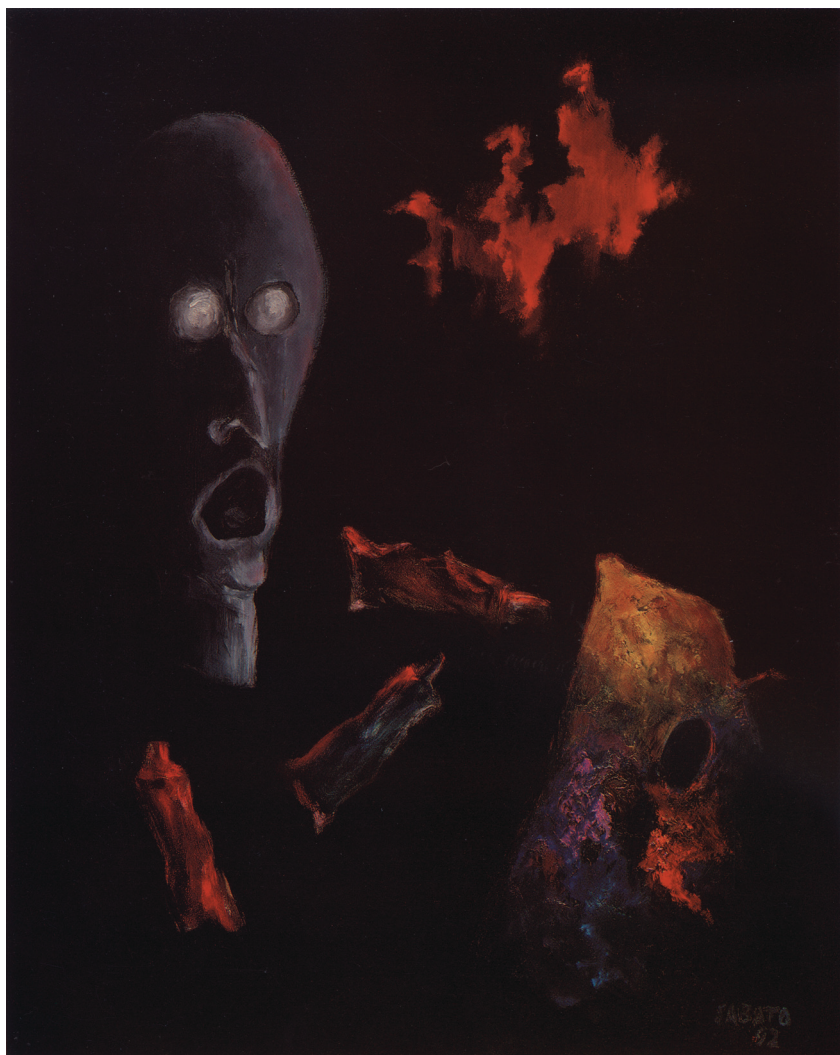
Esa misma coyuntura histórica de Cuba es el referente de las novelas de Valle y Lunar Cardado abordadas por Luis Pérez-Simon (Universidad de la Sorbonne) en *Crónica de un tiempo anunciado. La novela negra de Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardado*. Los respectivos detectives trabajan en áreas geográficas y sociales diferentes pero igualmente tienen que vérselas con la degradación económica y la exclusión social. Al igual que el Mario Conde de Padura son miembros de la Policía Nacional Revolucionaria pero sus lealtades están más bien con los miembros de los márgenes sórdidos que con el estado. Según Pérez-Simón en el espacio dialógico e intertextual de ambas novelas se cuestionan las certezas y los hallazgos policiales se tornan impotentes frente a la realidad social, pero el humor – el choteo cubano – filtra el relato y le imprime un contrapeso al desaliento generalizado.

Elia Barceló (Universidad de Innsbruck) en *La estructura profunda de ‘La neblina del ayer’ de Leonardo Padura. Una odisea a ritmo de bolero* arguye que en *La neblina de ayer* (2005) a pesar de los dos crímenes que debe investigar el detective Mario Conde, ya más viejo, sabio y escéptico, los mismos no son relevantes en una sociedad donde se esfuman los márgenes de lo malo y bueno. Una novela reflexiva en suma que dialoga con *La Odisea* de Homero y boleros de la cantante fictiva Violeta del Río y redefine las estrategias meta-literarias de Padura.

Ottmar Ette (Universidad de Potsdam) en *¿Quién mató a Santiago Nasar? Indicios arabamericanos en una crónica de cuatrocientos años de soledad* propone una lectura original y fascinante de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez como novela policial. Enfatiza un elemento descuidado por la crítica literaria que es la dimensión social y política de los emigrantes árabes en Colombia y Latinoamérica y el gesto ávido y a veces inútil de esta comunidad por asimilarse. Los pliegues del texto de García Márquez generan interrogantes cuyas respuestas son – según Ette – la sustancia de la novela del escritor libanés Elias Khoury quien en su novela negra de 1994 “Majma ‘al-Asrar” (*La carta secreta*) propone una espesa red de relaciones con el relato de García Márquez.

Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española es un texto serio que aporta una abundante e inteligente información sobre el género en cuestión y ofrece al lector nuevos y sugestivos acercamientos. Las contribuciones denotan solidez e implícitamente proponen estudios futuros en el campo de los estudios transatlánticos y de los estudios comparados en general.

Gina Canepa
Providence College



*Mesa de pintor con máscara, Painter's table with mask,
40 x 50 cm.*

Notas sobre *A vigilia da escrita. Onetti e a desconstrucao*, de Liliana Reales (Florianópolis: Editora da UFSC, 2009).

Cuando una tesis doctoral supera las convenciones de género y logra el desarrollo de una escritura que propone su propio marco teórico, es el instante en el cual el manuscrito institucional se ha convertido en texto; cuando este da cuenta del proceso por el cual su autora recorta su objeto y de ahí construye un modo de leer, estamos ante un libro que marca posición y al decir de Juan Carlos Mondragón, por ello se vuelve imprescindible. Liliana Reales es quien firma el producto de su investigación en cuyo transcurso diseña una cartografía de saberes, los cuales, desde un diestro manejo de la filosofía (Heidegger, Derrida, Blanchot, etc.), la teoría literaria (Barthes) y el análisis de la cultura mediante la reposición del signo lingüístico en el proceso dinámico de la semiosis social (Baudrillard), confluyen en un nombre mayúsculo para las letras latinoamericanas y particularmente, rioplatenses: Juan Carlos Onetti. *Avigilia da escrita. Onetti e a desconstrucao*, despliega en sus páginas hipótesis, problemas, aserciones, eficazmente convencidas y convincentes, para además entablar con la comunidad de lectores un diálogo, vertido en el planteo, la polémica y la revisión. Es notable en la autora el gesto y el acto de búsqueda que alcanza a constituirse como una voz singular en el campo de la crítica y es esa voz la que propone abordar el corpus textual como categoría suplementaria, extensiva del cuerpo, entendido como operaciones, tramas (tejidos) que la letra asume como materialidad y que refleja al sesgo los vínculos constitutivos de los personajes: sexualidad, identidad, y el lugar siempre indecible que el espacio y las ciudades (imaginarias, inventadas) implican para la formación del yo. Si el punto de partida que toma Reales es el de la deconstrucción de la referencialidad para la construcción del mundo onettiano, ella marca precisamente que el referente es el lenguaje, el discurso y la tradición recreada de la oralidad y la escritura acerca de los pactos de lectura colectivos, por los que la violencia y la ruptura funcionan como discontinuidad de la supuesta comunicación. De allí que los binomios o las antinomias logocéntricas sean operadas en la letra deliberadamente vacilante, no en el código fantástico de Borges o Cortázar, tampoco en el realismo maravilloso de García Márquez; porque si hay una inscripción de lo real o del mundo es aquella que procede a invertir las categorías atribuidas por

la cultura occidental para luego desplazarla hacia los confines de la diferencia y de lo nuevo. Los textos centrales que trabaja Reales son *Para una tumba sin nombre* y *La vida breve*, puntos de partida y de llegada que incluye un recorrido por el conjunto completo de la obra (*El pozo*, *El astillero*, *Juntacadáveres*, *Los adioses*, *Tan triste como ella*, *Dejemos hablar el viento*) más las experiencias que realizan la imagen y mito del autor, me refiero a *Cuando ya no importe* y aquellas circunstancias que, lejos de ser ajenas al proceso de producción que es la escritura, forman parte desde las operaciones que involucran a los editores, al mercado, los premios (recordemos el Cervantes), al sistema de circulación que agencia una tipología de lectores. Asimismo, las vicisitudes del reordenamiento de los manuscritos, los epígrafes y las dedicatorias, contribuyen al replanteo de la ya clásica pregunta foucaultiana, ¿qué es un autor?

En el análisis por el cual la autora reconoce que en la obra de Onetti se supera la metafísica del signo por el juego desestabilizador que privilegia al significativo, podemos leer que la lógica de la ambivalencia es una experiencia narrativa, desautorización de los axiomas hermenéuticos de la identidad, de la verdad, del autor, la obra y el origen. Y Reales demuestra con solvencia que la verdad de texto es el desplazamiento de las jerarquías, deriva promovida en personajes iniciáticos de Díaz Grey y Jorge Malabia, con sus versiones, relatos e imposibilidades de llegar al centro fijo de Rita, la ex-sirvienta y más tarde prostituta, que junto a su chivo cuenta historias en la terminal de Constitución, en Buenos Aires para sobrevivir, cuando deja por primera vez Santa María. Si el cuerpo de la mujer será objeto de deseo del joven Malabia, debatido entre los valores burgueses (familia, dinero, ley) y su transgresión, la historia lo será por parte del médico que procura descifrar lo que aparece como inaprensible. Es entre los personajes masculinos, el viejo y el joven, donde Liliana Reales señala su punto de partida en tanto duelo que posibilita la subversión de la economía del relato clásico, orientado a integrar de modo directo el relato de un universo cognoscible. De esta manera, Reales consigue desnaturalizar los papeles asignados en la tradición cultural, asumiendo el desafío de los personajes como reto ante el error, – errancia – y la ausencia. Es digno de atención el modo de lectura que desde y hacia los textos, presta atención al sentido político del mismo, no como panfleto sino como letra sesgada en la metonimia de la imagen y el relato; así funciona la escena del entierro, que en esta historia es el camino desconocido, la llegada del cortejo fúnebre “por izquierda y por sorpresa”, es decir, de modo imprevisto, súbito, catastrófico. Así, la “confusión sin esperanza, el relato sin final posible” (Onetti), se presentan como deflagración de la escritura allí donde la palabra y nuestra naturaleza furtiva siempre hablaron antes de nosotros (Derrida), donde el sujeto es la secundariedad irreductible, en falta, en estado de robo donde sin embargo se aloja la lengua en el campo histórico y nuestro poder inaugural en la paradoja de lo nuevo como lo más arcaico. Es pertinente y oportuna la observación de Reales al distinguir la modalidad experimental de Onetti en base a la ambigüedad, del registro que instalaron las

vanguardias como fiesta cosmopolita y creación lúdica de las palabras. Por ello, se detiene en los signos del nombre propio los cuales sugieren conexiones con el sistema pronominal, donde “Todos nosotros, los notables...” (Onetti) disemina los rastros de una ironía que apela a la cultura y la comunidad. Porque si mala-labia impone el mal-decir, el rezagado del espacio de aceptabilidad colectiva, Díaz Grey repone la grieta, el doble linaje del español y del inglés. Así es como la textualidad de Onetti instala el intervalo, la ruptura que oscila entre el orden y el desorden, la ciencia (el médico) y la poesía (Malabia). Si la escritura de Onetti implica problemáticas ideológicas y culturales, concepciones del sentido y lo real, desde luego su trabajo atañe al orden simbólico y Liliana Reales también se detiene en el estilo y la sintaxis que es, ante todo, indirecta, sinuosa; allí es donde se ponen en tensión los paradigmas culturales, desbrozados en oposiciones o binomios que la autora relee como juegos que la escritura asume en forma de metonimia. La contrahistoria dudosa, la (con)fabulación del joven es el relato y circula en una economía evitando las exigencias sociales, las finalidades instrumentales; y en ese derroche, como dice Reales, su esfuerzo no consiste sino en “desprostituir la prostituta”, en un proceso donde en rigor no hay cambio ni trueque sino pérdida que vuelve imposible la distinción, clara y distinta entre lo verosímil y lo falso. Las formas donde se constituyen lugares articulan el sistema de enunciación. De este modo, los límites o las separaciones entre el lado de acá y la otredad, son figuraciones que emergen desde la marginalidad, allí donde los personajes femeninos son las huellas de la prostitución o de la locura, simulacros de trampas donde el hombre transita el pasaje ritual del poder hasta su transformación. Queca y Brausen/Arce son entonces personajes clave para los cuales la transgresión y el posterior asesinato diluyen la identidad, efecto intensificado en los remedos, las imitaciones, los sarcasmos y las traducciones que ponen en relieve el carácter fundamental de la lengua y el mundo. Ese parece ser el sentido de la repetición de un enunciado: “mundo loco”, dice Queca. Apropiación vacilante de la constitución incierta del sujeto en el carnaval siempre desplazado del lenguaje y lo real.

Nancy Fernández

CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata



No sé qué es, I don't know what it is, 30 x 40 cm.

Sor Juana Inés de la Cruz. *Neptuno alegórico*. Ed. Vincent Martin; intro. Electa Arenal. Madrid: Cátedra, 2009, 202 pp.

Los profesores Electa Arenal (The Graduate Center, CUNY) y Vincent Martin (U. of Delaware), ambos extremadamente familiarizados tanto con la obra de sor Juana Inés de la Cruz como con el teatro peninsular y novohispano, han sido los encargados de prologar, editar y anotar crítica y, sobre todo, filológicamente el *Neptuno alegórico* (1680), cumbre del barroco hispánico, un texto tan breve como erudito y clásico a pesar de lo efímero de su génesis.

El prólogo de esta edición, de unas cuarenta páginas, confirma su intención pedagógica al incluir una guía de lectura de los catorce emblemas que acompañaron al montaje efímero de la obra, así como una bibliografía selecta de ediciones previas y trabajos relativos al *Neptuno alegórico*. Es especialmente interesante la publicación, como parte de esta recopilación bibliográfica, de un apartado dedicado a “obras citadas en esta edición” que consta de fuentes primarias y textos de referencia que permiten entender el repertorio de fuentes primarias manejado por sor Juana.

Según reza la introducción, “nuestra tarea ha sido establecer un texto definitivo, localizando y verificando las fuentes de las 221 citas que incluyó Sor Juana, descifrar los emblemas y – hasta donde nos ha sido posible, ya que es tarea de por sí inacabable – los enigmas” (20). Efectivamente, las cuatrocientas veinte notas a pie de página consignan sistemáticamente la procedencia de las traducciones de las fuentes clásicas manejadas, directa o indirectamente, por sor Juana. Muchas de ellas beben de ediciones anteriores del *Neptuno alegórico*, especialmente de las de Alberto Salceda, Georgina Sabat (cuya *Inundación castálida* sirve de base para esta edición), y Tarsicio Herrera Zapién (autor de la edición más moderna disponible hasta el momento).

Las profusas notas a pie de página complementan el cuerpo del *Neptuno alegórico*, un texto breve que se editó en suelta para la ocasión, cuya dedicatoria, argumentos y basas entrelazan la alegoría política con su dimensión pictórico-arquitectónica e intencionadamente erudita. El prólogo de la presente edición da cumplida cuenta de estos tres aspectos, explicando el contexto de la obra e incluyendo alrededor de veintitrés ilustraciones alusivas al texto (la mayoría emblemas renacentistas e imágenes de “dioses de la gentilidad”). No podemos dejar de pensar en esta obra como ideal para una futura hiper-edición electrónica

que documente toda su imaginaria e incluya hipotéticas reconstrucciones de los catorce lienzos, de manera que recupere con más fidelidad, como ya hiciera la edición de Sabat, el aspecto visual e incluso musical inherente a este “océano de colores”.

Las menciones en la introducción al carácter “gracianesco”, a la meta-alegoría, a la polietimología y al *mise en abyme* apuntan a estudios críticos que asientan el *Neptuno alegórico* dentro de las manifestaciones ultramarinas de fin de siglo, poniendo de relieve el puente que sor Juana establece, no sólo intercontinentalmente sino también entre las fuentes latinas y temprano-renacentistas y su propia práctica poética. Habida cuenta del contexto petitorio en el que surge el *Neptuno alegórico* (encargado para recibir a Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, Marqués de la Laguna de Camero Viejo, nombrado vigésimo octavo virrey de la Nueva España) y la profunda intención estética del texto se echa en falta alguna reflexión o apunte bibliográfico, siquiera breve, sobre la importancia de esta obra como artefacto barroco. No obstante, la introducción sí deja muy claras las paradojas entre el éxito editorial de sor Juana en la Península y el profundo y súbito abismo poético en que cayó en la Nueva España tras el cambio de virreinato en 1686, en contraste con el éxito continuado de la poesía barroca en América y su abrupto cese en España tras el cambio de siglo y de dinastía. Este cambio de estética coincidió con la muerte de la monja, figura que, como es sabido, Marcelino Menéndez Pelayo (quien, por cierto, despreció sin medias palabras el *Neptuno alegórico*) se encargó de recuperar para los colonialistas de la generación de 1950 quienes finalmente entendieron la importancia de este texto y se esforzaron en reeditararlo y anotararlo después de tres siglos de “inexistencia”.

A ese repertorio de ediciones se suma ahora ésta, “controlable” a pesar de su inevitable saturación de glosas y, afortunadamente, casi libre de erratas (“Fernando de la Flor” por “Fernando Rodríguez de la Flor” o la omisión de la tilde entre cifras). No sabemos si los profesores Arenal y Martín han logrado el establecimiento definitivo del texto, pero sí que su trabajo fructifica en una edición estable, pedagógica y manejable, tarea a elogiar cuando se trata de un texto extremadamente complejo y polifacético como éste de sor Juana.

Elena del Río Parra
Georgia State University

Raquel Chang-Rodríguez, *Discurso en loor de la poesía. / Epístola a Belardo*. Estudio preliminar, edición anotada y bibliografía (Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección El Manantial Oculto, 2009). 253 pp.

La edición de Raquel Chang-Rodríguez propone una relectura que ofrece al lector contemporáneo nuevas y múltiples perspectivas de dos de las contribuciones más singulares del Perú a las letras hispánicas, el *Discurso en loor de la poesía* (1608), y la *Epístola a Belardo* (c. 1619). La primera atribuida a Clarinda, anónima poeta cuya identidad no ha sido precisada, apareció entre los preliminares de la *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, del sevillano Diego Mexía de Fernangil; la segunda, atribuida a Amarilis, se publicó en *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621) del dramaturgo español, Lope de Vega.

Como ya lo explica la autora en la introducción preliminar, los estudios coloniales de las últimas tres décadas intentan ir “más allá del texto” mediante los análisis que incorporan los recientes acercamientos interdisciplinarios. Así, Chang-Rodríguez sostiene que los estudios coloniales deberán incorporar el nuevo historicismo, los estudios transatlánticos y los estudios de género para dar cuenta de cómo estos ayudarán a revelar la “agencia” criolla en la lírica y apreciarla desde “un punto de enunciación americano” (13). Esta erudita edición modernizada y anotada emprende la labor de ofrecer a un público general y especializado la relectura de estas obras maestras de la literatura virreinal peruana con la intención de “subrayar el género femenino y la marca americana de las voces de Clarinda y Amarilis” (15). La edición sigue las directrices indicadas en el estudio preliminar que comprende dos secciones dedicadas al análisis de los poemas de Clarinda y Amarilis. La obra incluye los facsimilares de las primeras ediciones de cada obra, una extensa recopilación bibliográfica y copiosas anotaciones sobre vocablos o sintagmas desusados, además de esclarecedoras referencias históricas y mitológicas que facilitan y apoyan la comprensión de los textos.

Los primeros tres apartados sobre el *Discurso* se dedican a explorar las relaciones entre Clarinda y su maestro, el bardo Mexía de Fernangil. Se analiza la obra de Mexía y su traducción de las *Heroidas* de Ovidio para señalar cómo la inclusión de una composición de Clarinda sirve de marco apropiado para enaltecer la producción literaria de Mexía. Se subraya la importancia de la valoración

recíproca de Mexía y de Clarinda y se examina el paradigma del *translatio studii* o movimiento hacia el oeste del conocimiento y su representación en la obra. Se justiprecia tanto la producción poética como el encarecido elogio que Clarinda hace de su maestro (“febada tuya soy, oye mi canto” (vv. 438; 88). Esta retórica culmina en un soneto congratulatorio de Mexía y su caracterización de la “heroica” Clarinda “dedicado a la señora que le dirigió el *Discurso Poético*” (26).

En la cuarta sección titulada “Los poetas antárticos y la pluma de Apolo”, se emprende un estudio del entorno cultural y literario de don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros y Virrey del Perú y de los bardos de la Academia Antártica de los cuales Clarinda da cuenta en su *Discurso*; estos, según la poeta, exceden a “las flores que Tempe da en verano” (25). Chang-Rodríguez propone que el inventario y la valoración de los poetas debe investigarse teniendo en cuenta las contradicciones de los escritores de la periferia colonial, quienes anhelan el reconocimiento ultramarino pero a su vez reiteran la posición privilegiada de la región antártica como un espacio geográfico ideal donde la poesía puede germinar y dar fruto. El estudio acentúa y realza el esfuerzo integrador de Mexía que “reconoce la valía de la voz indiana....como puente idóneo para salvar distancias cronológicas, geográficas y genéricas” (29).

La configuración del sujeto lírico femenino se aborda en los apartados quinto y sexto. Allí se establece cómo la voz de Clarinda sugiere un yo lírico femenino mediante las alusiones directas que se hallan a este género y el espacio intelectual que lo contorna. Se elucidan y reinterpretan las referencias clásicas que aparecen en el *Discurso*, en particular, el mito referente a Aracne y la retórica entomológica sobre las mariposas y las hormigas, y cómo Clarinda los recrea y reubica en un nuevo espacio geográfico para resaltar su función transgresora dentro del discurso femenino y así obtener una lectura “más atrevida” (31) del texto. Asimismo se explora el espacio intelectual femenino notando la incorporación del catálogo de féminas ilustres de la lírica, de la tradición patrística y del mundo pagano-cristiano, para resaltar las hazañas bélicas e intelectivas de las mujeres tanto como su capacidad para crear o inspirar poesía (“Mas será bien, pues soy mujer, que de ellas/ diga mi Musa, si el benigno cielo / quiso con tanto bien engrandecerlas”) (vv. 421-23; 34). Se imbrican en el estudio referencias a obras que exponen las posturas apologéticas y misóginas del antiguo debate sobre la capacitación intelectual de la mujer. Chang-Rodríguez muestra cómo Clarinda, al incluirlas en este Catálogo, revela su conocimiento de estas disputas y de la tradición literaria que las informa y con ello “reclama un espacio intelectual para la mujer en la naciente poesía del virreinato del Perú”. Como señala Chang-Rodríguez, este espacio lo configura “una voz que lleva el doble cuño de lo femenino y lo americano” (41).

La segunda parte del estudio preliminar emprende el análisis de la *Epístola a Belardo* de la anónima Amarilis desde el contexto de los sucesos de la historia peruana y la cultura literaria del virreinato. Se investigan y cotejan los primeros intercambios literarios de poetas que implican a España, el Caribe, México y

el Perú y se expone la importancia del papel prominente que juega la voz lírica femenina en la formulación del discurso poético indiano. Asimismo se estudian comparativamente tanto la carta al dramaturgo español Lope de Vega, como la respuesta de este a Amarilis. Las primeras dos secciones giran en torno al tópico de la osadía de Amarilis quien trasciende la tradición poética de la época para expresarle su amor platónico al bardo español, y aconsejarle sobre sus veleidades. Se analiza cómo la autora invierte el tradicional topo de la debilidad femenina y su caracterización de la *Epístola a Belardo* como una “hazaña”. Se hace hincapié en la cultura literaria de Amarilis y se corrobora su ceñimiento al patrón horaciano, adoptado por los poetas renacentistas, al inscribir, en el cuerpo de la epístola, referencias personales sobre su patria y la actuación de familiares en la conquista del Perú.

Chang Rodríguez demuestra lúcidamente en la tercera sección cómo los nuevos acercamientos críticos pueden y deben utilizarse para subrayar la importancia del discurso femenino y americano de Amarilis en la construcción de su obra. Afirma que Amarilis se autorrepresenta y se sitúa dentro de un contexto histórico social haciendo posible el análisis de su enunciado dentro del proyecto genealógico formulado por Foucault en su artículo “Nietzsche, Genealogy, History”, y refinado por las teorías de Kathy E. Ferguson y Toril Moi, en tanto los estudios de género que ven la búsqueda genealógica como una actitud subversiva. Según Chang-Rodríguez, Amarilis logra en su *Epístola* “el modo de valorar el momento de la conquista y exponer las fisuras de la naciente sociedad” (50). Las próximas cuatro secciones (“La patria peruana”, “Las Nuevas Leyes y las Guerras Civiles”, “La época de la inscripción” y “Persona poética e historia individual”), plantean la importancia del contexto histórico y la historia individual en el análisis del discurso poético. Se elucida detalladamente cómo Amarilis teje “la genealogía propia y del virreinato” en sus versos mediante la inserción de los antepasados en el transcurrir de los sucesos y problemas de la sociedad colonial peruana. En un análisis magistral, Chang-Rodríguez propone que los versos centrales del poema captan “el carácter cambiante de esa historia patria desde la marginalidad del género y del origen” (57).

En la última sección titulada “Diálogos literarios” se destaca la importancia de la mujer en los comienzos líricos indianos. Esto se logra mediante un abordaje comparativo de la *Epístola* en el contexto de otros intercambios poéticos virreinales donde la interlocutora es una voz femenina. Los diálogos entre la monja sor Leonor de Ovando y el oidor Eugenio de Salazar en Santo Domingo, Amarilis y Lope de Vega [Belardo] en Madrid y Lima, y sor Juana Inés de la Cruz y Luis Antonio de Oviedo y Herrera, el Conde de la Granja, en México, Perú y Madrid, son analizados y enfocados individualmente. El primer caso considera a Leonor de Ovando, la primera mujer poeta de quien se conserva nombre y obra en la historia de la literatura de Hispanoamérica, y sus discretos intercambios con el poeta madrileño Eugenio de Salazar (1530-1602), quien fuera vecino de Santo Domingo y oidor de su Audiencia (1573-76). Este recogió

en su *Silva de poesía*, compilada entre 1585 y 1597 y conservada inédita en la Real Academia de Historia de Madrid, las composiciones de Ovando y Salazar, producto del intercambio lírico entre ambos. Se señalan las iniciativas de la priora y su atrevimiento al comentar un soneto de su interlocutor. El segundo caso analiza los coloquios entre Amarilis y Belardo, el dramaturgo Lope de Vega; se hace hincapié en el amor platónico y la mutua admiración que demuestran y comparten. El último caso explora los diálogos de sor Juana con dos poetas españoles residentes del Perú, Juan del Valle y Caviedes y el madrileño Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja. Estudia además la contestación de sor Juana a unos versos de Navarrete, un poeta antártico, que tratan del tema de la ambigüedad de la persona e ingenio de la monja novohispana. En particular, se analiza el intercambio sostenido con el Conde de la Granja y sus comentarios elogiosos hacia la Décima Musa, a quien le otorga, según señala Chang-Rodríguez, “la primacía en el afianzamiento del castellano como lengua poética”(72). Estos diálogos o intercambios corroboran el papel activo de la mujer desde los comienzos de la vida cultural de la colonia donde su talento y capacidad fueron reconocidos por muchos. Sostiene Chang-Rodríguez que estos tempranos diálogos demuestran “la pertinencia del trabajo intelectual de la mujer” y cómo “desde la perspectiva histórica las jerarquías se trastocan” (78).

En síntesis, esta excelente edición anotada tanto como el esclarecedor estudio preliminar apuntan nuevas perspectivas de análisis del *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda y de la *Epístola a Belardo* de Amarilis. Está de más señalar que Raquel Chang-Rodríguez cumple con su cometido ya que le brinda al lector una edición modernizada, acompañada de un acercamiento innovador e interdisciplinario que toma en cuenta los estudios de género y relevantes teorías literarias en un análisis abarcador que afirma la importancia de la poesía y de la mujer en la naciente cultura literaria de las Indias españolas.

Nidia Pullés Linares

Rosamel del Valle. *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.

Rosamel del Valle (1901-1965) es una de las figuras centrales en el desarrollo de las letras vanguardistas en Chile y Latinoamérica. Su producción abarcó textos de diversos géneros, pero ha sido su obra poética la más prolífica y reconocida. La presente edición nos presenta facetas desconocidas del autor: sus incursiones en la narrativa y en el género epistolar.

Brígida o el Olvido y La Radiante Remington consta de dos partes. La primera, *Brígida o el Olvido*, es una novela inédita que Rosamel del Valle escribió entre los años 1934 y 1940. La segunda parte, *La Radiante Remington*, es una selección de las cartas que el autor le escribió a su cercano amigo Humberto Díaz-Casanueva durante más de 35 años, desde 1929 hasta agosto de 1965, un mes antes de la muerte de del Valle. Además de la novela y las cartas, la edición posee un material visual y de diseño, muy coherente con el surrealismo de del Valle, que incorpora fotografías del autor, collages y reproducciones de parte de las cartas originales.

Brígida o el olvido es una novela bastante particular. En ella vemos múltiples planos y tiempos narrativos que interactúan a medida que la novela transcurre. Estos planos tienen como centro el periplo que el narrador experimenta por diversos estados vivenciales y de conciencia. La linealidad del relato se rompe mediante la irrupción permanente del recuerdo de anécdotas pasadas, las reflexiones de un sujeto delirante y la descripción de escenas oníricas. Si intentáramos reconstruir esta linealidad que el relato se empeña en dislocar, podemos resumir la novela en la búsqueda que el narrador hace de Brígida Helmes, mujer casi fantasmal que aparece entre la muchedumbre en contadas ocasiones dentro del relato. Esta búsqueda lo lleva a presenciar diferentes escenas propias de la vida decadente de una urbe moderna: la ida a un prostíbulo, una reunión social teñida de patetismo, una conversación delirante con dos filósofos vagabundos, etc. Las apariciones esporádicas de Brígida van activando en el narrador los estados de conciencia anteriormente referidos.

Estos múltiples planos narrativos tienen como escenario el espacio abierto de las calles de una ciudad que podemos identificar, por ciertas referencias a calles y lugares, con Santiago de Chile. Las multitudes, los avisos publicitarios y

los escaparates del comercio son elementos centrales de la novela y evidencian en *Brígida o el Olvido* la influencia de Baudelaire y sus reflexiones sobre la vida en la urbe moderna. Este escenario urbano marca la forma de percepción que el narrador adquiere y tiene una relación directa con la manera en que la novela está estructurada. Al no poseer una matriz fija, el relato surge de una combinación de múltiples focos narrativos y de sentido. Al igual que el ojo del transeúnte, que se mueve indistintamente por los estímulos que el escenario de la calle le presenta, el narrador va transitando abruptamente por estas múltiples historias que en conjunto conforman la novela.

Vemos en el relato un alto grado de conciencia de modernidad. Sumado a esta forma nueva de percepción propia del escenario urbano, el narrador lleva a cabo reflexiones que tocan temas centrales de lo que fue la experiencia moderna y adelanta lo que sería la crisis de los proyectos modernos. Una de las formas en que se manifiesta esta conciencia moderna, que es también conciencia de crisis, es la manera en que se construye el sujeto al interior de la novela. El narrador permanentemente evidencia una subjetividad conflictiva, desintegrada y que anhela encontrar la cohesión que ya sabe perdida. Si esta desintegración ya se nota en la estructura dispersa de la novela, esta estructuración se emparenta con una reflexión lúcida por parte del narrador y los demás personajes en torno a este rasgo central del sujeto que experimenta los albores de la crisis moderna. Tomemos un ejemplo del texto: en uno de los tantos encuentros con personajes excéntricos que pueblan la novela, el narrador le pregunta “¿Cómo llamar a un hombre que se mueve de acá para allá y no bien centrado en sí mismo?” (176). El narrador se refiere a sí mismo y a la manera en que su historia se ha desarrollado. Es una de los tantos momentos en que la voz del narrador se autocontempla y reflexiona también sobre su propio relato, que se mueve “de acá para allá”, sin una cohesión. El sujeto se asume como una dispersión, como fragmentos y el sí mismo es, antes que una unidad, un anhelo de unidad perdida. Veamos otro ejemplo: una mujer interpela al narrador, “¿No puede usted permanecer cinco minutos *dentro de sí mismo*, es decir, sin evadirse?” (51, el destacado es mío). El sujeto sufre una dispersión casi patológica que emparenta la obra de Rosamel del Valle con la de uno de sus contemporáneos: Juan Emar. En la obra emariana, las subjetividades están problematizadas y dispersas. En *Ayer*, para tomar un caso particular, el narrador vive un proceso de fragmentación a medida que los sucesos cotidianos de un día avanzan, similar es la experiencia de descentramiento que sucede en el caso de *Brígida o el Olvido*.

Dentro de los ismos históricos que influyeron a del Valle, el surrealismo adquiere predominancia. Múltiples son las características tanto formales como temáticas y de contenido en *Brígida o el olvido* que nos recuerdan a esta escuela. Me centraré en dos: el tratamiento del referente femenino y la forma en que lo onírico va interfiriendo el relato. Como es sabido, la mujer y el sueño son dos problemas que los surrealistas quisieron incorporar en sus poéticas, jugando un papel muy importante en las innovaciones que este grupo incorporó en la

literatura y el arte. En el caso de Brígida o el olvido ambas temáticas cobran similar nivel de importancia.

Ya desde el título de la novela, vemos que lo femenino es emparentado con las fuerzas misteriosas y ocultas de la vida, aquellos aspectos de la personalidad que escapan a la razón y sus métodos tradicionales de operar. La mujer es entendida como una manera de entrar en contacto con estos aspectos ocultos de la personalidad, aquellos a los que los surrealistas quisieron acceder. En el imaginario surrealista, mientras el hombre era la racionalidad moderna, la mujer era las fuerzas oscuras, la magia, el erotismo. Del Valle yuxtapone mediante la conjunción disyuntiva “o” el nombre de una de las tantas mujeres que pueblan la novela con elementos que escapan a la racionalidad. La particularidad de la utilización de esta conjunción es que homologa los elementos sintácticos que yuxtapone. Así, al decir Brígida o el olvido, se están homologando en el plano sintagmático *Brígida y el olvido*. Lo mismo ocurre con “Mónica o el amor”, “Natalia o la oscuridad”, diferentes títulos de los capítulos de la novela. Vemos entonces que la mujer no es entendida sólo como una puerta de entrada a esta otra realidad, sino que la mujer, representada por los nombres de los personajes femeninos de la novela, encarna en la textualidad el olvido, el amor, la oscuridad, lo oculto, la realidad misteriosa a la que los surrealistas quisieron acceder.

La novela constantemente evidencia una estructuración similar a la del sueño. La lógica onírica se manifiesta en las formas trastocadas de percepción que el sujeto experimenta, en la forma de vincular los diversos planos narrativos y en las reflexiones que el narrador lleva a cabo. La vigilia y el sueño son estados de conciencia que ya no corren de manera separada: el narrador deambula entre un estado y otro. Si bien en un comienzo los pasos de la vigilia al sueño se evidencian en el relato, a medida que este transcurre todo se vuelve confuso y el límite entre ambas realidades se difumina. En diferentes partes de la novela, el narrador asume el estado onírico como una manera de “entrar en otro mundo” (55). Al igual que lo femenino, el sueño es una forma de relacionarse con los espacios ocultos y misteriosos del ser humano. Estos espacios irracionales deben, según las reflexiones sobre la labor artística que encontramos en la novela, ser reflejadas por el arte. Como dice el narrador: “la obra de arte debe necesariamente, para llegar a serlo, sumergirse en los grandes misterios y en las grandes tinieblas divinas y terrestres” (199).

Por su parte, *La Radiante Remington* consiste en una selección de diecinueve de las cartas que Rosamel del Valle enviara al poeta Humberto Díaz-Casanueva entre los años 1929 y 1965.

Podemos trazar, luego de la lectura de este corpus epistolar, un recorrido por los hitos centrales en los proyectos poéticos y vitales de Díaz-Casanueva y de del Valle. Además, se nos dan claves muy significativas sobre la composición del campo cultural chileno de la época y el lugar que ambos autores ocuparon en este. Al tratarse de cartas que fueron escritas durante un período bastante largo, más de treinta y cinco años, vemos una evolución y un desarrollo en

la personalidad de Rosamel del Valle. A pesar de estos cambios (ánimicos, económicos, geográficos, vivenciales), se mantiene una personalidad atormentada e insegura.

Al igual que en la novela, en *La Radiante Remington* hay una constante reflexión sobre el arte y la labor del artista. En este sentido, las cartas de del Valle son un material valioso para entender de mejor manera su obra poética y la de sus contemporáneos. Además, las anécdotas que se narran en las cartas tienen como personajes recurrentes a otros miembros de la intelectualidad chilena (Neruda, Huidobro, Mistral, Cruchaga Santa María, de Rokha, entre otros). Estos encuentros y desencuentros son un testimonio de las pugnas literarias que estuvieron presentes en estos años: la admiración por Neruda y Mistral, la desconfianza hacia de Rokha, la cercanía con Cruchaga Santa María, etc.

La presente edición posee un mérito central: devela aspectos que habían permanecido prácticamente ocultos de la producción artística de del Valle. La publicación de la novela inédita y de las cartas nos otorgan nuevas luces para releer su poesía, la cual muchas veces es hermética y de difícil acceso. Quizás con este nuevo material podamos repensar lo que fue la experiencia de una modernidad periférica y contradictoria, y resignificar la obra íntegra de este autor que, sin duda, representa uno de los proyectos mejor logrados entre las letras vanguardistas chilenas y latinoamericanas.

Gonzalo Montero Yávar

Pontificia Universidad Católica de Chile

Eduardo Subirats. *Las poéticas colonizadas de América Latina*. México, Ed. Universidad de Guanajuato, 2009. 166 pp.

Se dice que la diferencia entre los estudios de grado y los de posgrado radica en que los primeros cubren temas generales y los segundos se concentran en problemas específicos y puntuales.

Esta apreciación que puede resultar didáctica para tener una primera idea de la dinámica académica en Estados Unidos no deja de ser una simplificación. Si por algo se caracterizan los estudios realizados en el último nivel de la selectiva y elitista pirámide académica es por plantear una crítica y una comprensión global de una disciplina. Con menos frecuencia producen terremotos que suelen cambiar el paradigma con que el resto de la pirámide ve la misma realidad.

Dos atributos conspiran siempre contra la verdad: la cobardía y la pereza intelectual. Si la primera suele ser el aliado más activo del poder, la segunda es un beneficio gratuito que cada uno otorga a su statu quo.

Por esta razón, el revisionismo es siempre uno de los principios irrenunciables de cualquier investigador serio. Todo debe ser puesto en duda. Solo lo que permanece en pie después de un terremoto merece respeto intelectual.

Esta actitud de revisionista radical ha caracterizado el trabajo crítico y literario del filósofo español y profesor de New York University, Eduardo Subirats. Y si bien no se puede decir que Subirats ha descubierto la pólvora en los estudios hispánicos, sí debemos aceptar su coraje intelectual para avanzar con lucidez y fundamento una postura crítica del mismo sistema, de las instituciones y de las vacas sagradas del hispanismo que hunden sus raíces en los primeros siglos del Renacimiento. La verdad antes que los buenos modales; la demolición creativa antes que la rutina clerical.

En *Las poéticas colonizadas de América Latina*, Eduardo Subirats plantea un estilo poco académico, más cerca del texto rápido, sintético e incendiario de Nietzsche que del escrito medurado, estructurado y obediente de todas las convenciones probatorias que imponen las redes y las herméticas tradiciones académicas. Un estilo por momentos germánico, con frases gramaticalmente duras, extensas pero nunca vacías de sutiles referencias a la filosofía clásica y contemporánea.

No obstante, el particular estilo de Subirats también recurre a la técnica

de la narración de ficciones para encarnar y dramatizar problemas que normalmente se asumen racionales e impersonales. Pero el lector sabe o asume que, como en un ensayo, el narrador y el autor son la misma persona.

Según el autor, este es un libro de “confesiones y quimeras” (11). En la primera parte de *Las poéticas colonizadas*, a partir de una observación puntual sobre la lista de lecturas obligatorias del departamento de Spanish and Portuguese de New York University, Subirats arremete contra la tradición establecida por el racismo, la limpieza étnica y cultural realizada a lo largo de los siglos en España. Esta tradición que se centró en el imposible concepto de *pureza* – una raza, una religión, una lengua – es considerada por Subirats como un cadáver vivo que pesa hoy en día en los más exquisitos circuitos académicos. Su crítica no es la de un caballero correcto y equilibrado sino la de un hereje que va poniendo el dedo en la llaga aquí y allá.

Parte de esta colonización de la poética latinoamericana es “el secuestro de la intencionalidad intelectual, la domesticación y neutralización del compromiso histórico y político de la teoría” (25). En contrapartida, Subirats pone el acento en el valor mítico y oral de las poéticas de la resistencia latinoamericana (29) y se opone a la neutralización academicista.

A favor de esa piadosa conversión del arte en acción comunicativa se arguye que, al fin y al cabo, todo son representaciones, lo mismo la guerra contra el mal que los videoclips de Madonna. [...] De ahí también la paradoja que recorre los estudios culturales en su calidad de sublimación corporativa de la sociedad del espectáculo. (35)

Hace muchos años, en un barco de madera en el océano Índico, el escritor y profesor Joseph Hanlon me detalló sus investigaciones sobre algunos sistemas dictatoriales y me dio su definición mas sintética de un sistema fascista: *el fascismo recurre siempre a la fragmentación de saberes para no perder el control de la real totalidad*. En las aulas que se precian de libertad “la condición posintelectual no tiene remedio” (38). Hay una carencia de “un proyecto intelectual en el sentido en que lo llevó a cabo el humanismo y la ilustración de Erasmo o de Wilhelm von Humbolt, y de Emerson a Dewey” (40). Por otro lado, son frecuentes las conferencias sobre los derechos humanos en la Nueva España de 1521 pero en general los especialistas se han vuelto “incapaces de articular una reflexión socialmente responsable sobre los genocidios en tiempo real y a la vuelta de la esquina” (40).

En sus “Siete tesis contra el hispanismo” Subirats recuerda el carácter simplificador y represor de la diversidad original, lingüística y cultural, con la cual en España se configuró un carácter nacionalcatólico por exclusión de moros y judíos, se negó el humanismo, el iluminismo y las reformas sociales, religiosas e ideológicas y se liquidó el liberalismo. El hispanismo resultante es el reflejo de esa violencia de exclusiones documentadas en un canon donde sobresalen los Unamuno y los Ortega y Gasset. Violencia del fascismo ibérico

que se continuó en América con la represión de las culturas indígenas y la negación de la modernidad europea y la “combinación de crueldad autoritaria y mesianismo cristiano” (49).

En su tercera tesis Subirats entiende que “las culturas y memorias ibéricas y latinoamericanas deben revisarse y redefinirse a partir de sus centros espirituales, no de sus fronteras” (51). Uno de estos centros debería ser los espacios y símbolos sagrados compartidos por una tradición estratégicamente olvidada: la judía-cristiano-musulmana y, en América, las antiguas concepciones cosmológicas. “Estas tradiciones y conocimientos se extienden desde códices y obras de arte hasta las tradiciones orales y artísticas milenarias sobrevivientes en el día de hoy” (52). Y más adelante:

Pero el descubrimiento y la colonización de América tampoco pueden comprenderse como proceso civilizatorio sino es a partir de la continuidad que recorre sus mitos teológicos de la culpabilidad originaria de los pueblos americanos y su redención por la conversión bajo la cruz, por una parte, y los discursos y violencias de la salvación político-económica bajo los nombres empírico críticos, positivistas, marxistas-leninistas o neoliberales del progreso. (57)¹

Según Subirats, otras líneas comunes dibujan la historia espiritual del continente, desde Simón Rodríguez hasta Américo Castro, como lo es la frustración, “un mismo límite interno, y del fracaso intelectual y político que definen la idiosincrasia cultural y social del mundo cultural hispano y latinoamericano” (61).

Para evitar el compromiso histórico de un proyecto cultural, la posmodernidad diseminó “la prohibición academicista de los ‘*grand recits*’ – que la industria cultural postmodernista ha elevado a globalizada banalidad – ha servido de perfecta coartada a un hispanismo tradicional” (59).

Como subscribimos antes, también para Subirats el verdadero Siglo de Oro español no es el siglo del oro de América sino el Medioevo de la cultura hispanojudía e hispanoislámica que la violencia del nacionalismo católico se encargó de reprimir en la Reconquista al igual que lo hará más tarde en América con la Conquista. Por esta razón, los siglos XI, XII y XIII deberían entenderse como la primera ilustración europea. Bastaría con considerar al filósofo árabe Averroes, “el primer y último ilustrado en el mundo ibérico” (113), que en el siglo XII “por primera vez en la historia europea establece epistemológicamente la separación entre fe y razón [...] el real punto de partida islámico de la ilustración europea” (74) y que luego la cultura imperial se encargó de destruir a sangre y fuego (77) mientras que varios siglos después se les da título de “ilustrados” a escritores canonizados como Feijoo, Jovellanos, Cadalso y Maynás quienes “no son ilustrados en un sentido riguroso, porque no cuestionan la Escolástica, no formulan el principio de autonomía de la razón, no plantean el problema social y político de sobera-

nía en términos modernos, es decir, republicanos, seculares y democráticos” (83). Al mismo tiempo, se excluye del canon de esta ilustración tardía a intelectuales con mayores méritos, como Simón Rodríguez y Blanco White (84). Todo lo cual es parte de una tradición de “exclusiones radicales” propia de la conservadora cultura hispánica (85). Luego de este renacimiento, no hubo vanguardia intelectual en España que pudiera superarla (70). Es más, “fue la fuga hacia Italia y Centroeuropa de libros, instrumentos científicos y exiliadas tradiciones hispanoárabes e hispanojudías las que posibilitaron el Renacimiento humanista y científico europeo” (72) y no tanto la recurrida fuga de los intelectuales griegos de Constantinopla.²

Según Subirats, vacas sagradas como Unamuno, Ortega y Gasset y Maeztu son “momias del subdesarrollo”, abundantes en tesis arbitrarias y racistas (95). “Maeztu es tan indispensable para hispanistas como lo pueda ser Goebbels en un seminario de pensamiento alemán contemporáneo” (95).

Subirats termina su libro con “El juicio de Bufo”, una especie dramatización de un juicio de la inquisición en su versión académica.

En síntesis, en *Las poéticas colonizadas de América Latina* Subirats, después de cuestionar la tradición y los cánones del Hispanismo y los *Cultural Studies*, después de denunciar la propensión a la fe y al prestigio de la tradición en detrimento de la razón crítica, propone una revisión de la práctica académica basada en categoría históricas, estéticas y filosóficas y no meramente geográficas; rehabilitar el mundo cultural negado de España, desde Maimónides, Ibn Arabi o Ramón Llull; reconocer la centralidad de proyectos culturales como los de Simón Rodríguez y Blanco White; y rechazar el posmodernismo hibridista y deconstructivista de excesivo relativismo y neutralidad que reflejan pereza intelectual por proyectos radicales.

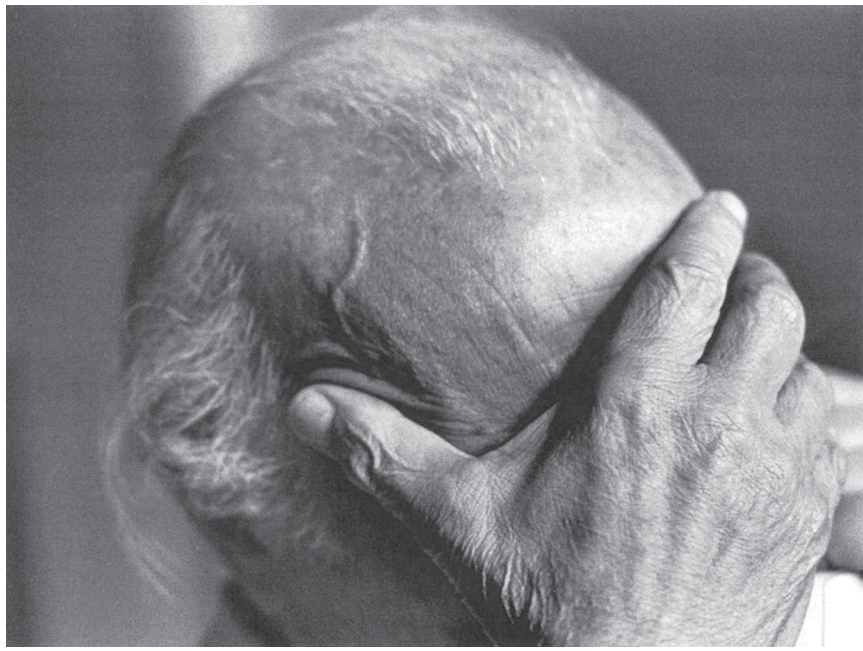
Podemos esperar que este tipo de crítica revisionista no sólo haga justicia histórica a aquellas tradiciones reprimidas por la violencia y la pobreza intelectual, sino que además estimulen el desafío de proyectos culturales e intelectuales que superen el espíritu lúdico y neutral de todos los posmodernismos que han nacido como cadáveres estériles, Estériles, por su cómplice neutralidad; cadáveres, por su orden de museo y de catálogos, por su paralizante halo de muerte indiferente ante la muerte.

Jorge Majfud
Lincoln University

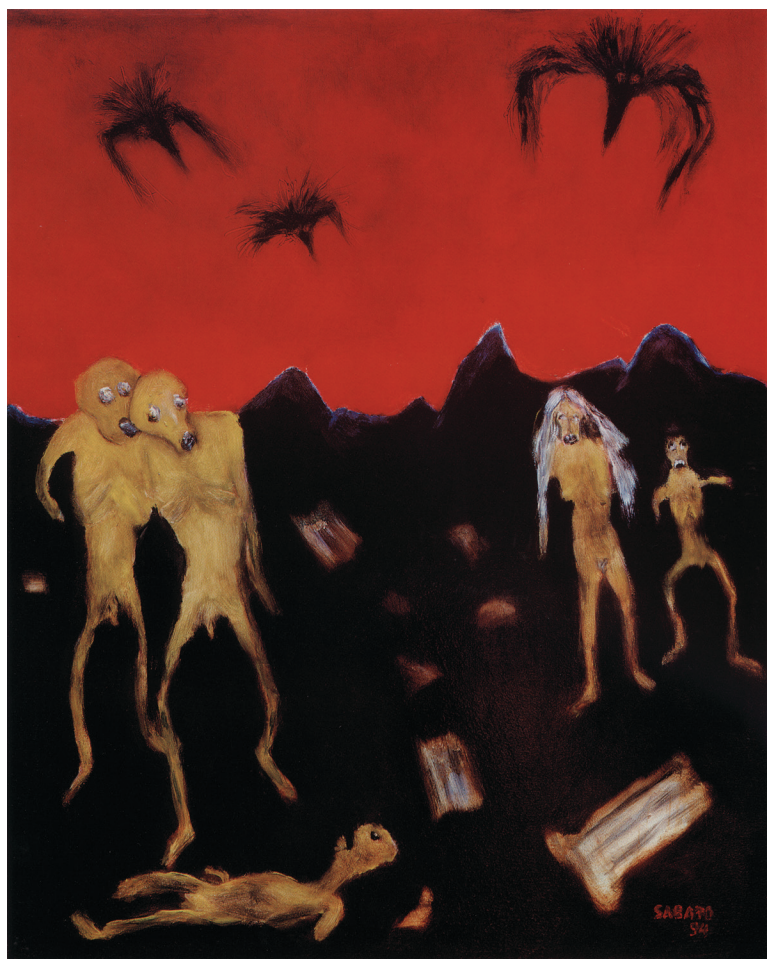
NOTAS

1 Estos postulados coinciden estrictamente y de fondo con una de las tesis centrales de mi estudio *La literatura del compromiso. Humanismo y revolución en la literatura latinoamericana* (University of Georgia, 2007), también bajo el título *El eterno retorno de Quetzalcóatl* (2008)

2 Ver mi ensayo “*El lento suicido de Occidente*” (2001).



Eduardo Longoni



*Algo trágico ha sucedido, Something tragic has happened,
40 x 50 cm.*

Antonio López Ortega. *Indio desnudo*. México-Bogotá-Caracas: Random House/Mondadori, 2008.

En unas páginas que se proponían ignorar teologemas de Walter Benjamin, Gordon Teskey sostenía que la alegoría es el más logocéntrico de los géneros por atarse a una cosmovisión provista de “centro” en que “las diferencias se repliegan en lo Uno” (*Allegory and Violence*, Ithaca: Cornell, 1999). Buen medievalista, Umberto Eco recordaba, años antes, la imposibilidad de disociar dicho tipo de escritura de tajantes jerarquías: lo alegórico era para él “espejo de imperios o teocracias” (*Opera aperta*, Milano: Bompiani, 1962). El cuestionamiento de estructuras de significación como las examinadas por Eco y Teskey puede observarse en la narrativa venezolana de los albores del siglo XXI y, en particular, por su obvia contradicción de las totalizaciones, en el cuento.

Si se repara en colecciones publicadas en el último decenio, se advertirá un retrato de las incertidumbres y la inestabilidad de la nación fundado en la incompatibilidad de asuntos y expresión con las versiones heroicas y rotundas del país oficial. Autores como Blanca Strepponi, Krina Ber, Óscar Marcano, Gisela Kozak, Rodrigo Blanco, Salvador Fleján o Sonia Chocrón recalcan la falta de centro de sus personajes y sus destinos, oponiéndose a una visión de la colectividad sustentada por paralelos alegóricos entre el presente y el origen, entre el neocaudillo que refunda y el Padre de la Patria, entre la lucha contra el capitalismo de hoy y la lucha por un capitalismo menos imperfecto que el español de 1810.

A los cuentistas a los que me refiero no debería dejar de sumarse Antonio López Ortega, a quien debemos en lo que va de siglo dos títulos memorables: *Fractura* (2006) y, recientemente, *Indio desnudo*. Su carrera se inicia a fines de los años setenta con textos aparecidos en volúmenes colectivos. En su siguiente etapa, de los ochenta y noventa, llama la atención con libros pronto reeditados y traducidos. *Río de sangre* compiló su narrativa breve en 2005 para evidenciar su compleja trayectoria; en ella se constata un progresivo cultivo de la anécdota desde una narrativa juvenil que solía postergarla. Si López Ortega no dio el salto a las abstracciones líricas o neojoyceanas características de los escritores de los setenta y buena parte de los ochenta fue por la tesonera construcción del universo afectivo de sus personajes, lo cual requería anclar la narración en horizontes de vivencias y no en hipnóticos efectos de estilo. La fidelidad

a zonas íntimas, impregnadas de experiencia, se mantiene en su producción posterior, añadiéndose, en sus últimos libros, y en consonancia con el “nuevo cuento venezolano” – rótulo que empieza a usar la crítica –, una visible entrega a la tarea de imbricar la trama en los movimientos anímicos de sus personajes.

Indio desnudo puede tenerse como cima de dicha poética. Las historias que reúne, por una parte, constituyen un repertorio de actitudes y reacciones de individuos que sienten, conocen o intuyen en circunstancias específicas: el hombre postrado por la realidad que se aísla para entregarse a la patética misión de imaginar conquistas siderales; la lenta disolución de la amistad por el embate de la competencia; los espejismos del Eros en las rutinas gremiales; la supervivencia de la condición humana en medio de una naturaleza incontrolable que pone en crisis toda noción de civilización. Ese repertorio, por otra parte, aunque insinúa su relación con un orbe político o comunitario, siempre sofrena el impulso hermenéutico. El resultado es una especie de incitación que arrastra la lectura hacia un abismo del sentido donde, sin embargo, nos aguarda la sombría libertad que depara el flujo de sentimientos, deseos y aquello que la prosa de López Ortega con cierta frecuencia – disimulados sus vínculos con el *Trieb* freudiano y sus ecos en Lacan – denomina “pulsión”. *Indio desnudo* elige el velo de la indeterminación contrariando la tentación de un ilusorio hallazgo de la verdad o identidades no sujetas a diferencias internas. El hablante básico se manifiesta, más bien, incapaz de conseguirlas y rehúye el poder letrado que calca el diseño heroico de nuestro cuerpo político. El “centro” o el Uno denunciados por Teskey solo se vislumbran como ausencia o añoranza fundacional y, por tanto, como origen diferido.

El juego de seducción y súbito desengaño se hace patente en el primer encuentro que tenemos con el libro. La llamativa virtualidad semántica del título bruscamente se desmantela con la nota introductoria, que revela que “*Indio desnudo, almácigo, carate o cholo pelao*” son nombres dialectales que designan un mismo árbol de color cobrizo. Gracias a la advertencia, casi sarcástica, la duda se establece como norma de lectura.

Varios elementos concretan ese desafío a la interpretación, entre ellos los dualismos estructurales. En una de las piezas más logradas de la colección, “Verano asesino”, se captan de inmediato en el contrapunto entre la historia de las amistades parisinas del narrador y la fragmentaria crónica de un filicidio cuya relación argumental con la anécdota principal es enigmática. Si a esa asimetría que no perturba las sospechas de un vínculo añadimos las remisiones al cine, desde Murnau hasta Zulawski, con su carga de insinuaciones alucinatorias, donde lo real se difumina en las tinieblas del inconsciente, el laberinto se vuelve más intrincado.

En otras ocasiones, lo doble se agazapa en la suma de tácticas verbales a partir de las cuales entrevemos al autor implícito. “Flautista de Hamelín”, relato que cierra el libro, es paradigmático: el lenguaje del cuento de hadas, con su aura atemporal, invoca una Venezuela política no obstante precisa en que

nada conduce a conclusiones por la distancia entre enunciación y referentes que abre la despersonalizada intervención del narrador: “Cabe expresar en clave de fábula lo que hasta ahora es sólo una pulsión”. Ese “cabe expresar” no anuncia leyes para convertir en premisas éticas la experiencia compartida. La ironía romántica del fabulista resulta, por supuesto, una manera oblicua de juzgar el solemne autoritarismo dominante en los discursos públicos del país.

Más acuciante es la correspondencia entre la maleabilidad a la que nuestro entendimiento se enfrenta y hechos narrados. Como en otras obras recientes, el desastre natural de diciembre de 1999, el peor de Venezuela en algo más de un siglo por la cifra de pérdidas humanas, hace acto de presencia en dos cuentos de *Indio desnudo*, pero desde ellos, podría decirse, abarca el conjunto por las asociaciones que suscita. El deslave es un universo intuido, lo cual se comprueba en las disquisiciones del narrador de “La pulsera”: “Nunca he sabido cómo abordar este relato porque lo único que tengo es una imagen de cierre. La imagen es el relato, pero a la vez me digo que nada puede acaecer en un solo punto. Me ha dado entonces por inventarme los desarrollos”. Si consideramos que ese punto “solo” es la visión, luego del deslave, del brazo de una víctima que emerge del barro con una pulsera de oro, no cuesta presumir que el lodazal materializa tanto la tragedia social como una necesidad de transformación alquímica de lo abyecto que moviliza al acto de narrar: por algo, leemos poco después que “el río, la tierra o este relato esconden el resto”.

Lo anterior parecería alegórico si concediese claves para convertir la imagen en idea; la narración, con todo, adopta las propiedades del lodo y “esconde”. En el cuento “Indio desnudo” ocurre algo similar: el protagonista, atrapado en el deslave, desconcertado por el tratamiento ritual que Inocencio, un misterioso compañero de viaje, destina al árbol que los “había sobrecogido minutos antes porque su enramado lo volvía una figura humana que imploraba al cielo”, no acierta a alcanzar la ansiada lucidez y sabe que lo que tendrá al final es, de nuevo, un “solo punto” a la espera de desarrollo: “Recomponía las imágenes y me preguntaba qué se puede escribir a partir de la nada. La única estampa que me amparaba era la de Inocencio, besando de rodillas al indio desnudo”. Raydán, maestro del narrador, también siente el lodazal como visión primigenia: “No confío en mi punto de vista; quisiera contar con múltiples enfoques. El deslave es una imagen desbordante que conjuga todos los factores. La tierra se hace móvil, se vuelve barro, pero al secar petrifica, dejando sumergidos los trazos de vida en un limbo que es oscuro, que no tiene forma”. La adivinación de ese limbo engendra expresión y no estaríamos desorientados si viésemos tanto en “La pulsera” como en “Indio desnudo” trasposiciones de la urgencia de crear propiciada por el roce de lo semiótico y lo simbólico -roce que, a su vez, anula el ámbito preconsciente de lo amorfo y las univocalizaciones de la conciencia, situándonos en un umbral que rechaza la determinación.

La imagen matriz del libro, la del árbol, lo reitera: raíz y copa enlazan lo

subterráneo y lo celeste, la biología y la magia; pero a la vez sugieren un eje cósmico, un centro absoluto que no perdura sino como recuerdo del narrador, cuya palabra nace a partir de la pérdida. Aunque en un mundo moderno y fluido como el que permite a los personajes desplazarse de Caracas a Granada o de París a Aruba los arcaicos hábitos del arraigo se tornen frágiles, hay algo que se niega a borrar el signo que los sucesivos derrumbes ocultan. La escritura se impone en López Ortega como testimonio de un centro que no existe y al cual, sin embargo, no se le rehúsa el íntimo don de la nostalgia. El árbol que sujeta lo de arriba a lo de abajo – “indio”: tal vez esencia genesiaca de lo nacional – pertenece, como Inocencio, a “una realidad aparte”; es anegado por el deslave, la materia urobórica de que estamos hechos, “serpiente sinuosa que todo lo devora”, lo que no logra terminantemente excluirlo: su recuperación en forma de memoria, de mito, da cuerpo al decir y nos hace desear una reconciliación, “inocente” o no, que ayude, al menos, a sobrevivir entre las ruinas.

Miguel Gomes

University of Connecticut-Storrs

Sonia Chocrón. *La virgen del baño turco y otros cuentos falaces*. Caracas: Ediciones B, 2007. (5 pp.)

El abyecto deterioro de Venezuela es un motivo perseverante de la nueva narrativa en sus transacciones directas o indirectas con el entorno. En el terreno de la novela, los años recientes ofrecen ejemplos destacados: *Nocturama*, *Latidos de Caracas*, *La enfermedad* y *Puntos de sutura*. En el caso de la nouvelle o el cuento también lo prueban *Pies de barro* y relatos incluidos, entre otras colecciones, en *Fractura*, *Indio desnudo*, *Los invencibles*, *Intriga en el Car Wash* y *Cuentos con agujeros*.

La primera impresión que se tiene al examinar las representaciones de lo nacional, en particular de lo urbano, que figuran en esos libros es el de un retorno del “informalismo” que Ángel Rama señaló en Salvador Garmendia, en particular por el abordaje de una realidad sentida como dolorosa o alucinante, a tal punto que se asocia a una especie de “magma” donde reina la confusión: “la confianza no puede depositarse en sus formas, manifestaciones protoplasmáticas. Las criaturas humanas delatan sin cesar sus secretos orígenes: la mucilaginosa materia grasa, el barro chorreante, las materias fecales. Delatan también su destino la pudrición, el detritus, la gusanera” (*Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas: U.C.V., 1975, p. 26 y 123). Las ciudades de pesadilla, las patologías personales extensibles a la sociedad, los horizontes humanos agobiados por la escatología – el mundo como “bola de mierda” (*Latidos de Caracas*) o “cagástrofe” (*Puntos de sutura*) – encuentran últimamente una síntesis conmovedora en la evocación de los deslaves de Vargas de 1999, hecho histórico cuyas consecuencias aún no han podido asimilarse o entenderse del todo, desde el número de víctimas hasta la cuota de responsabilidad del Estado en la prevención de pérdidas o el auxilio de los damnificados.

Indio desnudo, *Los invencibles* y *Pies de barro* han tocado el tema con resultados memorables. A esa lista se agrega ahora *La virgen del baño turco y otros cuentos falaces* de Sonia Chocrón (2007). En este título me detendré para resaltar no solo sus vínculos con el momento actual de nuestras letras, sino cualidades que confirman la solvencia de la autora como cuentista, independientemente de su reconocida carrera de poeta.

Su primer conjunto de cuentos, *Falsas apariencias* (2004), había llamado

la atención por su capacidad de dialogar con los avatares del país sin recaer en fosilizados compromisos, más bien postulando una actitud ante el lenguaje que enjuiciaba los experimentalismos gratuitos y los reorientaba hacia la introspección. El punto de encuentro entre la pasión por el lenguaje y la psicología era la invención de sujetos coherentes cuyos discursos les permitían – feliz o infelizmente, como en la vida misma – relacionarse con el día a día. La violencia caraqueña, los estallidos de crueldad “privada” – en el fondo idéntica a la pública –, la sordidez del narcotráfico o la prostitución eran asuntos privilegiados en esas historias, en las cuales la decadencia individual o social convergía con desajustes verbales cuando el receptor incauto suponía que los signos actúan como simples transmisores de “verdad”, sin lógica propia.

Esa “falsedad” se retoma en el nuevo libro, y de allí el subtítulo, anafórico en el espacio de la obra de Chocrón. El personaje del doctor Zaidman – que reaparece en diversos relatos, gracias a un recurso balzaciano curiosamente frecuente en Venezuela desde 2004 – lo corrobora, puesto que es cirujano plástico y, por consiguiente, experto en somatizar ficciones. Señal visible de la continuidad también la constituye la remisión a la Señora Hyde, protagonista de un cuento de *Falsas apariencias*, aunque en esta ocasión se opte por un giro de tuerca metanarrativo: un travestido se identifica con el héroe o la heroína y trata de forzar a la autora ficticia a reescribir su historia con un mejor final; la escritora accede solo para vengarse subrayando la impresión que daba el primer personaje de un lazo entre el travestismo y la ilusoria materialidad de un país antes sentido como próspero, democrático y afianzado en la modernidad, pero súbita presa de regresiones económicas, políticas, éticas. La reescritura que se desarrolla en *La virgen del baño turco*, no obstante, hace algo más que enfatizar la alegoría: la deconstruye. El travesti mafioso que amenaza a la escritora acaba imaginariamente en prisión, luego de liquidar – como en la masacre de la plaza Francia de 2002 – a “enemigos opositores” desarmados (p. 81), final feliz que se coloca en un limbo desencantado, irónico – “estaba segura de que el remedio era temporal” (p. 82) –, impidiendo atribuir al personaje autoral la ingenuidad de quienes jamás pensaron, en los años sesenta y setenta, que Venezuela volvería al autoritarismo o la inestabilidad del siglo XIX y la primera mitad del XX.

“Pequeñas venganzas (o el extraño retorno de la Señora Hyde)” hace explícita la índole del imaginario nacional de los demás relatos de *La virgen...*: “Tomé una decisión inusitada”, dice la narradora, “aprovechar la fragilidad de las calles de Caracas. Decidí echar mano del país en el que me había tocado nacer. Decidí usar la miseria en la que nos hemos convertido y con la que convivimos. Decidí usar lo más triste, lo más vil. Y lo hice a sangre fría” (p. 80). La “frialidad”, por una parte, explica la desengañada distancia enunciativa a la que he aludido; la “tristeza” o “vileza”, por otra, es lo que más evidentemente ata el volumen a la escatología con que la nueva narrativa capta la Venezuela actual: “Mañana se acaba el mundo”, exclama un personaje que se apresta a enfrentarse a disturbios que, en efecto, sumergen a la ciudad “en el caos” (pp. 6-7); los francotiradores

acosan a los opositores al régimen y transforman la anatomía de éstos en visión tortuosa: “la bala dismanteló su mandíbula. La bala entró por su malar derecho. La bala le perforó la historia sepia de su vida” (p. 20); finalmente, seres humanos y país se consustancian “formando parte de una misma inmundicia” (p. 121).

Los dos cuentos donde más lacerantemente lo vil y lo triste se concretan son los que se ocupan de los deslaves de 1999, “Retoucherie” y “The Ripper Blues”. En el primer caso, Amanda, víctima de los abusos físicos del marido, de pronto se libera cuando éste muere en “la emergencia nacional del barro y las piedras descomunales”; en el segundo, mujeres damnificadas se dedican a la prostitución amparadas por Durán, dictatorial y verboso chulo de “ojos fango abismal”, con quien continúa el derrumbe incorporado en la subjetividad de las protagonistas. En ambos relatos, lo grotesco y lo monstruoso se adueñan tanto del exterior como del interior de los personajes: “Fue el día en que una vaguada gigante arrastró las casas, la montaña, los habitantes y la carretera, con apetito feroz [...]. Se temía una epidemia porque los cadáveres se habían solidificado en el barro y las moscas ya habían comenzado a merodear [...]. Me entristecía pensar [en la posible muerte de Amanda.] En mi mente pululaban las imágenes de los cuerpos petrificados, vetustos. Los escombros confundidos con enormes piedras vengadoras. El paisaje como una postal de dimensiones jurásicas, desolado, bombardeado” (p. 17). Para las prostitutas brechtianas de “The Ripper Blues” la “capital derruida”, de “calles mugrientas” (pp. 121-2), sigue siendo húmeda, llena de “cañerías” (p. 122) y “cloacas oscuras” (p. 130), como si el deslave del litoral fuese parte de su esencia. No por casualidad, al perecer una de ellas, su amiga percibe que el asesinato se asemeja a la vaguada: “la muerte estaba aún más cerca que el día en que las aguas se lo llevaron todo; más cerca que cuando tuvo que subirse a la azotea de su vivienda. La muerte más cerca y más roja que hubiera sentido alguna vez” (p. 128). Más allá de su contribución a un estilo expresionista, el adjetivo “roja” insinúa, desde luego, claves políticas. El aislamiento en que se deja la remisión, sin embargo, exime la anécdota de diatribas, prevaleciendo una sobria indeterminación.

La condición del país herido no es terminal y hay en estos cuentos del deslave y en otros del libro una dialéctica que depara cuotas discretas de esperanza. En “Retoucherie” la vaguada paradójicamente le permite a Amanda reinventarse: “no volvería a su empleo; pensaba cambiar la montura de sus lentes, hacerse de una máquina de coser propia y confeccionarse un traje de Sherezade, [como una de sus clientas]” (p. 18); es decir, para Amanda sobrevivir equivale a renacer, como si el barro hubiese sido una materia demiúrgica o como si le hubiese enseñado a transformar despojos y ruinas en oro de alquimista. La protagonista del relato, repárese en el detalle, “retoca” piezas de vestir, signos corporales de identidad. “The Ripper Blues”, asimismo, apunta a sutiles milagros que operan en la destrucción: Durán escapa de Venezuela y deja en paz a sus mujeres cuando un tal Jack the Ripper, luego de especializarse

en matar prostitutas, decide cazar hombres. En torno al destripador todo es enigma: “Hubo el rumor de que se trataba de un médico, probablemente un cirujano —por la pericia en sus cortes— que vengaba su reputación en los hombres y mujeres de la vida fácil y la palabra engañosa” (p. 131).

Sea Zaidman o no, ese doctor persigue, con su ansia de justicia o enmienda, una curación. Cirujano, modista: si se piensa bien, no difieren tanto los quehaceres de Jack y Amanda; al menos, coinciden en sugerir por vías arcanas, simbólicas, la inscripción de un deseo en el cuerpo colectivo venezolano, minado de ficciones, apesadumbrado por no distinguir el fin de la noche. Al cirujano y a la modista acaso deba sumarse la voz narrativa, a veces personaje y escritora: los tres constituyen figuraciones de un mismo sujeto anhelante, que procura con instrumentos casi intercambiables — bisturí, aguja y pluma, más una reserva de ánimo — acabar con las mentiras.

Miguel Gomes

The University of Connecticut-Storrs

***El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana.* Pablo Brescia y Evelia Romano, coord. México, DF. UNAM, 2006. 557 páginas. ISBN 970-32-3053-9.**

Tal como el título lo anuncia, esta compilación de ensayos contiene múltiples miradas respecto a las integraciones de textos literarios en Latinoamérica. Un aspecto interesante de la colección es que los ensayos parecieran dialogar entre sí debido al claro hilo conductor en torno al concepto de ciclos cuentísticos y el debate de las barreras genéricas. Uno de los objetivos del libro en su totalidad, como apuntan los coordinadores, es analizar la idea de textos integrados y a la vez cuestionar la relevancia de leerlos de ese modo. Otro punto relevante que anticipan los coordinadores es la utilización del término texto en vez de cuento, lo cual lleva implícita la idea de empujar fronteras genéricas, asunto que se repetirá en casi todos los ensayos.

La primera sección del volumen, “Acercamientos teóricos”, reúne dos textos publicados con anterioridad (Anderson Imbert y Mora) y dos inéditos (Pollastri, Zavala). Los dos primeros sientan las bases, partiendo de la crítica anglosajona, enfocándose en los conceptos de ciclos cuentísticos y ciclos cuentísticos integrados. El aporte de Anderson Imbert parece ser la noción de que en el cuento latinoamericano existe la categoría de ciclo cuentístico descompuesto o desarreglado, y en el caso de Mora es que en la búsqueda de una cohesión cuentística es central el papel del lector, quien hace o no la integración de los textos. El ensayo de Pollastri, por su parte, ilumina en textos de Arreola, Shua y Aira la noción del microrrelato como un género que desordena y reordena la biblioteca, donde las fronteras genéricas se confunden, lo que nos plantea una literatura más desordenada pero más rica, noción que tiene sentido a la luz de las creaciones latinoamericanas actuales inmersas en un mundo que ha desechado los paradigmas de la modernidad. La propuesta de Zavala nos parece la más lúcida de esta sección, ya que entrega una serie de criterios importantes en su análisis. Uno de ellos es la idea de que el español sería la lengua franca de la minificción en la segunda mitad del siglo XX. En su recorrido por textos latinoamericanos el autor examina encuentros y desencuentros para concluir que las series de textos

breves no sólo exigen una reformulación de las fronteras entre partes y todo, sino que la reformulación entre escritura y lectura, apuntando a la revisión de fronteras genéricas.

La siguiente subdivisión del libro, “Tradiciones plurales de integración”, nos encontramos con tres ensayos que se enfocan en la historia de las colecciones de cuentos integrados en México y Panamá. Tanto el estudio de Leal como el de Cluff hacen un recorrido histórico de los cuentos integrados mexicanos. El ensayo de Leal concluye que el cuento entramado no ha desaparecido en México como queda demostrado en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes, mientras que el de Cluff, de modo similar a lo planteado por Leal, concluye que existe una sólida tradición mexicana de la secuencia cuentística agregando que resulta eficaz para revelar la complejidad y fragmentación, no sólo geográfica sino también físico-política mexicana como también de su variada conformación sociohumana. El análisis de Menton se destaca por la sintonía que muestran los autores panameños con el resto de la literatura latinoamericana actual, tanto en el fenómeno del debate identitario de países o territorios pequeños como una literatura más intertextual, planteando la particularidad del caso panameño por su tardía búsqueda literaria de la identidad nacional.

Una de las mejores secciones, a nuestro juicio, es “Género (narrativo) e integración textual” que incluye cinco ensayos que van desde la vanguardia hasta el post-*boom*. En los primeros dos ensayos destaca la idea de los ciclos cuentísticos como piezas de un rompecabezas. En el trabajo de Marta Gallo se analiza la tensión genérica entre cuento y novela a partir de *Historia universal de la infamia* de Borges, mostrando la hibridez discursiva, planteando la dicotomía fragmentación-continuidad como clave, y una estructura fragmentaria que la autora señala como un antecedente de *Rayuela*, coincidiendo con Leal en esta conexión borgeano-cortazariana. El análisis de Poot Herrera sobre la obra del mexicano Arreola pone atención en cómo las piezas se ordenan a lo largo de la creación y la relectura se desarrolla en un proceso de ordenamiento permanente que contribuyó a la unidad dinámica que caracteriza a su obra. Por su parte, el ensayo de Morello-Frosch trabaja sobre el ciclo cuentístico policial del argentino Rodolfo Walsh señalando cómo el autor modifica las reglas del género para reformarlos y dar voz a lo silenciado y oculto. La propuesta de este trabajo nos parece particularmente relevante dado el resurgimiento del género policial en el continente asociado a una multiplicidad discursiva y a la experiencia dictatorial. El análisis de Egan sobre *El naranjo* de Fuentes nos revela la riqueza de un texto que la autora propone leer como una novela compuesta de tipo histórica construida en torno al árbol como símbolo de la transculturación que ocurre en México. Finalmente, el ensayo de Filer sobre los relatos de *Trafalgar* de la argentina Gorodischer propone a esta obra como un ciclo cuentístico en que se utilizan los recursos del relato fantástico y la ciencia ficción en la creación de mundos imaginarios configurados desde la realidad particular latinoamericana.

La sección “Género (sexual) e integración textual” es la más cohesionada

del libro debido a la temática común en la representación y trasgresión de la sexualidad. El texto de Mora sobre los *Cuentos malévolos* de Palma nos traslada al decadentismo del modernismo, que revela la crisis de la modernidad en el siglo XIX, centrada en estos cuentos en una jerarquía del mal. Tanto el ensayo de Noguerol enfocado en la sección “Cuentos de Hades” en *Simetrías* de Luisa Valenzuela como el de Casique sobre *Canon de alcoba* de Tununa Mercado, proponen que estas escritoras intentan subvertir el orden patriarcal, la primera a través de la parodización de los cuentos de hadas y la segunda en el ejercicio del deseo y la sexualidad que rompen el “canon” establecido.

Como un ojo que se va abriendo progresivamente lo mejor ha quedado para el final; la sección “¿Nuevas integraciones o viejas discusiones?” contiene cuatro trabajos que efectivamente hacen lo que proponen en la introducción: señalar nuevas direcciones en el estudio de esta especie literaria en Latinoamérica. El acabado estudio de Gotlib ilumina la excepcional obra cuentística de la brasileña Clarice Lispector destacando como constantes lo autobiográfico, los cuentos integrados y la visión crítica del lenguaje y de los géneros. La propuesta de Romano respecto a la obra de Peri Rossi se centra en la relación entre texto, género y lectura, proponiendo particularmente en *El museo de los esfuerzos inútiles* un libro heterogéneo, con cuentos integrados que como el museo se convierten en un espacio heterotópico que desafía las convenciones genéricas. Tanto el ensayo de Corral como el de Brescia se centran en la obra de jóvenes escritores, algunos de los cuales emergieron del fenómeno *McOndo*. El estudio de Corral señala que en las obras de los ecuatorianos Vásconez y Valencia el cuento integrado surge de una resemantización del espacio urbano que se desintegra. Por su parte, Brescia plantea que los cuentos de los mexicanos Toscana y Parra plasman en su literatura integraciones y desintegraciones en espacios como un bar y los rincones de la noche. Este ensayo es particularmente pedagógico y deja planteado el importante debate respecto al uso de la teoría existente no como un paradigma, proponiendo que la teoría está por hacerse.

Uno de los riesgos de volúmenes editados de este tipo es la dispersión que rebasa la unidad temática; sin embargo, no es el caso en este libro centrado en la integración y desintegración de cuentos latinoamericanos proponiendo el desafío de barreras genéricas que abre la puerta a futuros estudios que las derriben o dinamiten. Si bien sería deseable un mayor énfasis sobre otras instancias de este fenómeno literario más allá de México y Argentina y una revisión del curioso criterio de algunos contribuyentes al volumen que ponen en un mismo estudio a escritores tan disímiles en calidad como Quiroga, Rulfo, Subercaseaux o Allende, por otra parte dos aciertos en el libro son que varios de sus ensayos destacan los rasgos de la literatura actual latinoamericana como el topo urbano y lo internacional-globalizado (Menton, Corral, Brescia) y hay enfoques nuevos sobre textos previamente estudiados. En conjunto *El ojo en el caleidoscopio* es un aporte al estudio del texto integrado latinoamericano que nos entrega diversas miradas con textos que interdialogicamente han abierto múltiples bisagras y

efectivamente estimulan la discusión de las barreras genéricas.

Alicia Mercado-Harvey
University of Florida

Rafael Rojas. Tumbas sin sosiego. *Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama: Barcelona, 2006. (3 pp.)

Revolución y Memoria son los dos grandes temas abordados por Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, su más reciente libro, galardonado con el Premio Anagrama de Ensayo. No hay coincidencia ni azar: Rojas es uno de los intelectuales cubanos más prolíficos y lúcidos del presente. Nacido en la isla en 1965, conoce desde sus entrañas los meandros de la ideología y la políticas de la revolución; exiliado en México desde los noventa, su pensamiento “cubano” se expande, salta fronteras y observa con crítica precisa tanto el nacionalismo secular como al régimen ya agonizante.

La Memoria funge aquí de pivote en una especie de nueva “guerra civil”, una guerra de la memoria que el autor descubre en los entresijos de la política y la cultura cubanas desde mediados de los noventa. Es la querella por el legado nacional y la herencia simbólica del país en la que se debaten los cubanos de las dos orillas, en La Habana y en Miami. Rojas recorre las diferentes estaciones en las que se regodea esa discordia en torno a la reconstrucción del panteón nacional. Interroga las “poéticas del silencio”, principalmente las de José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Fernando Ortiz, las de “la salida”, personificadas en los escritores exiliados entre quienes analiza a Guillermo Cabrera Infante, Manuel Moreno Fragnals y al controvertido y controversial Jesús Díaz, para concluir con un preciso esfuerzo cartográfico de las políticas de la escritura contemporánea. Aunque, desde su punto de vista, desde mediados de los noventa en la isla no queda en pie ninguna política cultural bien articulada, Rojas se demora en “la tímida e incompleta reformulación del nacionalismo católico prerrevolucionario” a la que consagran sus energías las autoridades culturales en la isla. Se trata de una especie de “canibalismo selectivo” o de la “política del olvido”, como se prefiera: de una arqueología selectiva que recicla algunos nombres y obras otrora censurados, mientras deja a otros, aún amenazantes, dentro de la oscuridad, el silencio, la inexistencia pública. No de otra manera se explica el autor los malabarismos editoriales que toman algo de Mañach, Piñera e incluso Arenas pero se mantienen obstinadamente alejados de Cabrera Infante, por ejemplo.

Los gestos trazados en *Tumbas sin sosiego* diseñan una continuidad con los precedentes trabajos de Rojas, una buena docena de libros en los que nación,

nacionalismo, pensamiento cubano e ideal revolucionario, la tensión diaspórica y el mundo “poscomunista” constituyen líneas esenciales, permanentes. Como nos tiene acostumbrados, el autor adereza sus reflexiones con un vasto bagaje filosófico, cultural y sociopolítico nacional, latinoamericano, global, que visita todas las eras de la historia occidental. Defiende definitivamente un espíritu democrático que insiste en presentar como opción para la nación cubana. Dentro del panorama actual, no obstante, Rafael Rojas avizora nubes más bien oscuras sobre el futuro. Dice que hoy la isla es apenas una nación poscomunista. Lo que preferiría acotar pues me cuesta aceptar que sea posible catalogar el presente cubano como plenamente poscomunista. Post-soviético, tal vez. Con respecto al mañana vaticina Rojas una “democracia sin nación, un mercado sin república” y con tristeza entrevé un cubano futuro que ni siquiera sufrirá de amnesia “porque nunca habrá gravitado hacia la memoria, ni se sentirá huérfano o desorientado, ya que será incapaz de leer las huellas de su linaje” (44).

De ahí la reincidencia del autor en volver una y otra vez, a lo largo de *Tumbas sin sosiego*, sobre los acontecimientos y debates que pautaron la vida intelectual cubana durante los primeros años de la Revolución. En el trabajo de memorialización presente, los turbios sesenta en los que se transitó de la armonía entre el poder y la intelectualidad hacia cierta oposición marcada o velada según el caso, desde la ilusión epifánica hasta la desilusión y el rechazo, no son precisamente visitados con frecuencia. Rojas, en cambio, les dedica muchas páginas, deteniéndose sin prisas en cada etapa del “idilio”. Resulta aquí notable su análisis del tristemente célebre Caso Padilla, donde es en particular interesante su presentación del choteo como técnica del poder que, en la Revolución cubana, viene a funcionar de manera similar a las humillaciones públicas de disidentes en la China de Mao o los juicios populares en la Rusia de Stalin. Con igual tino, se acerca el autor a las estrategias emprendidas por intelectuales como Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar, en sus siempre intrigantes y ambivalentes relaciones con el poder. Asimismo, hay en *Tumbas sin sosiego* un decidido reconocimiento de la importancia que para el completo análisis de esta época tienen las publicaciones periódicas. De Lunes de Revolución a *La Gaceta de Cuba*, pasando por *Pensamiento Crítico*, *Bohemia*, *El Caimán Barbudo* y otras tantas, se habla aquí de artículos, panfletos, editoriales y notas aparecidas en toda una plétora de revistas, diarios, semanarios, suplementos culturales en cuyas páginas se libraron los mejores combates y se sellaron las más impresionantes alianzas o rupturas entre la Revolución y los creadores. Vaivenes que, como bien demuestra el autor, no pueden entenderse si no se va incluso hasta las publicaciones republicanas, *Revista de Avance*, *Orígenes*, *Ciclón*... Las figuras de Jesús Díaz, fundador de la Revista *Encuentro de la Cultura Cubana* de la que es hoy director el propio Rojas, junto a la del poeta disidente Rafael Rivero cierran tal cortejo, marcando el extrañamiento y la lejanía instalándose cómodamente al fondo de estas agrídulces relaciones entre intelectualidad y poder, arte y política, creación y dogma.

Aun después de tanto descalabro y escaramuza visitados por Rafael Rojas su pluma, hacia el final del libro, ofrece algunas líneas optimistas. En su opinión se acelera en Cuba el desarrollo de una producción cultural democrática, en tanto la distancia entre cultura y poder se vuelve progresivamente insalvable, deviniendo desencuentro mortal para el régimen vigente desde hace casi medio siglo. “Mientras el poder se vuelve más represivo e ideologizado, la cultura se vuelve más autónoma y crítica” (463). Tengo mis dudas, empero, que el canto esperanzado de Rojas sea real. No encuentro ese divorcio tan evidente. Escéptica, prefiero repetir las máximas de Foucault: “todos llevamos al poder en el cuerpo”, dentro y afuera, lejos y cerca, en contra o a favor de la isla ¡oh! obstinado centro para los unos y los otros, a pesar de que ande sacudiéndola tanto viento “post”... (¿-colonial, -industrial, -moderno, -comunista, -soviético, qué exactamente?) Pero, a fin de cuentas, posiblemente poco puede importar cómo llamemos a ese hoy que ya se nos escapa, si ahí están estas tumbas y sus espectros inquietos, saltando en el presente, preocupados por el futuro que nadie sabe, que nadie imagina, que a veces ni tan siquiera queremos avizorar. Entonces, dejarlo estar, y recordar...

Odette Casamayor
University of Connecticut-Storrs



Por qué gritará?, Why is he screaming?, 40 x 50 cm.

Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, 270 páginas.

Si la relación entre escritura y viaje entraña una vasta tradición de textos que nos permite incluso leerla en términos de género literario o discursivo – literatura de viajes –, la propuesta que nos acerca Beatriz Colombi en su excelente ensayo *Viaje intelectual Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)* profundiza el concepto de viaje para pensarlo en términos de cultura, abriendo así interesantes y heterogéneas perspectivas en torno a esta cuestión. Su trabajo, como notamos en las coordenadas cronológicas del subtítulo, centra su reflexión en los importantes vínculos que se establecen entre desplazamientos y configuración de un imaginario moderno y modernista hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX en América Latina. Partiendo de la fórmula *el que escribe es el que viaja*, Colombi advierte atinadamente sobre la necesidad de replantear este vínculo entre los escritores hispanoamericanos finiseculares, dotando al concepto de viaje de otros sentidos además del traslado espacial. De allí que analice también diferentes prácticas traslativas: entre destinatarios (epistolarios), entre lenguas (traducciones), entre tiempos (memorias, diarios). Los capítulos que componen *Viaje intelectual* se organizan en torno a una figura eje: la del escritor fuera de su país de origen. La primera sección se centra en un intelectual emblemático – José Martí – cuya vida estuvo signada por los desplazamientos forzados, el exilio, la proscripción. Mediante categorías tales como sujeto migrante y escritura desterritorializadora Colombi lee las *Escenas norteamericanas* martianas con una mirada innovadora, que le permite ir más allá de la tradicional figura del intelectual exílico, para plantear cómo el escritor cubano se incluyó en una resistente comunidad diaspórica de hispanoamericanos a la vez que propició una red afectiva con los sectores marginados y empobrecidos del país que lo albergaba. Por otra parte subraya un aspecto escasamente estudiado de los largo años del exilio martiano: su tarea como traductor, su labor de escritor extraterritorial, enfatizando cómo las traducciones del inglés al castellano de textos literarios implicaban operaciones de orden estético y político-literario, como un programa de apertura cultural que Martí proponía para América Latina. En el capítulo III Colombi se detiene en Paul Groussac, el “francés desarraigado”, para destacar cómo su condición de escritor huésped en la ciudad de Buenos Aires paradójicamente le deparó una visible centralidad

en el emergente campo intelectual de entresiglos. La lectura de sus textos de viaje – especialmente *El viaje intelectual, Impresiones de naturaleza y arte* que la autora retoma para el título de su propio ensayo – le permite analizar agudamente la conformación ideológica del llamado *latinismo*, como metáfora cultural hispanoamericana de fines de siglo XIX ante el expansionismo norteamericano. Este capítulo propicia fecundos diálogos con los aspectos antes abordados a partir de Martí y proyecta importantes relaciones con el siguiente, donde se retoma la conformación del discurso latino a través de su emergencia y replanteo en el famoso artículo de Rubén Darío “El triunfo de Calibán”, texto que condensa la construcción de una comunidad hispanoamericana de carácter supranacional. Determinados espacios, particularmente España y París, constituyen para los escritores viajeros, migrantes, desplazados, lugares de reunión e intercambio intelectual. En el capítulo V Colombi aborda los diversos modos de representación y figuración de España entre letrados y escritores latinoamericanos a través de una dialéctica entre el rechazo del pasado colonial y la posibilidad de reconciliación con la “madre patria”. Ampliando las coordenadas cronológicas se detiene en textos de *memorias*, como las de Fray Servando Teresa de Mier, los relatos de *Viajes* sarmientinos donde operan diferentes modelos culturales como el orientalismo y el imaginario europeo, las crónicas de Rubén Darío reunidas en *España contemporánea* donde sobresale la metáfora de “la muralla” como imagen de aislamiento, las particulares versiones del hispanismo rioplatense en las obras de Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Manuel Ugarte. Este último autor reaparece en el capítulo VII como modelo de lo que Colombi analiza como vocación migrante intelectual, esto es, cuando el escritor se convierte además en traductor y mediado cultural entre América Latina y Europa. España como topos vital y literario emerge nuevamente en el brillante capítulo que la autora dedica a Alfonso Reyes. La lectura del epistolario Reyes-Henríquez Ureña, la particular configuración textual de *Cartones de España* y el profundo estudio que consagra al ensayo “Visión de Anáhuac”, le permiten a Colombi desplegar interesantes perspectivas analíticas en torno a la percepción visual y sonora como medios que le proveen al intelectual exiliado la capacidad de reinventar su propia patria mexicana y cartografiar el espacio donde vivió por más de diez años. París, soñada y real, generadora de un sinnúmero de relatos entre los intelectuales hispanoamericanos, se recorre mediante tópicos que entrañan el rechazo (Horacio Quiroga), la perfecta asimilación (Enrique Gómez Carrillo) o la refracción (Rubén Darío). La sección final, que retoma el tópico parisino, subraya una paradoja que Colombi señala desde los comienzos de su estudio: la época de máximo prestigio del viaje coincide asimismo con su crisis, tal como lo pone en escena Gómez Carrillo que desarrolla el género hasta su hipérbole y extenuación. *Viaje intelectual* de Beatriz Colombi reconstruye y construye una compleja trama histórico, literaria y cultural en torno al viaje en la cultura entresiglos hispanoamericana, proponiendo una actualizada y rigurosa revisión teórica al respecto, a la cual se suma un mérito destacable: una escritura crítica

que combina elegancia y profundidad de enfoque.

Carolina Sancholuz
Universidad Nacional de la Plata, Argentina

FE DE ERRATAS

INTI Números 69-70, *Chile en su literatura (1973-2008)*.
Primavera-otoño 2009.

Roberto Hozven. “El ensayo chileno contemporáneo: 1933 a 2006”, pp. 237-258.

El párrafo que se encuentra entre las líneas 1 y 9 de la página 250 debe ser sustituido por el siguiente párrafo corregido:

“ ‘Yo soy PPD [Partido por la Democracia]. Cuando yo pienso, pienso como PPD, no como demócrata cristiano, no como radical. Entonces, claro, a lo mejor ése fue el error, porque si yo hubiera puesto a todos los parlamentarios, ¿qué hubiera pasado?’ declaró a la prensa el Sr. A.F., operador político ex-jefe de gabinete del renunciado Director de ChileDeportes, Sr. O.M., para justificar el correo electrónico que envió el 14 de agosto 2006 en que planificaba aportar fondos de asignación directa de su entidad a parlamentarios del PPD (*Mercurio* C6, 03/11/2006). El analista político Pablo Ramírez Torrejón afirma que el operador ‘hace lo que está entre lo que aprende y le fue enseñado’. El 4 de noviembre 2006 el Tribunal Supremo del PPD suspendió la militancia de su correligionario.”

Esta versión corregida precisa tres puntos:

Primero, se especifica que el señor A.F. *planificó* aportar fondos de asignación directa de su entidad a parlamentarios PPD; el desvío efectivo no tuvo lugar.

Segundo, se omite la mención al Sr. Sergio Bitar por redundante: un presidente de partido no puede controlar los excesos de todos y cada uno de sus correligionarios.

Tercero, se inicializan los nombres de los protagonistas. Importa más criticar acciones reprehensibles que detenerse en el nombre de responsables contingentes.



Ramo de flores II, Bunch of flowers II, 40 x 50 cm.

COLABORADORES

REBECA BARRIGA VILLANUEVA: Es profesora, investigadora y Directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, A.C. Doctora en Lingüística Hispánica del Colegio de México. Ha publicado varios libros y numerosos artículos sobre la enseñanza oral del español a hablantes de lenguas indígenas.

MARÍA DOLORES BOLLO PANADERO: Obtuvo su licenciatura en Estudios Árabes e Islámicos en Sevilla. Posteriormente continuó sus estudios en Michigan State University, donde se graduó en 1999 con un doctorado en Lengua y Literatura españolas. Es autora del libro *Arte, artificio y artificialidad en tres obras medievales: el Sendebär, Los siete sabios de Roma y la Historia de Grisél y Mirabella*, así como de varios artículos. Actualmente trabaja como profesora en Colby College, Maine, USA.

STEVEN BOLDY: Es profesor de Literatura Latinoamericana en el Department of Spanish de la University of Cambridge, Inglaterra. Es autor de *The Novels of Julio Cortázar* (1980), *The Narrative of Carlos Fuentes: Family, Text, Nation, A companion to Jorge Luis Borges* (2009), y *Memoria mexicana*, así como de ediciones y numerosos ensayos.

MARIO CÁMARA: Es profesor, crítico y traductor. Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha compilado y traducido *Delirios líricos de Glauco Mattoso* (Eloisa Cartonera, 2005), *Leminskiana, antología variada de Paulo Leminski* (Corregidor, 2007); y *Poema sucio/En el vértigo del día* de Ferreira Gullar, en colaboración con Paloma Vidal, (Corregidor 2008). También ha traducido *María con Marcel en los Trópicos* de Raúl Antelo (en colaboración con el autor, Siglo XXI, 2006), y *Ubirajara* (en colaboración con Gonzalo Aguilar, Corregidor, 2009). Actualmente es profesor de Literatura Brasileña y Portuguesa y de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y Coordinador del Programa en Cultura Brasileña en la Universidad de San Andrés.

RICCARDO CAMPA: Es profesor de Historia de las ideas Políticas en la Universidad de Bolonia y Nápoles y Director de la Colección *Biblioteca delle Idee*, de la Editorial Rizzoli. Es autor de libros publicados en Italia, España, Brasil y la Argentina. Entre ellos figuran *El conocimiento científico occidental y el pensamiento político latinoamericano*, *Las nuevas herejías*, *El tiempo y la imagen*, *La época de Einstein*, *La recta y la curva*, *Reflexiones sobre nuestro tiempo*, y *Meditaciones en la penumbra con Jorge Luis Borges*. Ha sido agregado cultural de la embajada italiana en la Argentina a fines de la década

de los ochenta. En su extensa obra hay trabajos sobre autores argentinos, no sólo Borges, sino también Julio Cortázar y Ernesto Sábato. Es Director de la Biblioteca del Instituto Italo-Latinoamericano en Roma. El Centro de Estudios y Documentación se dedica a delinear los fenómenos que interactúan en la región Latinoamericana y los que se producen entre América Latina e Italia, tanto en el escenario nacional como en el europeo.

ADOLFO CASTAÑÓN: Es escritor mexicano, ensayista, poeta y editor. Es autor de estudios fundamentales sobre literatura moderna de México, entre sus últimos trabajos se cuentan *Algunas tardes con Alejandro Rossi* (2010), *Arbitrario de literatura mexicana (Paseos III)*, (1996), *Lugares que pasan (IV)* (1998), *Tránsito de Octavio Paz (1914-1998)*, (1999), *Grano de sal* (2000), *La campana y el tiempo (Poemas 1973-2003)*, (2004), *Viaje a México. Ensayos, crónicas y retratos* (2008).

BEATRIZ CURIA: Es profesora e investigadora del CONICET, Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Salvador, Argentina.

JAVIER DE NAVASCUÉS: Es Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Navarra. Tiene Publicados dos libros, *Adán Buenosayres: una novela total. Un estudio narratológico*. Pamplona, Enusa, 1992, y *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Pamplona, Eunsu, 1995. Recibió el Premio Juan Rulfo de Crítica Literaria Latinoamericana, 2002.

CECILIA ENJUTO RANGEL: Es profesora en la Universidad de Oregon, USA. Se especializa en Poesía Latinoamericana y Española de los Siglos XIX y XX. Ha publicado el libro *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*. (West Lafayette: Purdue University Press, Purdue Studies in Romance Literatures, Vol. 50, 2010).

NANCY FERNÁNDEZ: Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de la Plata, Magister en Letras Hispanoamericanas por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, donde se desempeña como docente e investigadora en el área de Literatura Argentina (I y II). Es Investigadora Adjunta en CONICET. Es autora de los libros *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*, (Buenos Aires: Biblos, 2000), *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*, (Rosario: Beatriz Viterbo, 2008), en co-autoría con Juan Duchesne Winter de *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y los críticos*, (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010).

ANDRÉ FERNANDES DA PAZ: Es Economista Político formado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desde 2003 es Editor de la revista académica *Oikos* (Rio de Janeiro), Revista de Economía Heterodoxa.

Hizo su maestría sobre la obra del filósofo Leopoldo Zea (2004) en la COPPE-UFRJ. En los últimos años, viene dedicándose a los estudios culturales, con énfasis en el documental contemporáneo, a partir de las obras de los filósofos Vilém Flusser y Richard Rorty. Dirigió el documental “Avos: saudades do que nao vivi” (2009). Actualmente está haciendo el doctorado sobre filosofía contemporánea y multimedia en la COPPE-UFRJ.

ISMAEL GAVILÁN MUÑOZ: Es poeta y ensayista, Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Es Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Ha publicado los libros de poemas *Llamas de quien duerme en nuestro sueño* (1996) y *Fabulaciones del aire de otros ensayos* (Primera Ed. 1999 y Segunda Ed. 2002). Algunos poemas suyos han sido traducidos al inglés y al griego y varios más han sido incluidos en diversas antologías chilenas y extranjeras. Como ensayista ha colaborado en diversas revistas nacionales y extranjeras. Tiene en preparación un libro de ensayos, una monografía acerca de la poesía de Eduardo Anguita. Actualmente se desempeña como docente en el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y como monitor del Taller de Poesía del Centro Cultural La Sebastiana que depende de la Fundación Pablo Neruda.

JAIME GÓMEZ TRIANA: Crítico e investigador teatral cubano. Ha trabajado como actor en el teatro bajo la dirección de Víctor Varela. Como asesor, ha trabajado con el Grupo de Teatro Tacón y con Teatro D’ Dos. Ha colaborado con diversos colectivos entre los que destacan el grupo El Ciervo Encantado. Como director ha estrenado la obra de títeres La Cucarachita Martina a partir del texto de Teresita Fernández y Los ciegos de Maurice Maeterlick. Su obra como crítico y ensayista aparece en varias revistas nacionales (Tablas, Conjunto, Revolución y Cultura, Extramuros) y de México. La Editorial Unicornio de la provincia La Habana ha publicado su ensayo: Víctor Varela: teatro y obstáculo. Actualmente forma parte del equipo de trabajo de la Casa de las Américas, es Vicepresidente Nacional de la Asociación Hermanos Saíz; imparte las asignaturas Historia del Teatro Contemporáneo y Teoría del Teatro en el Instituto Superior de Arte; y es asesor del Estudio Teatral La Chinche que dirige Lizette Silverio Valdés.

EWA GROTOWSKA: Está finalizando su tesis de doctorado sobre Ernesto Sábato en la Université de les Antilles et la Guyane, Martinica. Es autora de varios trabajos sobre Ernesto Sábato.

ANOUK GUINÉ: Cursó filología inglesa en París y ciencias políticas en Trieste. Obtuvo una maestría en Estudios Anglófonos en la Universidad de París 8. Fue profesora en el Centro de Idiomas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se formó en “Género y desarrollo” en el Departamento de Sociología

de la misma. Fue profesora en Rio de Janeiro y en la Facultad de Estudios Anglófonos de la Universidad Blaise Pascal, Clermont-Ferrand. Obtuvo un doctorado en Estudios de Género y Estudios Británicos en 2005. Desde 2009, es Maître de conférences (Associate Professor) en Commonwealth Studies en el Departamento de Relaciones Internacionales de la Université du Havre (Francia). Su poesía bilingüe (español-francés) está recogida en *Voz Nuda/Voix Nue* (Colombia, 2004).

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ: Es Doctor en Letras por la Universidad de Murcia, autor de una tesis sobre Ernesto Sábato, “Los hijos sin nombre: el silencio del olvido. Sábato y el claroscuro gnóstico argentino.” Tiene publicados varios artículos sobre literatura latinoamericana y un libro titulado *Daimón, una odisea al revés: una lectura simbólica sobre Lope de Aguirre y la novela de Abel Posse*. Universitas Castellae. ISBN 84-923156-9-5.

TAMARA KAMENSZAIN: Es escritora, investigadora y crítica Argentina.

MARCIN KAZMIERCZAK: Es Vicerector de Estudiantes y catedrático en la Universidad Abat Oliva Ceu, Barcelona. Autor de varios trabajos sobre Ernesto Sábato, prepara un libro sobre el autor.

DIANA KLINGER: Es profesora Adjunta de Teoría Literaria de la Universidad Federal Fluminense. Graduada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, hizo su Doctorado en Literatura Comparada en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro. Es una de las editoras de la revista *Grumo*, de literatura y pensamiento latino-americano, que se publica en Rio de Janeiro y en Buenos Aires desde 2002. Publicó el libro *Escritas de sí, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2007).

MARÍA ROSA LOJO: Es escritora, investigadora y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Trabaja como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con sede en la Universidad de Buenos Aires. Dirige proyectos de investigación en la Universidad del Salvador donde dicta, además, un Seminario-Taller de Doctorado. Tiene a su cargo la coordinación del equipo internacional de investigación que realiza la edición crítica de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato para la Colección Archivos de la UNESCO. Publicó cuatro libros de microficciones, poemas en prosa, y siete novelas (*Canción perdida en Buenos Aires al oeste*, *La pasión de los nómades*, *La princesa federal*, *Una mujer de fin de siglo*, *Las libres del Sur*, *finisterre*, *Árbol de familia*). Entre varios otros recibió el Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999), Premio Kónex (década 1994-2003), Premio Nacional “Esteban Echeverría” 2004, por toda su obra narrativa, la Medalla de la Hispanidad (2009) y la Medalla del Bicentenario otorgada por

la Ciudad de Buenos Aires (2010). Se han escrito sobre su obra literaria tres libros monográficos de crítica, dos de ellos tesis (publicados en España, Estados Unidos y la Argentina), y numerosos trabajos (artículos, ponencias, capítulos de libro, aparecidos en Argentina, España, Alemania, Francia, Italia y Estados Unidos). Varios de sus libros de ficción han sido traducidos al inglés, italiano, francés, gallego y tailandés.

EDUARDO LONGONI: Es Editor de Fotografía del diario *Clarín* desde 1990. Después de cursar tres años de Licenciatura en Historia en la Universidad de Buenos Aires, comenzó su actividad profesional como fotógrafo en la Agencia Noticias Argentinas, en la cual llegó a desempeñarse como editor de fotografía. En 1987 creó su propia Agencia (EPD/PHOTO) realizando coberturas para publicaciones tanto nacionales como extranjeras. Sus fotografías, sobre todo las referidas a la violenta dictadura militar Argentina, han sido expuestas en Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, México, Venezuela, Cuba, EEUU, Francia, España, Italia, Noruega, Suecia, Dinamarca, Bélgica, Egipto, Japón y la ex Unión Soviética. En 1981 fue uno de los fundadores de la exposición "El Periodismo Gráfico Argentino", la muestra de mayor prestigio del fotoperiodismo argentino. Sus trabajos han recibido varios premios, entre ellos figuran la Medalla de bronce en el Interpress Photo de Moscú (1985, el Premio ADEPA (Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas) al mejor trabajo de fotografía de prensa del año (1993)). También en 2007 recibió el segundo Premio de ADEPA por su cobertura sobre los 25 años de la guerra de Malvinas. En 2008 recibe nuevamente el Premio ADEPA por su trabajo sobre la fe católica en Argentina. Desde los años 90 se ha dedicado a la realización de libros de fotografías, algunos de ellos son: *Sábado Fotografías*, acompañado con textos del escritor argentino Ernesto Sabato (Seix Barral, Buenos Aires, 1995); Junto al escritor uruguayo Mario Benedetti realizó en 1988 *Poemas revelados* (Losada-Océano, Barcelona); en 2001 apareció el volumen *Utopías en foco* (Losada, Barcelona) también con poesías de Mario Benedetti; en 2004 realizó *Imágenes en vuelo* (Losada, Oviedo), un libro con poesías inéditas del poeta argentino Oliverio Girondo; en 2005 edita fotográficamente el libro *La fotografía en la historia Argentina* (Clarín, Buenos Aires), una verdadera enciclopedia de la fotografía de su país que alcanza la cifra de 1.000.000 de ejemplares; en 2006 publicó *Violencias, Argentina 1980-2003*, (Secretaría de Derechos Humanos de la Ciudad de Buenos Aires.) Ha desarrollado una larga actividad docente. Desde 1988 dicta cursos y seminarios de fotoperiodismo en instituciones privadas y en Universidades Nacionales.

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: Es escritor, investigador y crítico venezolano. Tiene publicados varios libros, entre ellos *El camino de la alteridad*, FUNDARTE, 1995; *Atlas de tradiciones venezolanas*, Fundación Bigott y El Nacional, 2005; *Las voces secretas*; *El nuevo Cuento venezolano* (Editor), Alfaguara, 2006; y

Río de sangre, Editorial Mondadori, 2005.

ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ: Es profesor de Castellano y Literatura de la Universidad Central de Venezuela. Ex Presidente de Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A. (1995-2000). Profesor y ex Director de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. Abogado, Periodista, Crítico Literario. Individuo de Número y Subdirector de la Academia Venezolana de la Lengua. Estudioso y divulgador de temas filológicos. Ha publicado tres libros y más de ciento cincuenta artículos y ensayos sobre la vida y obra de Alejo Carpentier. Entre sus libros se cuentan *La obra narrativa de Alejo Carpentier* (1970); *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (1982); *Ocho veces Alejo Carpentier* (1992); *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos* (1985); *El barroco literario en Hispanoamérica* (1991); *Relecturas* (1991); *Historia y ficción en la novela venezolana* (1991).

GABRIELA MAYER: Es narradora argentina, trabaja como corresponsal del servicio de noticias alemana, la DPA. Sus cuentos, de agudas percepciones y análisis sutil, se han publicado en revistas y han obtenido reconocimientos. “El jueves del sillón” fue ganador del primer premio del Concurso Leopoldo Marechal 2008 del Municipio de Morón, provincia de Buenos Aires.

MARIANA OZUNA CASTAÑEDA: Es profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

BEATRIZ CAROLINA PEÑA: Es profesora en Queens College, City University of New York.

CARMEN PERILLI: Es profesora e investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Es Investigadora Principal del CONICET y Profesora Titular de Literatura Latinoamericana de la Universidad Nacional de Tucumán.

ALICIA PODERTI: Es Doctora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) en la Universidad de La Plata y es profesora en la Universidad Nacional de Salta. Entre sus libros sobre historia y literatura regional pueden mencionarse: *Palabra e historia en los Andes. La rebelión del Inca Túpac Amaru y el Noroeste Argentino* (Buenos Aires: Corregidor, 1997), *Ambages. Microensayos. Periferías y discursos culturales en el umbral*

del siglo XXI (Salta: Ediciones del Robledal, 1998), *La cultura del noroeste* (Buenos Aires: Plus Ultra, 2000) y *La narrativa del Noroeste argentino. Historia sociocultural* (Salta: Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Salta, 2000). Ha publicado artículos especializados en Estados Unidos, España, Francia, Suecia, Perú y México.

CLAUDIA POSADAS: (México, 1970). Ha sido Becaria del FONCA-CONACULTA en el Programa de Intercambio de Residencias Artísticas para Chile (2008), en Jóvenes Creadores en poesía (2000 y 2005), y en el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales con una investigación sobre literatura iberoamericana contemporánea (2002). Entrevistas suyas con escritores latinoamericanos han sido publicadas en diversos libros en América Latina. En 1997 obtuvo el premio de poesía de la revista *Punto de partida*, UNAM, México. En 2009 obtuvo el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines, México.

RODOLFO PRIVITERA: *In Memoriam* (Buenos Aires, Argentina, 1937-2010) Vivió por muchos años en diferentes países de Latinoamérica y en Francia, luego en EEUU desde 1985 hasta 2003. Doctor en letras, fue profesor de Teatro, Cine y Literatura Latinoamericana en Kent State University y Providence College entre otras universidades de USA. Tradujo a los siguientes poetas franceses: René Daumal, Joe Bousquet, Jean Tardieu, André Du Bouchet, Pierre Enmanuel y Ronald de Reneville, entre otros. También publicó por primera vez en castellano las traducciones de los poetas de Bangla Desh: Samsur Rahman, Samsul Haq, Said Aliahsan, Alauddin-Al-Azad, Jasim-Uddin, una antología del poeta místico hindú del siglo 16, Toukaran, y el largo poema preislámico, “Canto de los árabes” atribuido a Shanfara. Sus trabajos de análisis literario y creativos aparecieron en diferentes medios de Europa, EEUU y Latinoamérica. Es autor de los ensayos aun sin publicar: “Movimiento Poesía Buenos Aires: 1950-60, sus antecedentes y repercusiones” (fue su tesis de doctorado, 1991). Ha sido asiduo colaborador y miembro del Comité Editorial de *INTI, Revista de literatura hispánica* desde 1998. Co-editó y contribuyó a coordinar los siguientes volúmenes especiales de *INTI : Argentina: Fin de Siglo*, Números 52-53, Otoño 2000-Primavera 2001; *Momento Histórico y Realidad Argentina*, Números 57-58, Primavera 2003-Otoño 2003; *Colombia: Literatura, Política y Violencia*, Números 63-64, Primavera-Otoño 2006; los *Dossiers Actualidad de Ernesto Sábato y Cultura Brasileña Contemporánea*, en *INTI* Números 71-72, Primavera-Otoño 2010. Es autor de varios libros de poesía: *Hechos simples* (poemas, 1976); *Visita cotidiana* (poemas, 1977); *Para leer en la cola* (antología del mini cuento latinoamericano) Ediciones Diario de Caracas, 1980; *Final de obra* (poemas, 1980); *Transformaciones* (poemas, 1980); *Noche única* (poemas, 1996); *Revés de palabras* (poemas, 1996); *Desde otro lugar* (cuentos). Ediciones Florida Blanca 1997; *Intercambios*, Antología, Ediciones Florida

Blanca, Buenos Aires 1998; *Velos y texturas*, Antología, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2000; *Viajes y Re-conocimientos* (poemas) Ediciones Barataria, Buenos Aires, 2003. Como homenaje al poeta, en este número publicamos una selección de sus últimos poemas inéditos.

TERESA RICCARDI: Es investigadora, crítica de arte y docente en la carrera de Artes en la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo becas y subsidios de la Fundación Antorchas, CONICET, ANPCyT y actualmente finaliza sus estudios doctorales sobre prácticas performativas de arte argentino contemporáneo. Como integrante de *Duplus* (iniciativa de proyectos artísticos autogestionados) coordinó talleres de reflexión sobre prácticas artísticas pos-2001 en la Argentina, publicó en colaboración *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir* en 2005. Es también editora integrante de la revista *Blanco sobre Blanco* que se publicará en Buenos Aires.

JUAN ARMANDO ROJAS JOO: Es profesor e investigador de literatura hispánica en Ohio Wesleyan University. Ha publicado dos libros de poesía, *Río vertebral* (Chihuahua Up, 2002) y *Lluvia de lunas*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1999). Sus ensayos, poemas y cuentos se han publicado en revistas literarias de México, Estados Unidos, y España.

GONZALO ROJAS PIZARRO: *In Memoriam*. (Chile, diciembre 20, 1917, abril 25, 2011). Uno de los más grandes poetas chilenos del Siglo XX. Recibió los siguientes Premios: Premio de la Sociedad de Escritores de Chile, 1946, y 1992; Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, España, 1992; Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo de México, 1998; Premio José Hernández de Argentina, 1998; Premio Walt Whitman, 2001; Premio Miguel de Cervantes, 2003, España. Su poesía ha sido traducida al inglés, alemán, francés, portugués, ruso, italiano, rumano, sueco, chino, turco y griego. Celebramos la obra del gran poeta chileno con la reproducción de uno de los últimos poemas publicados en Chile en septiembre de 2010 en un libro titulado *Con arrimo y sin arrimo*, Editorial Pfeiffer, 2010, "De qué más se te acusa Gonzalo Rojas." Según Ismael Gavilán Muñoz, éste es uno de los últimos poemas que escribió Gonzalo Rojas antes de entrar en la fase terminal de su enfermedad. Agradecemos a Ernesto Pfeiffer, Magíster en Literatura de la Universidad de Chile y Director de la Editorial, la autorización para publicar el poema en *INTI*. También reproducimos una selección de poemas publicados en *INTI* No. 18-19, *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*, (otoño 1983-primavera 1984).

MARILÉ RUIZ PRADO: Es Magister en Letras por la Universidad Central Marta Abreu, Las Villas, Cuba. Autora de una tesis sobre Ernesto Sábato y profesora de esta Universidad.

ÁLVARO SALVADOR: Es crítico y poeta, profesor de la Universidad de Granada, España.

JONATHAN TITTLER: Es profesor, investigador y traductor de Literatura Latinoamericana en Rutgers University. Entre sus últimos libros figuran *El verbo y el mando: Vida y milagros de Gustavo Alvarez Gardezabal* (Tuluá, Colombia: Unidad Central del Valle, Colección CantaRana, 2005, y *Manuel Puig* (Boston: G.K. Hall [Twayne World Authors Series], 1993. Sus más recientes traducciones publicadas son: Antonio Skármeta, *Love-Fifteen* (orig. *Match ball*) (Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1996); Manuel Zapata Olivella, *Chambacú: Black Slum* (orig. *Chambacú, corral de negros*) (Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1991).

PALOMA VIDAL: Es escritora, traductora y enseña Teoría Literaria en la Universidad Federal de Sao Paulo. Se formó en Letras y Filosofía por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Hizo la maestría y el doctorado en Letras en la PUC-Rio. Su tesis de maestría se publicó con el título *A historia em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (Annablume, 2004). Además publicó artículos sobre literatura latinoamericana en revistas especializadas, brasileñas e internacionales, entre las cuales se encuentran *Alea*, *Ipótesi*, *Estudos de literatura contemporânea* y *e-misférica*. Publicó también los libros de ficción *A duas maos* (cuentos, 7Letras, 2003), *Mais ao sul* (cuentos, Lingua Geral, 2008) y *Algum lugar* (novela, 7Letras, 2009). Tradujo, entre otros, *Aparições*, de Margo Glantz, *Romance negro com argentinos*, de Luisa Valenzuela y *Un soplo de vida*, de Clarice Lispector. Es editora de la revista *Grumo* (www.salagrumo.org).

DECLARACIÓN DEL AÑO DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN ESTADOS UNIDOS

Las asociaciones internacionales de profesores, grupos de investigación latinoamericanista y revistas culturales que suscriben han acordado declarar este 2011, “Año de José María Arguedas en Estados Unidos.”

Al conmemorarse los cien años del nacimiento del gran escritor peruano, quienes trabajamos en universidades y agrupaciones culturales en Estados Unidos, queremos expresar nuestra admiración por una obra cuya fe en la creatividad cultural del mestizaje y las mezclas son ejemplo y desafío de inclusividad, pertenencia y universalidad.

Convocamos al hispanismo internacional, al latinoamericanismo multidisciplinario y a los centros culturales independientes al diálogo que postula esta celebración.

Julio Ortega, José Antonio Mazzotti, Raúl Bueno.

Grupos de trabajo y revistas que suscriben esta iniciativa:

Proyecto Transatlántico de la Universidad de Brown (Providence)

INTI, Revista de Literatura Hispánica (Providence College)

Asociación Internacional de Peruanistas (Universidad de Tufts, Boston)

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Universidad de Tufts)

New England Council of Latin American Studies (Dartmouth College, Hanover).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Universidad de Pittsburgh)

Revista Iberoamericana (Pittsburgh)

Instituto de Escritores Latinoamericanos de Nueva York (N.Y.)

Hostos Review (Nueva York)

Grupo de escritores de *Revista Encuentro* (Chicago)

UC-Mexicanistas (Universidad de California)

Providence, 31 de enero, 2011

**VI TRANSATLANTIC CONFERENCE
AT BROWN UNIVERSITY**

(Dedicated to Ruth J. Simmons)

April 10 – 14, 2012

**Transatlantic Poetics
(Toward a Cross-Cultural Syntax)**

The Transatlantic Project at Brown University welcomes abstracts on cultural practices that configure an Atlantic syntax. Topics include: contacts, negotiations, re-appropriations; new formats and artifacts; practices of exchange, production, and circulation; as well as translation and transatlantic triangulations. This poetics in progress opens spaces of articulation and debate between Europe, the United States, and Latin America. The conference is especially interested in, but not limited to, papers on Africa in Cuba; the international detective novel; and Spanish between regional and native languages. Other transatlantic issues (from cross-cultural theory to technologies and material culture) and readings (from the international Modernism to the XXI Century arts and literature) are also welcome.

Special sessions will be dedicated to Enrique Vila-Matas (Spain), Leonardo Padura (Cuba), and Alberto Fuguet (Chile).

We will honor the work of Milagros Ezquerro, Darío Villanueva and Sylvia Molloy.

Co-Sponsored by
Brown's Department of Hispanic Studies,
Center for Latin American and Caribbean Studies,
The Office of the President, Office of International Affairs,
The Cervantes Institute New York
Universidad de Guadalajara, TEC de Monterrey,
Cátedra Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales, Chile, and
CONACULTA, México

E-mail abstract by December 15, 2011 to:
congresotrasatlantico@brown.edu

Hispanic Studies • Box 1961, Brown University • Providence, RI 02912

Registration: Students (\$75), Professors (\$100)